

# La prima Esposizione Nazionale Italiana. Firenze 1861

di Paola Meneghello

da "Orsola Faccioli e Antonio Licata, una coppia di artisti"

Negli anni cinquanta gli studi di Filippo Palazzi e di Andrea Cefaly al vicolo San Mattia divennero i luoghi d'incontro di Morelli, Celentano, Cammarano, Altamura, Parisi, Migliaccio, De Chirico, Saro Cucinotta e tanti altri. E' in questa fase che si vanno delineando le due principali tendenze dell'arte napoletana della seconda metà del secolo, intese come due varianti della cosiddetta pittura dal vero: quella palizziana basata su una concezione rigorosa ed integrale del vero e quella morelliana che intendeva riformare la pittura di storia associando la verità di visione a soggetti immaginati.

"La nostra nuova scuola partiva da una mente, più riflessiva che immaginosa, di un uomo seduto in campagna, col suo cassetto e la tavolozza sulle gambe, ed una pecora o una vaccarella davanti, analizzando l'effetto della luce e del colore, trovando la maniera di imitare la superficie tal quale la vedeva nel modello; avendo egli mostrato queste tele nel suo studio al vico Cupa a Chiaia ad un altro pittore, più immaginoso che riflessivo, si venne formando un principio di scuola, che a poco a poco penetrò nell'animo degli ingegni più eletti; e prima fra noi, e poi, dopo la mostra di Firenze, fu inteso dagli artisti di altre regioni di Italia, e ne venne fuori tutta una riforma, combattente quel convenzionale accademico, contrario alla scrupolosa ed assoluta ricerca del vero".

Come contemplato nell'articolo I del Regolamento Generale, la prima Esposizione Nazionale, intesa a fare il punto sulla situazione economica ed artistica delle varie regioni italiane all'indomani della raggiunta unità, schiuse i battenti il primo settembre del 1861. Sfogliando il catalogo della mostra si evince che alcune scuole regionali erano ben sintetizzate con opere significative dei vari generi pittorici. La Toscana, ad esempio, nel settore del paesaggio era rappresentata dalle tele di Andrea Markò (Carbonai, n. 5186; Paese con figure nella campagna romana con effetto di pioggia, n. 5187; Cavallari maremmani, n. 5188) e del fratello Carlo (Tramonto del sole, n. 5189; Bosco, n. 5190; Motivo della campagna romana, n. 5191), di Emilio Donnini (Paesaggio, n. 4983; Spiaggia di Rio-isola dell'Elba, n. 4984; Forte di Lerici-golfo della Spezia, n. 4985; Spiaggia di mare presso l'isola Palmarola, n. 4987) e di Lorenzo Gelati

(Cave di Monte Ripaldi presso Firenze, n. 5065; Veduta del ponte Giorgini a Castiglione della Pescaia, n. 5066). Il macchiaiolo Odoardo Borrani espose due motivi tratti dal vero (Dintorni di San Marcello, n. 4873; Mietitura del grano nelle montagne di San Marcello, n. 4874). Giuseppe Abbati, da poco arrivato a Firenze, figlio del più illustre Vincenzo che del gusto troubadour seppe sviluppare la rappresentazione degli interni realizzata con impeccabile impianto prospettico, grande decisione nei dettagli e sofisticata ricerca luministica, propose due dipinti nati sotto la suggestione del linguaggio paterno: Interno della chiesa di San Miniato (n. 4763; Napoli, Palazzo Reale) e Interno della chiesa di Santa Maria Novella (n. 4765). Stanislao Pointeau fu presente con un quadro di grande impegno, i Renaioli sull'Arno (Firenze, collezione privata), opera conclusiva di studiate ricerche di limpidezza atmosferica e di solennità compositiva condotte da un'artista che di lì a poco non produrrà più nulla di importante, per poi cessare ogni attività periodica. Anche la rassegna di soggetti sacri e di storia era sufficientemente completa con la presenza di tutti i pittori più importanti. Vincenzo Cabianca esponeva i Novellieri Fiorentini del secolo XIV (n. 4887; Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti) evidentemente debitore della pittura di Gendron e di Morelli, come delle ricerche luminose macchiaiole. Luigi Mussini proponeva, tra gli altri, Eudoro (n. 5263) ed il Decamerone senese di Pietro Fortini (n. 5262; Siena, collezione privata). Del cavalier Stefano Ussi il governo fiorentino espose invece "l'opera più bella della intera mostra di Belle Arti", la Cacciata del Duca d'Atene (n. 5446), pronta a reggere il confronto con gli Iconoclasti del Morelli (n. 5239; Napoli, Capodimonte, "una bella imitazione dal vero", nata dal cervello e dal cuore di un artista filosofo, dove "la possibile verità che si crea ti lascia per lungo tempo pensoso").

Ma il genere che ebbe maggiori attenzioni fu, naturalmente, quello risorgimentale che illustrava episodi militari ed eroi del processo di unificazione appena concluso. Basti pensare ad un lavoro del già citato Borrani, 26 aprile 1859 (n. 4875; Milano, collezione privata), alle tele di Cosimo Conti (L'eccidio della famiglia Cignoli fatto dagli austriaci in Piemonte nel 1859; n. 4964), di Silvestro Lega (Un'imboscata di Bersaglieri italiani; n. 5119), di Telemaco Signorini (Cacciata degli austriaci dalla borgata di Solforino; n. 5411) e dell'Ademollo che rappresentò "la pietosa istoria di Anna Cuminello", barbaramente uccisa dai soldati italiani, nel fosso vicino alla sua casa, mentre si stava recando a prendere acqua per i feriti austriaci (nn. 4770 e 4771). Spostando l'attenzione all'ambito partenopeo si annoverano Michele Cammarano con Due martiri della patria (n. 4903), Andrea Cefaly con un dipinto di proprietà di S.M. il re Vit-

torio Emanuele raffigurante Campagna del Volturno 1° ottobre 1860. Garibaldi: sfondate quella canaglia! (n. 4937). D'ispirazione patriottica erano anche le tele del Lenzi (Un garibaldino che ritorna in famiglia; n. 5121), di Francesco Mancini (Episodio del primo ottobre 1860 sulle pianure di Capua; n. 5165 e Un avamposto di garibaldini nella foresta di Calabria, n. 5166), di Achille Martelli (L'alloggio di un garibaldino, n. 5205) e di Giovanni Ponticelli (Un garibaldino ferito che racconta le sue gesta a due giovinetti; n. 5313).

Se indubbiamente la presenza di tanti soggetti risorgimentali costituiva una novità al fianco della pittura storico romantica e ne usciva così rafforzato l'asse Napoli-Firenze, tuttavia la vera trionfatrice della mostra fu proprio l'accademia riformata portata avanti dal Morelli, la quale partendo dal gusto scenografico e narrativo del Mancinelli, mirava ad una visione "teatrale" attenta al dato spirituale e sentimentale, sostanzialmente stimolata dalla rivisitazione romantica della commedia dantesca e dei poemi del Tasso, dallo stesso gusto romantico della poesia di Byron, dei romanzi di Walter Scott e di Victor Hugo. Si pensi ad esempio al Tasso a Sorrento dell'Altamura (n. 4779) e a due dipinti del Mancinelli raffiguranti Tasso che legge il suo poema (n. 5163) e Tasso ai piedi di Clemente VII (n. 5164). Questo nuovo storicismo romantico, deciso a privilegiare la dinamica degli sguardi e lo spessore psicologico dei personaggi, dovette ben presto suggestionare anche il linguaggio figurativo di artisti più anziani di più rigida formazione accademica, educati sui valori di quel neoclassicismo camucciano che seppe dominare incontrastato fino agli anni quaranta del secolo. E' questo il caso, tra gli altri, del Licata, presente nell'Esposizione fiorentina, con un dipinto, purtroppo non rintracciato, già proposto all'ultima "borbonica", raffigurante il noto episodio storico di Jacopo Foscari che dà l'ultimo addio ai suoi figli (n. 5127) la cui triste vicenda, assieme a quella del padre Francesco, doge di Venezia, ispirarono proprio al Byron la tragedia *The two Foscari* (1821) da cui venne poi tratto, nel 1844, il libretto dell'omonima opera verdiana. Ma pur accogliendo i nuovi impulsi morelliani l'artista agrigentino dovette comunque rimanere all'interno della tradizione accademica se preferì, come sembra, non desistere ad una pittura "finita". In quell'importante occasione espositiva, per protesta nei confronti della giuria considerata parziale, Morelli, Altamura e Cellentano rinunciarono alle medaglie loro assegnate. Filippo Palazzi si rifiutò addirittura di partecipare perchè come scriverà al Pagliano il 28 ottobre del 1861 "L'Esposizione è un Caos di Passato, Presente, ed Avvenire. Di opere buone poche, di mediocri molte e di pessime moltissime... quello che bisogna cercare ora nella pittura moderna sono le finez-

ze e la totalità, e vi posso dire francamente che queste qualità mancano e i vecchi dicono che sono bozzi perchè loro non vedono più oltre: ma però vedono che i loro quadri non sono né quei bozzi, e né hanno finezze e totalità. Un effetto di macchia che non doveva confondersi con un abbozzo, poiché non rinunciava ai dettagli, alle finezze appunto: questo il programma del Palizzi.

Avvertiva con aperta ironia il Ferrigni nella propria guida critico-descrittiva sulla prima Esposizione Nazionale Italiana che “per fare una buona guida... sarebbe bisognato un po’ d’ordine nel Palazzo dell’Industria o almeno una certa stabilità nel disordine... ma quel continuo mutar posto alla roba col criterio dell’invitatorio del diavolo: De malo in peius venite adoremus, quella poi non la posso tirar giù. Ogni giorno gli oggetti esposti viaggiano qua e là pel palazzo, e si fermano a più stazioni come i preti alla Via Crucis, che è proprio una dannazione a ritrovarli. Per esempio i busti del Signor Villa hanno abbandonato la sala Martinotti, ov’erano quando il primo foglietto della Guida fu stampato, e hanno trovato rifugio nella sesta sala della galleria delle statue. Misericordia!... Lo stesso è a dirsi d’una infinità d’altre cose, e in specie della guerra fra i rossi ed i neri (parlo di cifre arabe) nella galleria delle pitture. In questo stato di cose, se la Guida talora farà errore nell’assegnar posto agli oggetti, io me ne lavo le mani meglio di Pilato. Che il lettore se la rifaccia con chi di ragione. L’ufficio dei richiami è fatto apposta per questo”.

Un dipinto della Faccioli purtroppo incappò nelle sventure del caso. Due giorni dopo la chiusura dell’Esposizione l’artista vicentina scriveva con rammarico al professore Antonio Bernati “... e poi... le opere di una signora non si dovrebbero segnare a lettere cubitali?...”. “Disgraziatamente” L’Interno del coro dei Cappuccini (n. 4999; Napoli, deposito esterno presso l’Avvocatura Erariale dello Stato), peraltro già presentato alla mostra borbonica del 1855, passò per un lavoro del marito. Aiutati dalle mordaci parole del Ferrigni non si può certo sospettare che la sua denuncia non abbia avuto ragioni fondate, ma d’altra parte rimane a tutt’oggi insoluto perchè il Catalogo Ufficiale, già pubblicato con ogni probabilità entro il primo settembre, giorno di apertura della mostra, sia andato registrando con correttezza, nella I sezione della classe XXIII, i rispettivi lavori dei coniugi Licata. Addirittura lo stesso Augusto Corinaldi, il giovane ed operoso segretario del Comitato per gli espositori veneti e romani, ritenendo necessario “offerire alle pubbliche considerazioni una semplice enumerazione dei prodotti esposti in Firenze da’ Veneti, essendochè le difficoltà anco maggiori che ad essi si opposero in confronto dei Romani, li faceva meno conoscere stranamente legò al pennello di Faccioli Licata Orsola l’Interno di un Palazzo di

Napoli che non può identificarsi né con il dipinto appena accennato, copia dell'opera più celebre di Francois Marius Granet (Coro dei Cappuccini in Roma) replicata ben dodici volte, né con la Scalinata di Palazzo Farnese in Roma (n. 5000) il cui studio preparatorio, inviato al Bernati per il tramite del professor Trombini, aveva previsto "due Signore" che l'artista poi rimediò preferendo "il fare allo stesso sito il Paolo terzo cardinale ed il celebre Michelangiolo con altre figure del seguito in atto di fargli osservare l'accomodamento di quella scala".

L'importante rassegna si chiuse con le solenni e patriottiche parole del presidente della Commissione Reale, il marchese Cosimo Ridolfi, "l'Esposizione... chiamò i Veneti ed i Romani al nostro banchetto; formammo in questi giorni una sola famiglia; fu la realizzazione, sebbene passeggera, di un fatto, di un grandissimo fatto, di cui la memoria non si cancella, il desiderio non può scemare, ed il quale come necessità dovrà irresistibilmente e in modo permanente compirsi".