

Napoli nell'arte del '700

L'architettura

La fine della dominazione spagnola e l'inizio del regno delle Due Sicilie determinano nell'Italia meridionale, specialmente a Napoli, una situazione piena di contraddizioni. Già alla fine del Cinquecento si era formata nelle Puglie, con epicentro a Lecce, una corrente architettonica estremamente vitale anche se culturalmente composita: mescola infatti l'artigianato popolare dell'intaglio della tenera e dorata pietra locale con strutture tipologicamente derivate da fonti diverse solamente nel Settecento derivanti dal barocco romano. Ne risulta una decorazione esuberante e festosa, di accento vernacolo e popolare: un fenomeno, nella sua genesi, non molto dissimile da quello dell'architettura "coloniale" dell'America latina, una "maniera salentina" più che un "barocco leccese" (Blunt). In Sicilia predomina, nel tardo Seicento e nel Settecento, un fasto architettonico tanto più appariscente quanto più provinciale e privo di una radice culturale profonda: e mescolato, anche qui, con larghi interventi decorativi dell'artigianato locale. Sono tuttavia importanti le ricostruzioni delle città rovinare dai terremoti: Noto e specialmente Catania, quasi interamente rifatta da GIAN BATTISTA VACCARINI (1702-1768) prendendo come nota dominante l'accordo degli intonaci bianchi e della pietra lavica grigia.

Napoli è, nel Settecento, una grande capitale europea: concorrono ad inserirla in un circuito culturale di raggio internazionale, dopo la fine della dominazione spagnola, la sua brillante cultura pittorica e gli scavi di Ercolano, che attirano da ogni dove studiosi di antichità e artisti, ma anche filosofi, letterati, intellettuali. FERDINANDO SANFELICE, con Juvarra il più originale architetto italiano della prima metà del secolo, ha una cultura europea: dilettante autodidatta, di nobile famiglia, non ha dietro di sé una tradizione artigianale, trasmessa di padre in figlio, come il suo rivale DOMENICO ANTONIO VACCARO. La decorazione, per lui, non è architettura, e progettare è una sfida, calcolo di scenografiche soluzioni, da ottenersi esclusivamente tramite mezzi architettonici. "Dilettante", oppone la sua disinteressata speculazione intellettuale al "mestiere" degli architetti-decoratori, trovando, nella Napoli del primo Settecento, un parallelo nella pittura del singolare Andrea Belvedere, filosofo, letterato, drammaturgo, che trasforma la pittura di fiori (il più mestierante dei generi) in colto e raffinato esercizio melodico. Il Sanfelice ritrova, forse tramite l'architettura austriaca e boema, la lezione borrominiana, non volgendola però in "barocchetto", ma riscoprendone il valore di architettura pura, autogiustificantesi nei propri fini e nei propri mezzi. Nel progettare il palazzo di famiglia, parte dal rapporto con la strada e con il cortile, elemento di mediazione tra spazio aperto e spazio chiuso: distrugge di conseguenza la facciata come organismo autonomo, scomponendola e riorganizzandola poi intorno allo scalone, filtro di interno ed esterno. Anche nel palazzo Serra di Cassano, l'elemento che dà il via al mosso effetto scenografico è il monumentale scalone che, partendo dall'atrio, lo collega al cortile, terminando con un arco gigantesco che sfonda la facciata retrostante. Versione napoletana del rococò si può considerare invece l'opera di Domenico Antonio Vaccaro (1681-1750): nonché architetto, è pittore, e scultore. La chiesa della Concezione di Montecalvario è tutta sua: dipinge le pale d'altare, dà i disegni per la decorazione, disegna virtuosisticamente l'architettura con la luce, che scorre sul bianco degli stucchi, sulle volte oblique del deambulatorio, sfruttandone i vivaci effetti pittorici. Nel chiostro di Santa Chiara assume come materiale architettonico la maiolica colorata e figurata dell'artigianato locale, dichiarando così la sua precisa intenzione di fare un'architettura non tanto popolare quanto, linguisticamente, dialettale, eppure raffinatissima, colta, felicemente ironica, così come può essere raffinato, colto, ironico un presepe che si compiace della vivace osservazione del volgo.

L'attività del Fuga a Napoli, dopo il 1751, muta questo stato di cose. Non pone un problema di gusto, ma di etica professionale. Si tratta di dotare la città delle fondamentali attrezzature di cui, durante il malgoverno spagnolo, nessuno s'era mai occupato. L'Albergo dei Poveri è un edificio colossale (354 metri di fronte) che doveva avere cinque cortili quadrati e, nel centrale, una chiesa esagonale collegata ai dormitori da sei navate a raggiera. I Granili (1779) sono una

"semplicissima e singolare anticipazione dei moderni edifici industriali" (Pane): contenevano i granai pubblici, un arsenale, una fabbrica di cordami. La chiarezza con cui il Fuga imposta e risolve i problemi funzionali e d'impiego è già nello spirito di quella praticità sociale, che sarà uno dei principi fondamentali del Neoclassicismo. Altre opere, come la villa La Favorita e la facciata dei Gerolamini (che ritorna ai modi tardo-manieristici del Silvani), dimostrano come il Fuga sapesse modulare le sue strutture nell'aperta e luminosa spazialità naturale, senza nulla concedere al pittoresco confuso dell'ambiente napoletano. Anche LUIGI VANVITELLI (1700-1773) studia i suoi progetti movendo dai dati accertati delle esigenze obbiettive. Figlio del vedutista olandese Gaspare van Wittel, è dapprima a Roma, dove partecipa senza fortuna ai concorsi per la facciata di San Giovanni in Laterano e della Fontana di Trevi, poi ad Ancona, dove progetta il lazzeretto e il molo. Incaricato da Carlo III di studiare i piani della reggia di Caserta (1751), imposta da urbanista e da ingegnere tutti i problemi pratici relativi al funzionamento di quella che doveva essere non soltanto una residenza reale ma, come Versailles, la sede decentrata di tutti i servizi governativi. Progetta un immenso edificio rettangolare con quattro cortili, vere e proprie piazze divise da quattro bracci che s'incrociano formando al centro un "grande portico", cioè un ampio vano con gallerie radiali: il perno centrale di tutto il sistema. Le lunghe facciate sono rialzate da un alto basamento rustico affinché più libera e leggera si distenda nello spazio luminoso la duplice, interminabile teoria delle finestre, il cui movimento chiaroscurale si conclude agli estremi nei corpi avanzati, a colonne addossate. Questi e il prospetto dell'ingresso segnano anche l'incastro dei vari corpi di fabbrica, facendo sentire all'esterno la struttura dell'insieme. In tutte le soluzioni interne la forma architettonica risponde ad un tempo ad un'esigenza strutturale, ad un'esigenza di ordinamento prospettico, ad un'esigenza di prestigio decorativo. Nel perno centrale, le gallerie a raggiera sono divise da pilastri triangolari con una colonna sullo spigolo acuto: hanno una precisa ragione portante, costruiscono la prospettiva delle gallerie secondo la "veduta d'angolo" così frequente nella scenografia del Settecento (Bibiena), mettono in valore le colonne cilindriche come apparenti cardini di rotazione. Il complesso sistema, dunque, è tutto impostato sulla pura, classica forma della colonna.

Anche la cappella reale, del resto, non è che un nitido vano rettangolare, con due filari di colonne scanalate affiancate su un basamento altissimo; al di là di esse e di uno stretto corridoio si aprono le ampie finestre. La luce entra filtrando attraverso le file di colonne, graduandosi e prendendo vibrazione sui loro fusti scanalati: le colonne, infine, agiscono come apparati regolatori della luce, le danno la qualità necessaria affinché riempia, uniforme ma vibrante, il vano rettangolare con un lato absidale semicircolare e volta a botte. La purezza già neoclassica di questo ambiente non è dunque raggiunta imitando modelli antichi, ma riducendo a proporzione, fino a ritrovare necessariamente una morfologia classica, uno spazio ancora sentito come immagine luminosa, pittorica.

Napoli è una delle grandi sorgenti della cultura neoclassica, in gran parte fondata sui risultati sorprendenti degli scavi di Ercolano e di Pompei, che certo contribuirono anche a fissare la nuova morfologia classica del Vanvitelli. Ma che questa non sia soltanto una scelta di gusto si vede nella chiesa dell'Annunziata (iniziata nel 1760): il cui schema a navata unica, con cappelle laterali, breve transetto e cupola è lo schema tipico, dopo il Gesù, dell'architettura chiesastica tardo-manieristica e barocca. Ma qui tra i vani in penombra delle cappelle e il luminoso vano principale ritroviamo, come a Caserta, le doppie colonne scanalate che ricevono la viva luce della navata, la fanno girare e sui loro fusti mettendola in vibrazione con le scanalature, la trasmettono attenuata ma viva nelle cappelle. E la cupola, quasi a metà della navata, è nello stesso tempo il nucleo del sistema prospettico e la cavità più luminosa della chiesa. Come a Caserta, la riduzione a sistema dell'immagine luminosa dello spazio elimina le penombre suggestive e le illuminazioni abbaglianti delle chiese barocche: la chiesa non è più fatta per turbare od esaltare i fedeli, è il nobile ambiente dove si adempie ad una funzione religiosa che rientra nell'ambito delle funzioni civili. Ed è in questa concezione civile dell'architettura religiosa che emerge il carattere illuministico dell'opera del Vanvitelli.

La pittura

Non solo a Napoli ma in tutta l'Italia, al principio del Settecento, non si parla che di Luca Giordano. Lo s'incontra dappertutto, dipinge con incredibile sveltezza e con effetto sicuro, assomma le qualità di tutte le scuole passate e presenti. È un "fenomeno" e il Settecento ha la passione dei fenomeni. In realtà non soltanto la sua pittura utilizza tutta la pittura passata e presente; la brucia. La svuota dei suoi contenuti di idee, la riduce a clamoroso concerto visivo. Ciò che si ammira è il suo prodigioso mestiere, che arriva al livello dell'alta cultura. Si cesserà di ammirarlo quando, poco più tardi, si avrà l'intuizione di una nuova tecnica, diversa dal mestiere. La distinzione tra mestiere e tecnica, nel XVIII secolo, è fondamentale: e serve a mettere un certo ordine nella congerie di fatti diversi e spesso contraddittori di cui è intessuta la pittura del tempo.

Muove da Luca Giordano e dilaga anche fuori d'Italia, specialmente in Austria e in Spagna, l'ultima ondata della decorazione barocca. FRANCESCO SOLIMENA (1657-1747) è il continuatore del Giordano. È un'eredità difficile. Fa il possibile per mantenere l'impeto travolgente del maestro; ma, osservando una qualsiasi delle sue opere decorative, si vede subito che tiene ben distinti i mezzi di cui si varrà per concertare l'effetto finale: la prospettiva, l'illuminazione, il colore, i tipi delle figure e dei loro gesti. Lavora su un repertorio, anche se vasto. Ricorrerà sempre ad un'architettura con grandi archate per dar spazio al fondo e con gradinate in primo piano per far precipitare la composizione addosso agli spettatori; si servirà di un'illuminazione forte, da riflettore, che imprime alla composizione un'oscillazione luministica che accompagna il tumulto delle masse; la rompe con squilli di colore, come ottoni in un'orchestra. Varia le figure e i gesti, ma sulla base di tipi costanti: il re, la regina, il gran sacerdote, l'angelo; sdegno, timore, sorpresa. Non sono persone, ma figure rettoriche. Più che scenografo è coreografo: come nello spettacolo coreografico, la figurazione non comunica alcun contenuto ma soltanto il proprio movimento. Non mira a suscitare alcun sentimento determinato, ma uno stato emotivo; non vuole far pensare, ma riempire gli occhi e trasmettere un dinamismo in atto.

FRANCESCO DE MURA (1696-1782) segue Solimena ma ne riduce ulteriormente la spinta; il repertorio si logora e assottiglia; la formula decorativa tende a prevalere sulla formula inventiva. GIACOMO DEL PO (1652-1726) e soprattutto CORRADO GIAQUINTO (1703-1765) capiscono che il copioso filone sta esaurendosi e che, per impedirgli di estinguersi, ciò che va rinnovato è l'emozione visiva. Non trasformano la struttura dell'immagine ma l'alleggeriscono cercando nuove gamme coloristiche, intonate specialmente sulle note fredde e squillanti. È una scelta che esce già dall'ambito del mestiere e tocca quello della tecnica.

I due ambiti non sono ancora distinti. GIUSEPPE BONITO (1707-1789) è un seguace del Solimena ma quando, per dipingere ritratti, smonta la macchina compositiva, il mestiere pittorico si semplifica e riacquista una capacità di presa diretta. GASPARE TRAVERSI documentato dal 1749 al 1776, quando non dipinge quadri d'altare, fa un gran passo avanti. Il ferito (come gli altri dipinti dello stesso gruppo) non è un quadro di genere e non rispecchia assunti morali o satirici. La pittura funziona come un obiettivo fotografico, il mestiere pittorico diventa tecnica di ripresa. Non è un processo meccanico: come poi con la fotografia (ma in altro modo), nell'immagine dipinta si vede diversamente e di più. La pittura è come un occhio più preciso o meno appesantito da abitudini visive. Non dà particolari maggiori né si ferma a interpretare e commentare il dato: fa vedere meglio. Non dice nulla al di là dell'immagine; ma dà all'immagine una densità, una consistenza maggiore. I materiali e i procedimenti sono sempre quelli del mestiere pittorico; ma è mutata la tecnica mentale. L'immagine che la pittura rende esplicita non è quella che l'immaginazione genera allorché le si imprime un moto artificioso, ma è quella che si forma quando l'immaginazione è portata, come strumento conoscitivo, sulla realtà.

È a Napoli, del resto, che nasce il vedutismo con l'olandese GASPARE VAN WITTEL (1653-1736), che rientra già, di pieno diritto, nell'ambito della cultura illuministica. Non ha più senso parlare di emozione, di sentimento della natura, di scena naturale. Si confronti una prospettiva del Solimena con una veduta prospettica del van Wittel: la prima è il processo della costruzione di uno spazio illusorio, la seconda è uno strumento ottico che inquadra e permette di vedere

meglio la realtà. Vedere meglio non vuol dire vedere di più, come con un cannocchiale, ma vedere con ordine, con gli occhi e la mente insieme. Vedere le singole cose e il contesto che formano; ma sapendo che l'ordine non è della realtà oggettiva, bensì della mente che valuta e coordina i dati del senso. La sensazione visiva è già pensiero; non si tratta più di svelare il significato celato dall'apparenza delle cose, ma di percepire distintamente. Siamo già entro i confini del sensismo illuministico: quello per cui la sensazione non è apparenza ingannevole che l'intelletto corregge, ma la materia prima del lavoro dell'intelletto. Nulla essendo nell'intelletto che prima non sia stato nel senso.

(G.C. Argan, Storia dell'arte italiana)