©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

MOSTRA DELL'ANGELICO: S. ANTONIO NEL DESERTO
(DAL MUSEUM OF FINE ART DI HOUSTON)

e S. Marco, una raccolta quanto più vasta possibile dei dipinti su tavola, ma limitata alla pittura accertata del maestro; a Firenze d'altronde si è aggiunta anche una rappresentanza della scuola, esemplificata d'altra parte dall'esposizione dei codici di S. Marco. Intorno al nucleo di opere dell'Angelico esistente nel Museo di S. Marco, e già di per sè costituente com'è noto una vera mostra permanente di Fra Giovanni, si sono così riuniti tutti gli altri lavori e capolavori del Maestro esistenti nella Città del Vaticano e in Italia (Cortona, Forlì, Livorno, Montecarlo, Parma, Perugia, Roma, Torino) con le due sole eccezioni del 'Cristo' di Pisa e dei due angiolini di Torino; per l'estero, se la lista delle assenze è risultata purtroppo, per ovvie ragioni di forza maggiore, più lunga e rimpiangibile, veramente rilevanti di esse (e non è il caso solo di questa esposizione) erano solo l' 'Incoronazione' del Louvre, impossibilitata a venire dalle precarie condizioni, e l' 'Annunciazione' del Prado, peraltro ritenuta di collaborazione: comunque i diciannove pezzi venuti da fuor di confine (Amsterdam, Berlino, Dublino, Houston, Lugano, Madrid, Monaco, Parigi, Princeton, S. Francisco, Sheffield, Windsor Castle) — tra cui, tranne la 'storia' di Washington, tutti i mirabili episodi già nella predella della pala di S. Marco — offrivano viva materia d'interesse e avevano valore rappresentativo tale da completare sufficientemente la ricostruzione dell'attività angelichiana.

Se dunque del tutto normale è stata la consistenza della mostra, la quale poco avrebbe potuto in ogni modo variare, anche se estesa a certe ipotesi avanzate sul periodo iniziale dell'Angelico, o più condiscendente in materia di autografia; il catalogo è d'altronde a disposizione per constatarvi da un lato l'inesistenza di ogni altra finalità che non sia stata la degna celebrazione dell'artista, dall'altro la oggettività e indipendenza scientifica delle schede in cui i collaboratori hanno, in varî casi, espresso parere diverso dall'opinione della direzione scientifica della Mostra: cosa che oggigiorno non è poi troppo frequente.

L'esposizione ha avuto anche un altro importante lato, questo positivo fuor d'ogni discussione: cioè ha fornito l'occasione per un cospicuo insieme di restauri ai dipinti e agli ambienti del Museo di S. Marco, che in grazia di essa ha acquistato aggiornata e degna sistemazione. Quasi tutte le tavole dell'Angelico vi si presentano difatti ora, per opera del Gabinetto dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, in condizioni di leggibilità ampiamente migliorate; e tra i casi più notevoli andranno segnalati il recupero di quel che era possibile della pala di San Marco, e il fine lavoro compiuto sul 'Giudizio', conservandone e reintegrandone la delicatissima fragranza pittorica. Nel Convento " ripulito ,, impressiona soprattutto la Biblioteca di Michelozzo, riportata alla penetrante bellezza originaria, eliminando gli ingombri e gli squilibri apportati nel successivo corso del tempo. Andranno anche poi citate, in margine alla Mostra, la interessante sezione documentaria su Fra Giovanni allestita a Firenze in allegato all'esposizione, e l'altra relativa al movimento religioso domenicano ai suoi tempi (Dominici, S. Antonino) tenutasi nel Convento di S. Domenico di Fiesole. E si dovrà anche riconoscere che la Mostra dell'Angelico ha portato un suo notevole contributo sull'argomento. Di ciò vi sarà occasione di render conto particolareggiatamente, ma intanto la proposta per tutta una nuova cronologia giovanile, le varie precisazioni sui singoli dipinti tra cui per esempio le indicazioni per la ricostruzione della predella di S. Marco e degli sportelli della SS. Annunziata, le nuove molte annotazioni critiche e filologiche che il catalogo ha potuto anticipare di una monografia in corso di stampa del Salmi, ci pare non possano non dirsi un apporto tutt'altro che indifferente. E questa breve nota può chiudersi, registrato il successo vastissimo tra il pubblico, affatto positivamente: non senza però aver espresso la gratitudine dovuta alle Autorità vaticane e italiane che hanno insieme promosso l'iniziativa, e alle altre Presenze che l'hanno voluta così personalmente e solennemente patrocinare.

L. BERTI

MOSTRA CELEBRATIVA DEL BICENTENARIO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI NAPOLI

UNA BUONA occasione per gli studiosi dell'arte napoletana degli ultimi due secoli è stata quella offerta, nei mesi dall'ottobre 1954 al gennaio 1955, dalla mostra celebrativa del bicentenario dell'Accademia di Napoli (*Catalogo* a cura di W. Nespoli, M. Napoli, F. Caiazzo; introduzione di Costanza Lorenzetti); la quale, nelle sale decorosamente riattate dell'annessa Galleria, ha rimesso in contatto con il pubblico un cospicuo numero di opere di quella pinacoteca che un seguito di sfortunate vicende teneva relegate nei depositi da più di tre lustri. A completare i lineamenti della storia dell'arte napoletana e dell'Accademia, il comitato ordinatore è ricorso ad altre collezioni statali e, in piccola parte, a raccolte private: ciò specialmente per la seconda metà del '700, di cui mancavano nella Galleria dell'Accademia adeguate testimonianze. Un'ampia sezione, costituita da opere per lo più prestate dagli autori, testimoniava la vita attuale dell'Accademia. Ne è risultato un complesso di oltre 300 opere di pittura, scultura, disegno,

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

incisione — per un totale di quasi 150 artisti — che ha permesso di farsi un'idea sufficientemente chiara delle fasi dell'arte napoletana dalla metà del secolo XVIII ad oggi: dalle prime affermazioni del neoclassicismo davidiano, in contrasto con le espressioni barocche tenacemente persistenti, al concretarsi delle tendenze romantiche nella " Scuola di Posillipo ", al movimento rinnovatore dei Palizzi e del Morelli nel campo della pittura e del Lista e di Achille d'Orsi in quello della plastica; giù giù fino al cromatismo luminoso del Mancini ed al suo parallelo in scultura che è l'opera del Gemito, alle tenere eleganze del De Nittis e degli altri partenopei infranciositi ed agli artisti viventi: tutto un periodo complesso e fecondo, durante il quale l'azione svolta dalla Accademia non fu sempre — come è stato giustamente osservato (Lorenzetti) — di remora e di ostacolo alla manifestazione della libera personalità e degli impulsi innovatori; ma, pur nei limiti di un indirizzo ovviamente conservativo e tradizionalista, ha spesso intelligentemente fiancheggiato — seguendo l'esempio di una casa regnante che aveva vivace interesse e gusto per l'arte — l'opera dei novatori e financo degli apostati.

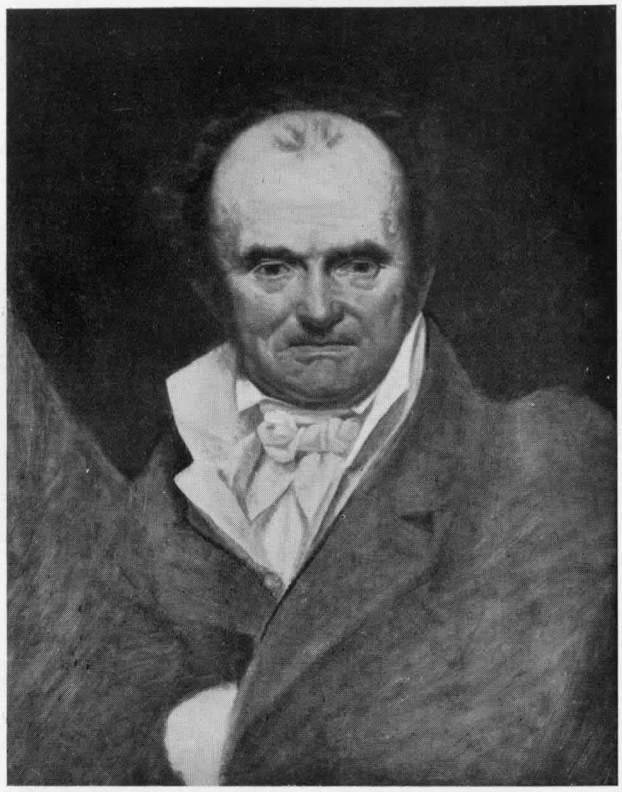
Congiunture particolarmente interessanti dell'arte napoletana con la pittura d'oltralpe sono state riproposte alla critica dall'esposizione dell'Accademia: qual'è quella dell'apporto francese alla formazione del neoclassicismo partenopeo: apporto che si compendiava alla mostra nei nomi di Jean Baptiste Wicar e di Joseph Franque, entrambi docenti al Reale Istituto di Belle Arti ed entrambi dediti particolarmente, durante il loro soggiorno italiano, alla ritrattistica ufficiale. Il Wicar, che era anche un appassionato collezionista di disegni — è con la sua donazione che a Lille, sua città natale, fu creato il museo che porta il suo nome — era rappresentato da un ritratto di inconsueta penetrazione psicologica e freschezza pittorica, quello del Duca di Torlonia (n. 425): il cui aggressivo realismo non può non essere messo in rapporto, ci sembra, con l'analogo carattere di tanta ritrattistica napoletana dell'epoca: di Gaetano Forte per esempio, suo discepolo all'Istituto di Belle Arti, di cui era esposta un'incisiva immagine della madre (n. 418), la quale ben s'allinea accanto a quella ben nota dello scenografo Chelli del Museo di San Martino di un verismo addirittura spietato. Del Franque, poi, si poteva vedere una gustosissima 'Ascesa al Vesuvio' (n. 420) di Ferdinando IV e dei familiari, agghindata, sul fondo grigio di vulcanici fumi, di tutte le grazie coloristiche di questo tardo seguace di David già conquistato dalla pittura di Géricault e di Delacroix.

Un problema per il quale non è ancora stata detta la parola risolutiva — essendo venuto a mancare, e proprio nel momento della feconda conclusione, l'illuminante contributo critico di S. Ortolani — è quello che — nell'ambito della pittura del gruppo di Posillipo, presente alla mostra anche con un nutrito gruppo di interessantissimi disegni — riguarda la priorità del rinnovamento della visione paesistica a lungo palleggiata tra il Gigante ed il Pitloo: problema che, probabilmente, non è solo di cronologia; e che si ripropone ogni volta che, accanto ai superficiali e disinvolti appunti del Gigante — quali quelli appesi nelle sale dell'Accademia, che comprendevano peraltro anche un gustosissimo olio, tutto guizzi e picchiettii di luce, prestato dalla Pinacoteca di Capodimonte — vediamo qualcuna delle sensibilissime e tuttavia calibrate " macchie " del Pitloo: ad esempio quella (n. 362) che all'Accademia portava sulla cornice, non sappiamo con quale fondamento, la data, davvero precoce, del 1822: la quale, se fosse documentata, troncherebbe di colpo ogni diatriba.

Un'altra zona da esplorare — e probabilmente con profitto — è quella degli incontri dei pittori napoletani, durante il quarto e quinto decennio del secolo, con la pittura romantica francese: chè questi partenopei viaggiavano, e non sempre ad occhi bendati, come parrebbe di poter dedurre dalla loro produzione più nota: se, infatti, questi incontri non sono tali da rinnovare la sostanza della loro pittura, è certo però che vi lasciano segni tangibili: e così nella produzione di Gonzalvo Carelli accanto ad innumeri e stucchevoli pastorellerie, troviamo opere quali la 'Barca da pesca' (n. 358), dove i netti contrasti di luce ed ombra, le forme rudemente sbozzate, l'intonazione accesa, la pennellata vigorosa, parlano di un deciso, seppur momentaneo, accostamento a Decamps e Delacroix. È ciò che accade anche allo Smargiassi, le cui convenzionali scenografie paesistiche, del genere di quelle che decorano le sale del Palazzo Reale di Napoli o lo rappresentano alla mostra, sono a volte riscattate da paesaggi di immediata emozione lirica: come il numero 5

NAPOLI, MUSEO DI CAPODIMONTE – G. GIGANTE: LA COSTIERA D'AMALFI CON MARE IN TEMPESTA

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte



NAPOLI, ACCADEMIA DI BELLE ARTI – G. B. WICAR
RITR. DEL DUCA DI TORLONIA

della terza sala dell'Accademia, di una sensibilità cromatica ed atmosferica probabilmente sollecitata da ricordi francesi; o il numero 46 della mostra di Achille Vianelli a Benevento, certo toccato dalla poesia di un Daubigny e di uno Chintreuil.

Su tali incontri tra pittura napoletana e francese verso la metà dell'800 e negli anni immediatamente successivi — chè quelli dal '70 in poi dei De Nittis, Cammarano e Mancini sono più conosciuti — ci sarebbe ancora molto da dire; specialmente a proposito dei fratelli Palizzi ed in particolare di Giuseppe; ma di ciò si è trattato in altra parte di questo fascicolo, e qui ci si limiterà ad osservare che i quadri dei Palizzi esposti alla mostra — attinti alla vastissima e pressochè inesplorata riserva palizziana dell'Accademia di Napoli — rappresentano interessanti contributi alla conoscenza di questi pittori: anche se non sempre sono adeguati al valore ed all'importanza di ciascuno di essi.

Buona era la scelta riservata a pittori come Morelli, De Gregorio, Antonio Mancini, Migliaro, Ragione, presenti con opere a volte poco note o affatto sconosciute, ma comunque significative: come, del Morelli, il bozzetto dei 'Martiri cristiani' (n. 422) del 1848, di una larghezza di pennellata e vigore d'impasto veramente notevoli per l'epoca in cui fu eseguito; o, di Marco De Gregorio, 'La Favorita a Portici', che sta a rappresentare la sintesi cromatico-formale della 'Scuola di Resina' — cui appartennero anche il giovane De Nittis ed il Rossano — operante per breve stagione, non senza rapporti diretti con la pittura dei Macchiaioli, accanto al verismo atmosferico di Filippo Palizzi; o, del Mancini, la 'Testa di uomo da tergo' (n. 154), dovuta alla sorprendente fecondità della sua precocissima formazione; o la 'Giovane donna' (n. 183), datata 1877, di un Migliaro diciannovenne che attinge da reminiscenze manciniane — e penso alla 'Carminella' della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma che è del 1870 — l'impulso ad un realismo ben più drammatico e vibrato di quello in cui si svolgerà in seguito la sua produzione di cronista dei vicoli e dei "bassi" napoletani, a mezza via tra il verismo del Michetti e le frivolezze del Dalbono; o, infine, le due freschissime impressioni francesi di Raffaele Ragione che opportunamente sono state chieste in prestito a collezioni private, perchè alla rassegna non mancasse testimonianza adeguata di questo pittore ancora così poco e, soprattutto, così mal noto, che, emigrato a Parigi nel 1900, seppe raggiungere con larghezza di sintesi cromatico-atmosferica, elaborata sui suggerimenti della pittura postimpressionista, una modernità di visione ben più viva e toccante di quella, ad esempio, di un Casciaro o di un Pratella, che pur vissero fin quasi alla metà del secolo, legati in parte, attraverso la mediazione del Dalbono, al gusto della Scuola di Posillipo.

La rassegna della scultura è valsa soprattutto per la bella presentazione di Achille d'Orsi, che ci è parso artista di notevole risalto: e non solo per l'azione esercitata sulla scultura del suo tempo, ancora in gran parte ancorata ai canoni accademici, ma anche per la qualità della sua produzione, nella quale al motivo fondamentale di illusione veristica — che è lo schema un po' semplicistico in cui suole venire classificata la sua arte — se ne intrecciano altri non meno validi ed operanti: come la nobile, vigorosa caratterizzazione del busto di Cardinale intitolato 'Concilio di Trento' (n. 150); o il pittoricismo atmosferico che nella testa e nel torso del 'Proximus tuus' (n. 433) giunge a dissolvere la massa plastica in vibrazioni di luce con effetti che fanno di lui il precedente immediato di Vincenzo Gemito, più giovane di sette anni.

La mostra si chiudeva con le sale dedicate agli artisti viventi, dimostrando, con la folla delle opere di ogni spirito e tendenza, l'attiva partecipazione dell'Accademia, attraverso i suoi docenti e i suoi discepoli, alla inquieta e fervida vita artistica dei nostri tempi.

A. Mezzetti

Accanto ai titoli dei dipinti di proprietà della Galleria si è indicato il numero di inventario della Galleria stessa.