ANNALISA RUOCCHIO

RAFFAELE POSTIGLIONE ALLA CORTE DI FERDINANDO II DI BORBONE. A PROPOSITO DI ALCUNE OPERE INEDITE

La produzione artistica di Postiglione si è spesso incrociata con le esigenze decorative del governo borbonico, poco interessato alle novità che si andavano diffondendo nel panorama nazionale; così il pittore, qualitativamente tra i primi nel contesto artistico locale, diventa punto di riferimento della famiglia reale e specialmente di Ferdinando II. Lo spoglio di alcuni documenti d'archivio ha permesso di ricostruire la storia di opere mai associate prima al suo nome.

Cenni biografici[1]

Nato a Napoli il 26 novembre 1818 da una famiglia con difficoltà economiche, fin da piccolo dimostra grande abilità nel disegno tanto da seguire presso l'Accademia di Belle Arti gli insegnamenti di Costanzo Angelini, la cui vicinanza al gusto Neoclassico caratterizzerà particolarmente il suo stile. È vincitore del Pensionato borbonico e si trasferisce a Roma, città che in quegli anni rappresentava il principale centro di elaborazione della cultura figurativa europea, punto di convergenza di varie tendenze artistiche oltre che sede di un mercato d'arte di altissimo livello; sono questi gli anni in cui approfondisce lo studio delle generazioni artistiche precedenti ed in particolar modo del Cinquecento.

E proprio con il mercato d'arte entra probabilmente in contatto se, stando a quanto si evince dal catalogo biografico del 1922[2], indirizza alcune sue opere verso Paesi stranieri, quali Germania ed Inghilterra, attestando dunque il carattere copioso della sua produzione che si presenta sempre accurata ed eletta. Diventa professore di disegno presso la stessa Accademia napoletana, prima come collaboratore di Giuseppe Mancinelli (1853) e poi come titolare dell'insegnamento (1861), deludendo le aspettative di coloro che, come Domenico Morelli, speravano in un'apertura al nuovo degli insegnamenti. La partecipazione alle esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti – di spirito fortemente antiaccademico – non poté che essere piuttosto ridotta (1862; 1880; 1881), complice anche l'età ormai avanzata. Muore il 22 febbraio 1897.

1. Gli inizi, i successi alle esposizioni borboniche ed i primi incarichi ufficiali: "Il perdono di Giacobbe" e le tele per la chiesa in piazza del Plebiscito

Nella Napoli degli anni Cinquanta dell'Ottocento le nascenti tendenze ammodernatici della cultura artistica locale sui modelli nazionali si aggiungono alla sempreverde cultura tradizionalista che vede in Raffaele Postiglione uno dei migliori artisti alla corte di Ferdinando II, committente di gran parte della sua produzione. Non c'è dubbio che ad accendere i riflettori sull'artista fossero state le esposizioni borboniche nelle quali molte opere erano state acquistate dal sovrano a partire dal precedente decennio[3]. Un esempio è l'*Abramo discaccia Agar ed Ismaele alla presenza di Sara ed*

[1] Per approfondimenti sulla figura dell'artista si vedano: A. PORZIO, *Postiglione Raffaele* in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano, Electa, 1991; M. VENERUSO, *Postiglione Raffaele* in F. C. GRECO – M. PICONE PETRUSA – I. VALENTE, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli, Pironti, 1993; A. PORZIO, *Postiglione Raffaele* in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 1997; A. DI BENEDETTO, *L'"Arte Moderna": un foglio militante nella Napoli postunitaria* in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. CIOFFI – A. ROVETTA, Milano, Vita e Pensiero, 2007, p. 216.

[2] *Catalogo biografico della mostra della pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli, Tip. Tema, 1922.

[3] Oggi sono conservate a Caserta presso il Palazzo Reale.

Isacco[4] del 1845, in cui la ripresa dei modelli artistici della cultura cinque-seicentesca di Raffaello e di Nicolas Poussin, filtrata dal verbo neoclassico, è ampiamente espressa e lo sarà in tutta la sua produzione secondo le indicazioni della retorica borbonica. Altro importante acquisto, oggi conservato presso il Museo di Capodimonte, è *l'Hemor e Sichem che riconducono Dina a Giacobbe*, meglio conosciuto come *Il perdono di Giacobbe* (figura 1), esposto alla Biennale nel 1848 dove si aggiudicò la medaglia d'oro prima di entrare a far parte dei beni del sovrano[5].

Figura 1. R. Postiglione, *Il perdono di Giacobbe*, 1848, Napoli, Museo di Capodimonte.

Il dipinto non ha ricevuto finora la giusta attenzione dalla critica, forse anche per la sua collocazione in deposito – dovuta alle dimensioni particolarmente ampie[6] – e alla conseguente

[4] L'opera decora una delle pareti della Sala del Consiglio della Reggia di Caserta e fu esposta alla Biennale Borbonica del 20 settembre 1845, dove vinse la medaglia d'oro; fu acquistata dal sovrano e destinata alla sala che ancora oggi la ospita; alla stessa esposizione il sovrano acquistò anche un'altra opera, anch'essa collocata in Reggia prima di passare a Capodimonte e poi ai depositi della Camera dei Deputati di Montecitorio a Roma: *Androclo riconosciuto dal leone nell'anfiteatro delle fiere*; il rimando alla tela di J. G. Drouais del 1786, *Mario prigioniero a Minturno*, è evidente; del resto gli allievi del pensionato borbonico erano molto attenti agli esempi neoclassici la cui conoscenza era favorita dalla direzione di Vincenzo Camuccini; per un approfondimento sul tema del trasferimento delle opere da Capodimonte a Roma e viceversa si veda *Da Montecitorio a Capodimonte: opere d'arte delle collezioni napoletane dalla Camera dei deputati al Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra, a cura di P. L. DE CASTRIS, Napoli, Electa Napoli, 1999.

[5] L'accordo fu sancito il 4 giugno del 1850 e l'acquisto costò al sovrano 600 ducati. Cfr. A. IROLLO, *Il mecenatismo dei Borbone dopo il 1848: alcune linee di ricerca e un percorso tra le fonti* in G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, Viviani, 2011, pp. 285-297.

[6] (cm 275x357).

difficoltà di lettura. Va poi ricordato che di tale soggetto fu realizzata una seconda versione, attualmente di ubicazione sconosciuta, menzionata in uno scritto del 1863 da Carlo Padiglione[7]. Questi cita Guglielmo Graham come committente del dipinto destinato alla sala maggiore del suo palazzo di Manchester[8]. Si tratterebbe, con molta probabilità, di William Graham (1817-1885), deputato liberale scozzese eletto nel 1865 e nel 1868 a Glasgow, nonché noto collezionista d'arte molto vicino ad Edward Burne-Jones e a Dante Gabriele Rossetti, proprietario di una collezione venduta nel 1886 da Christie's. L'origine dei rapporti con Postiglione ad oggi è a me sconosciuta, considerando anche le scarse informazioni rinvenute nel corso delle mie ricerche. L'opera è analizzata minuziosamente, dalla composizione della scena alle dimensioni (palmi 4x6), e l'autore riconosce nella resa del paesaggio l'esatta ripresa del luogo nel quale l'episodio biblico si svolse, tanto che «tu respiri l'aria orientale»[9].

Figura 2. R. Postiglione, *Adorazione dei Magi*, inizio anni 50 del 1800, Napoli, Basilica di San Francesco di Paola.

All'inizio degli anni Cinquanta sono databili due tele conservate presso la Chiesa napoletana

[7] C. PADIGLIONE, *Di un dipinto di Raffaele Postiglione. Cenno del cav. Carlo Padiglione*, Napoli, Tip. Agrelli, 1863.
[8] I contatti con l'estero da parte di Postiglione non furono rari: oltre a lavori diretti in Inghilterra – non sappiamo se oltre l'opera sopra citata ne furono inviate altre – è menzionato anche il contatto con la Germania, anche se non si ha alcun tipo di informazione a riguardo. Per questi riferimenti si veda *Catalogo biografico della mostra*…cit.
[9] C. PADIGLIONE, *Di un dipinto di*…cit.

di San Francesco di Paola[10]. Si tratta di un'*Adorazione dei Magi* (figura 2) e di una *Presentazione al tempio* (figura 3) collocate nella cappella sinistra all'ingresso della chiesa[11]. Sappiamo che, pur essendo stata inaugurata nel 1836, la chiesa venne definitivamente completata nel 1846 e dunque molte tele furono realizzate successivamente alla data di inaugurazione[12]. Nei lavori di Postiglione assistiamo all'arricchimento delle scene rispetto alle precedenti realizzazioni, un senso di maggior movimento che solo in quegli anni iniziava a prendere forma. Con molta probabilità a commissionarle fu il sovrano, che sicuramente si preoccupò di affidare incarichi artistici anche per quell'edificio che era il simbolo del potere della famiglia reale e che tutt'oggi è ricordato come il Tempio dei Borbone.

Figura 3. R. Postiglione, *Presentazione al Tempio*, inizio anni 50 del 1800, Napoli, Basilica di San Francesco di Paola.

[10] Nel volume di F. CAPOBIANCO - K. FIORENTINO, *Il tempio dei Borbone: la Chiesa di San Francesco di Paola in piazza del Plebiscito a Napoli*, Napoli, Altrastampa, 1999, le due tele sono semplicemente ricordate come presenti nella chiesa, ma non vi è alcun riferimento utile per il recupero di informazioni.

[11] La rotonda centrale della basilica è introdotta da due cappelle che si aprono lateralmente all'ingresso; molto probabilmente tali cappelle erano destinate a congregazioni ed erano indipendenti dalla basilica stessa; questo spiegherebbe la presenza in esse di tele realizzate successivamente alla data di inaugurazione del complesso; l'idea delle due ali laterali per le congregazioni fu elaborata dall'architetto Pietro Bianchi a partire dal sesto progetto; circa le vicende concorsuali ed i progetti per la struttura della chiesa si vedano: P. BIANCHI, *Progetto sesto*, Pisa 1837; E. CATELLO, *Architettura neoclassica a Napoli: la basilica di S. Francesco di Paola* in *Napoli Nobilissima: rivista di topografia ed arte napoletana*, vol. 17, 1978, pp. 81-92; S. VILLARI, *Tra neoclassicismo e restaurazione: la Chiesa di San Francesco di Paola* in *Pietro Bianchi 1787-1849*, catalogo della mostra, a cura di N. OSSANNA CAVADINI, Milano, Electa, 1995, pp. 138-139; F. MANGONE, *Pietro Valente*, Napoli, Electa Napoli, 1996; C. LENZA, *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica: l'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997.

[12] Gli studi sul programma decorativo della basilica, ancora non analizzato in maniera organica, lasciano ancora aperto il campo alle ipotesi; la presenza di tele databili oltre gli anni Quaranta potrebbe essere dovuta o ad un trasferimento successivo in chiesa di tali lavori provenienti da un precedente sito o ad una commissione tarda; si pensi a *La Circoncisione* di Antonio Campi del 1856 o a *L'Immacolata* di Tommaso De Vivo del 1854.

Nella *Presentazione al Tempio* ritorna la figura in ginocchio, che qui in basso a destra è probabilmente la profetessa Anna[13], e non si può tralasciare di notare come anche le figure che danno le spalle all'osservatore siano ricorrenti nei lavori dell'artista. Si pensi a *Coriolano supplicato da Veturia* del 1848[14] – il cui fedele disegno è conservato presso il Museo di San Martino – dove al centro della scena è proprio una donna chinata in atteggiamento di supplica o *Il Redentore che libera dal demonio un ossesso* nell'angolo destro in basso con l'uomo spaventato che si appresta a scappare. Al centro della scena c'è il vecchio Simeone con il Bambino tra le braccia, avanti ad un altare sul quale vi è un grande candelabro. Accanto è Maria, a mani congiunte, vestita con gli stessi abiti dell'*Adorazione*. A seguire San Giuseppe con una colomba da offrire a Simeone ed in alto quattro putti reggono la croce, simbolo della crocifissione di Dio nonché della Sua resurrezione e promessa di vita eterna a tutti i fedeli. Anche nell'*Adorazione* è presente un gruppo di putti in alto, dalla cui nuvola si dirama un raggio luminoso simbolo della luce divina, e posso affermare che sono queste le uniche due opere a presentare tale elemento, tipico della cultura artistica sicuramente precedente. Il centro della scena è qui, invece, occupato proprio dalla Vergine con il Bambino che benedice i Magi; il piccolo ricorda un po' la raffaellesca *Madonna Hertz* (1515-1518).

2. I contatti con Gaeta e gli interessi di Ferdinando II oltre Napoli: il "Gesù in Galilea che guarisce l'ossesso" ed "Il martirio di Santa Caterina"

In un documento rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Napoli[15] risulta che l'artista avesse realizzato entro il 1853 una tela con *Gesù in Galilea che guarisce l'ossesso* e che, esposta tra il settembre e l'ottobre dello stesso anno presso il Real Museo di Napoli[16], fu poi trasferita il 17 ottobre a Gaeta. Non ho rinvenuto nel comune laziale alcuna tela dell'artista con tale soggetto, dunque potrebbe trattarsi o di un primo lavoro andato perduto, o del *Redentore che libera dal Demonio un ossesso*, di cui si conserva un disegno presso il Museo di San Martino a Napoli, probabilmente rientrato in occasione dell'esposizione del 1855 e poi rimasto in Reggia dopo essere stato acquistato dal sovrano. Si tratta già di una produzione matura del pittore in cui aumenta il numero di personaggi e con essi i movimenti e la narrazione, senza che l'artista lasci mai confuso l'osservatore, riuscendo a rendere sempre ordinato il racconto dell'episodio. Al centro della scena l'ossesso, da cui tutti tendono ad allontanarsi. Ed è proprio questo movimento che riporta alla mente le figure de *La morte di Cesare* di Camuccini o quelle del *Giudizio di Salomone* di Francesco Podesti (Torino, Palazzo Reale), specialmente in quest'ultimo caso per l'uomo che dalla destra della scena indica il Redentore. Pur trovandoci in presenza di una diversa denominazione, il riferimento ad un analogo soggetto è chiaro nei due titoli e questo lascerebbe poco spazio all'ipotesi che possa trattarsi di tele differenti.

Nel documento pocanzi citato insieme al *Gesù in Galilea che guarisce l'ossesso* è

[13] In altre raffigurazioni Anna è ritratta con un rotolo tra le mani.

[14] La tela, acquistata verso la fine del 1851 dalla Casa Reale per 200 ducati, è conservata al Museo di Capodimonte; è ben resa la disperazione delle donne che circondano l'uomo, il cui volto rimanda all'*Androclo*; a destra del quadro il gruppo di tre figure si ispira chiaramente alle donne de *Il giudizio degli Orazi* di David (1784) ed alla donna con il bambino nella sinistra del quadro di Poussin, *Morte di Germanico* (1628); un recente studio condotto da Diletta Clery rilegge l'opera individuando il soggetto proprio come Coriolano supplicato da Veturia; pare, infatti, che il protagonista della scena non sia sul punto di partire per l'esilio, come precedentemente si era sempre letto il soggetto tanto da intitolare la tela "La partenza di Coriolano", bensì pronto ad attaccare la città a capo dei Volsci e per questo supplicato dalla madre Veturia e da altre matrone che qui figurano insieme alla moglie Volumnia con i suoi due figli. Probabilmente, come nota la studiosa, la scelta di un ambiente interno ha creato in passato l'equivoca interpretazione della partenza di Coriolano da Roma verso l'esilio; cfr. D. CLERY, *Coriolano supplicato da Veturia*, scheda dell'opera in L. MARTINO, M. MORMONE, *Ottocento a Capodimonte*, Napoli, Arte'm, 2012.

[15] ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI (d'ora in avanti AS NA), *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 351, inc. 17; un riferimento al documento è presente in A. IROLLO, *Il mecenatismo dei Borbone*, cit.

[16] Le piccole mostre organizzate nel Real Museo Borbonico prediligevano dipinti dal soggetto sacro; nel 1856 Postiglione esporrà la sua *Sacra Famiglia* in AS NA, *Ministero della Pubblica Istruzione,* b. 351, inc. 25.

menzionato l'iter di un'altra opera del Postiglione, commissionata per Gaeta forse per la stessa data. Si tratta de *Il martirio di Santa Caterina* (figura 4)[17]. La tela è di notevoli dimensioni[18] ed originariamente era collocata sull'altare maggiore della Chiesa di Santa Caterina in Gaeta[19] prima di essere trasferita nel Duomo della città, dove tutt'ora è conservata. L'enorme opera oggi occupa l'intera parete di fondo di una delle cappelle della navata destra del Duomo e la sua imponenza non ha simili nella produzione del pittore napoletano[20]. È uno dei tanti lavori poco noti dell'artista, databile dunque entro il 1853.

Figura 4. R. Postiglione, *Il Martirio di Santa Caterina*, 1853, Gaeta, Duomo (Cattedrale dei SS. Erasmo e Marciano e di S. M. Assunta).

[17] Le due tele del documento sono menzionate in I. SGARBOZZA, *Ferdinando II e la promozione delle arti a Napoli* in G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio e borbonico*, cit., pp. 215-253.
[18] Il documento parla di 15 palmi per 12, che equivalgono a circa 3,9 metri di altezza per 3,1 metri di larghezza; cfr. AS NA, *Ministero della Pubblica Istruzione*, b. 351, inc. 17.
[19] La chiesa, risalente al XIV sec, è chiusa al culto dal 1989 in attesa di restauri.
[20] Si pensi che durante i recenti lavori di ristrutturazione del Duomo non è stato possibile trasferire in altro luogo la tela, come invece è stato fatto per le altre opere, per evitare di mettere in pericolo la stabilità a causa proprio delle sue dimensioni.

Come già nella tela del *Redentore*, anche qui sono evidenti i richiami a Raffaello ed emerge l'attenzione alla linea, come retaggio della cultura neoclassica. Bisogna tener presente che fin da piccolo Postiglione aveva mostrato particolare propensione per il disegno tanto da migliorare la sua formazione alla scuola di Costanzo Angelini in Accademia tra il 1836 ed il 1842. Furono proprio gli insegnamenti dell'Angelini, ormai attardati rispetto alle nascenti correnti artistiche, a condizionare in chiave tradizionalista la produzione dell'artista. La qualità tecnica dei suoi lavori è innegabile, come dimostrato dai successi accademici ed alle esposizioni, nonché dalla stima del sovrano che non mancò di ricorrere alla sua abilità, ma questa capacità non va oltre l'esercizio di stile confinando il pittore nel fascio degli artisti espressione della più stanca accademia. Gli influssi neoclassici che sembrano essere individuabili in alcune opere dell'artista sono, dunque, condizionati proprio dagli insegnamenti del longevo professore dell'Istituto. Successivamente, durante gli anni di perfezionamento, lo studio dell'antico, le opere di Mengs e David prima e quelle del Cinquecento, di Raffaello e Michelangelo poi, segnarono il punto di arrivo nella sua formazione, i cui lavori mostrano una precisione delle forme che è propria di colui che osserva con attenzione tutti i movimenti, come affermava Camillo Miola:

«Nelle tele e sopratutto nei disegni di questo artista sono pregi grandi, derivati dallo studio entusiastico delle forme e de' nobili movimenti. La sua *Maddalena appiè del Redentore* e il suo *Mosè che percuote un egizio* sono capolavori da museo, che insegnano come si disegni la figura umana e fanno pensare quali radiose creazioni potrebbe ispirare agli artisti dell'avvenire un più sicuro possesso della forma, aggiunto alla venusità del colore»[21].

E così nella donna sulla destra si intravede il personaggio che Raffaello realizza a sinistra in uno degli affreschi per le Stanze vaticane, precisamente la scena della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, in cui la posizione delle due figure è di diretta ispirazione. Del resto lo stesso urbinate era solito ricorrere sovente a figure in ginocchio, così come nell'ultima opera, la *Trasfigurazione*.

Suggestioni neoclassiche sono parallelamente rintracciabili. È il caso della figura in piedi a sinistra in cui sembra rivedere uno dei due uomini realizzati da Jean Germain Drouais nel *Mario a Minturno* conservato al Louvre. I diversi personaggi nella tela gaetana si dispongono lungo l'intero asse verticale del dipinto mostrando un bilanciamento tra la veemenza dei corpi di sinistra, studiati attentamente nella loro muscolatura, e la calma e la delicatezza a destra, nelle figure rese in pose meno concitate. Sembra quasi di leggere un brano michelangiolesco in alcune parti. La destinazione dell'opera per una chiesa di Gaeta potrebbe essere facilmente motivata.

L'attenzione di Ferdinando II alla città laziale è nota, anche in relazione ai rapporti con papa Pio IX. Il Pontefice soggiornò nel regno delle Due Sicilie dal 24 novembre 1848 al 12 aprile 1850, a seguito della fuga da Roma che in quel periodo era in procinto di trasformarsi in repubblica. I rapporti tra Stato della Chiesa e regno borbonico, regolati dalle norme del Concordato del 1818, inevitabilmente si intensificarono e tale vicinanza favorì anche la produzione artistica[22]. Gaeta, città del regno, fu il primo territorio ad ospitare il papa a seguito della sua fuga da Roma, e fu proprio qui che il sovrano scelse di finanziare la ricostruzione *ex novo* della chiesa di S. Francesco d'Assisi, affidando l'incarico all'ingegnere militare Giacomo Guarinelli[23].

Ma non fu questo l'unico sito ad interessare Ferdinando II. Una discreta attenzione fu rivolta anche alla Chiesa di Santa Maria della Catena, meno nota della precedente, che sorge sopra la spiaggia di Fontania. Essa fu visitata da Pio IX il 25 aprile 1849 e poco dopo il sovrano napoletano finanziò un primo radicale restauro con l'ampliamento del presbiterio e la costruzione della cupola[24]. Dunque lo sguardo del re, rivolto a diversi edifici religiosi sul territorio come si è appena

[21] Le parole del pittore sono riportata in *Catalogo* biografico, cit, p. 22.

[22] La presenza del pontefice nel regno assicurò al territorio una visibilità internazionale e l'evento ispirò molti artisti che immortalarono il Mastai Ferretti nelle varie tappe del suo *tour*.

[23] Per approfondimenti circa gli interventi artistici per la chiesa si veda G. CAPITELLI, *Il Trono e l'Altare: Ferdinando II e Pio IX tra Gaeta e Portici* in G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio e borbonico,* cit., pp. 197-213.

[24] Cfr. P. CAPOBIANCO, *La madonna della Catena*, Gaeta, La Poligrafica, 1984; la chiesa aveva ospitato tra il 1722 ed il 1723 Paolo della Croce, futuro fondatore dell'ordine dei Passionisti, di cui si parlerà più avanti.

visto, si concentrò anche sulla chiesa di Santa Caterina per la quale fece realizzare la tela. Altro sito a cui Ferdinando indirizzò fondi per lo sviluppo, dimostrando grande interesse per quell'area, fu senza dubbio Ischia.

Nel corso del suo regno, infatti, considerando l'ottima posizione dell'isola, il sovrano finanziò la costruzione del porto[25] ed il conseguente sviluppo dell'area nota poi come "villa de' Bagni", promuovendo la realizzazione del faro ed anche di una chiesa, Santa Maria di Portosalvo, inaugurata il 19 luglio 1857[26]. Anche ad Ischia Postiglione pare avesse inviato una sua opera, *La Vergine*, della quale però resta traccia soltanto in uno scritto del 1857[27].

3. Caserta: i Passionisti e la tela dimenticata. "Il beato Paolo della Croce" e "Gesù alla colonna"

Ritornando all'ospitalità offerta dal Borbone al papa è interessante soffermare l'attenzione su una tela del pittore conservata presso la Reggia di Caserta, *Il beato Paolo della Croce con il Pontefice Pio IX*[28] (figura 5). Un soggetto alquanto insolito nella produzione artistica di quegli anni che, come già accennato precedentemente, tendeva principalmente a raccontare la presenza del papa nel regno e dunque i diretti contatti con il territorio ed il popolo locale[29]. È vero che il pontefice aveva beatificato l'ecclesiastico tra il 1852 ed il 1853[30], ma dell'evento non si è scelto di raccontare la cerimonia liturgica, come per logica sarebbe dovuto essere se l'artista avesse voluto sottolineare l'importanza di quel momento storico che aveva visto come protagonista il papa; è visibile la semplice compresenza silenziosa dei due uomini che, vissuti in secoli diversi[31], mai si conobbero personalmente. Dunque è chiaro che il valore dell'opera doveva andare ben oltre l'omaggio al pontefice per aver beatificato l'uomo di Ovada, comune extra regno.

La chiave di lettura dell'opera l'ho rintracciata in un documento dell'Archivio di Stato di Napoli[32] dal quale mi è stato possibile ricostruire quella che con molta probabilità è la reale storia della tela. Il documento è un inventario dell'appartamento Reale e descrive cosa è contenuto in ciascuna stanza e retrostanza. Nella descrizione del deposito[33] della Cappella Palatina è menzionata

[25] Il porto fu inaugurato nel 1854, contemporaneamente all'inizio dei lavori per la chiesa di Santa Maria di Portosalvo; cfr. A. DELLA RAGIONE, *Ischia Sacra. Guida alle chiese*, Napoli, Clean, 2005.

[26] Si veda O. BUONOCORE, *Festosa consacrazione del monumentale Tempio di Portosalvo nella Villa dei Bagni d'Ischia*, Napoli, Rispoli, 1959; più recentemente in occasione dei 150 anni della chiesa, sulla rivista «La Rassegna d'Ischia», 3/2007, è stato pubblicato un articolo dal titolo *19 luglio 2007: compie 150 anni il Monumentale Tempio di Portosalvo nella Villa dei Bagni d'Ischia* tratto dal medesimo opuscolo.

[27] C. PADIGLIONE, *Di alcune dipinture di Raffaele Postiglione: pel. cav. Carlo Padiglione lettere al cav. Carlo Pisani*, Napoli, tip. all'insegna del Salvator Rosa, 1857; lo scrittore documenta la presenza della tela con la «Vergine sotto il nome di S. Mª. a Mare nella principale chiesa d'Ischia»; non ho trovato traccia di tale dipinto nell'isola, dunque potrebbe trattarsi di un lavoro forse distrutto a seguito del terremoto di Casamicciola del 1883.

[28] La tela è conservata presso la Sala degli Argenti nella Cappella Palatina della Reggia di Caserta.

[29] Si pensi allo *Sbarco di Pio IX al Granatello di Portici* ed il *Pio IX benedice il popolo napoletano* di Pasquale Mattej, oggi in collezione privata, che documentano la visita del papa ai Borbone nel settembre del 1849.

[30] Questi anni segnano il *terminus post quem* è databile la tela essendo raffigurato Paolo della Croce già beato. Inoltre essendo stato santificato dallo stesso pontefice nel 1868, sicuramente la tela fu realizzata prima della data di santificazione.

[31] Paolo della Croce (Ovada 1694-Roma 1775), Pio IX (nato Giovanni Maria Mastai Ferretti, Senigallia 1792-Roma 1878); Paolo della Croce fondò l'ordine dei Passionisti; fin da giovane mostrò una spiccata spiritualità tanto da creare la Regola della nuova congregazione tra il 1721 ed il 1722; giunse a Roma per l'approvazione pontificia, papa Innocenzo XIII non lo ricevette neppure; su invito del vescovo di Gaeta, Carlo Pignatelli, Paolo ed il fratello si trasferirono presso il Santuario della Madonna della Catena, dove restarono fino al 1723; successivamente si trasferì a Troia (FG) dove fu aiutato dal vescovo Emilio Cavalieri nella correzione della Regola tanto da riuscire ad ottenere l'approvazione della Congregazione da papa Benedetto XIV il 15 maggio 1741; qualche decennio più tardi, nel 1771, fondò, con la collaborazione della venerabile madre Crocifissa Costantini, le Claustrali Passioniste.

[32] AS NA, *Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza generale di Casa Reale, Archivio amministrativo, III Inventario,* Serie Inventari, fasc. 500, Inventario del nuovo Reale Appartamento verso S. Francesco di Paola nella Reggia di Caserta, 17 agosto 1847.

[33] Il documento attesta la presenza di altre due tele nella stanza: *Noli me tancere* di Luigi Nioli e *Gesù Cristo legato alla colonna* di Girosa, quest'ultima alta 4 palmi e larga 3.

la presenza di una tela di Raffaele Postiglione ad oggi mai ricordata dalla critica.

Figura 5. R. Postiglione, *Beato Paolo della Croce con il pontefice Pio IX*, 1855-1859, Caserta, Palazzo Reale.

Si tratta di un *Gesù Cristo legato alla colonna* (figura 6), olio su tela alto 5 palmi e largo 4[34], del quale viene anche descritta la "cornice di legno decorata con fogliarelle, due bacchette con volte ai cantoni ed ornati con palmette"[35].

[34] Considerando il valore di un palmo nel regno delle Due Sicilie, le dimensioni della tela corrispondono all'incirca ad 1,30 mt di altezza per 1,04 mt di larghezza.
[35] Foglio 33 del documento d'archivio.

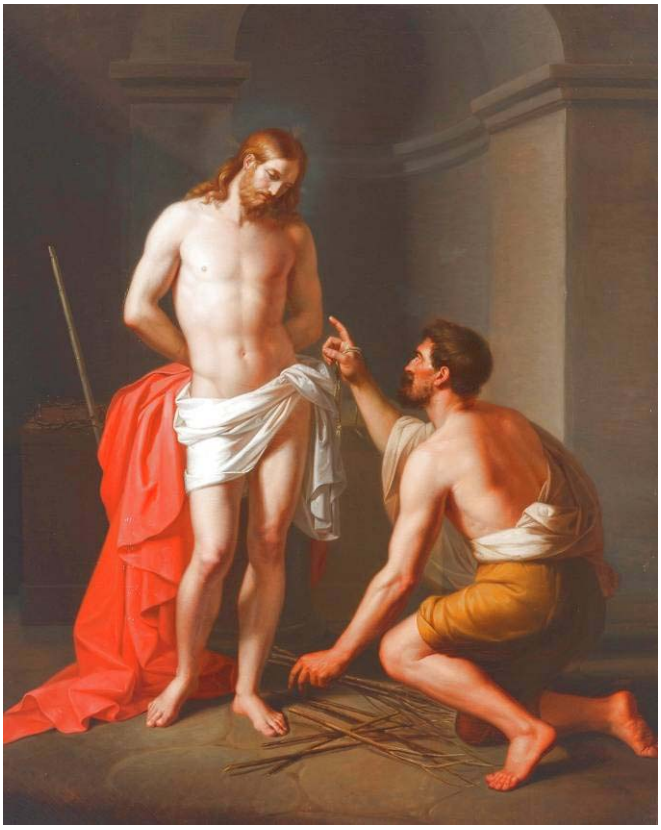

Figura 6. R. Postiglione, *Gesù Cristo legato alla colonna*, entro 1847, Caserta, Palazzo Reale.

Dunque alla data del 1847 l'artista aveva già realizzato tale opera, forse prova di pensionato non avendo ancora egli in quegli anni concluso il suo percorso formativo. Sul documento è aggiunta una nota: "Novembre 1855. «Per ordine di Sua Maestà il Re consegnato ai Passionisti per la Cappella»"[36]. È stato quindi necessario capire quando fossero arrivati i Passionisti a Caserta e dove si trovasse la loro cappella. I passionisti furono chiamati da Ferdinando II alla metà degli anni Cinquanta in qualità di confessori e guide spirituali delle truppe e ad essi fu destinato un preesistente edificio con annessa cappella, adiacente alla Reggia[37]. La fine del governo borbonico segna la conclusione anche della loro missione a Caserta e così quel luogo fu presto abbandonato. Oggi vi ha sede la Società di Storia Patria di Terra di Lavoro che, però, non conserva alcuna tela; la cappella è completamente spoglia, le pareti imbiancate e non vi è alcuna traccia di quel clima spirituale e artistico. In che modo il *Cristo alla colonna* si collega al *beato Paolo della Croce con il*

[36] Va precisato che annotazioni identiche corrispondono anche alle altre due tele presenti nella stanza di deposito.

[37] Originariamente l'edificio ospitava gli operai impegnati nella costruzione della stessa Reggia; esso sorgeva su un territorio acquistato dal regno nel 1757 e nacque così, tra il 1758 ed il 1760, il Quartiere degli Schiavi Battezzati; dimesso a conclusione dei lavori dell'architettura progettata da Luigi Vanvitelli, il complesso edilizio fu ampliato dal figlio del celebre architetto, Carlo, nel 1773, per ordine di Bernardo Tanucci, per essere poi conseguentemente assegnato al Real Corpo dei Volontari di Marina detti Liparioti; allo scioglimento del corpo, nel 1786, il complesso finì in abbandono e fu poi restaurato nel 1853 da Giuseppe Garzia; con l'arrivo dei Passionisti fu inaugurata la nuova sede il 21 febbraio 1856 e la Cappella assunse il titolo di Santa Maria de' Sette Angeli per il quadro che ornava l'altare maggiore, rappresentante la Vergine Maria circondata da sette Angeli; con l'avvento del Governo Italiano il Ritiro fu soppresso nel 1866; i padri si trasferirono a Falvaterra (FR) e non sono mai più tornati a Caserta; l'edificio e la cappella sono rimasti in abbandono fino al 1997 con l'insediamento della Società di Storia Patria di Terra di Lavoro; si vedano: F. CAPANO, *Caserta: la città dei Borbone oltre la reggia: (1752-1860)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012; A. GENTILE, *I passionisti nel parco della reggia di Caserta: cenni storici*, Caserta, Società di storia patria di terra di lavoro, 1997 e A. GENTILE, *La nuova sede della società di Storia Patria di Terra di Lavoro* in *Archivio storico di Terra di Lavoro*, a cura di SOCIETÀ DI STORIA PATRIA DI TERRA DI LAVORO, a. 17 (1998-99), pp. 7-15.

Pontefice Pio IX è possibile dedurlo: i passionisti sono un ordine religioso fondato da Paolo della Croce. Con molta probabilità quando i padri arrivarono a Caserta il sovrano li omaggiò con delle opere già in suo possesso tra cui quella del Postiglione.

Ben presto, però, potrebbe aver commissionato al pittore, tra i suoi fedelissimi, una tela destinata proprio all'ordine, il cui soggetto non poteva che essere certamente il loro principale motivo di orgoglio in quegli anni: la beatificazione del padre fondatore dell'ordine ad opera del pontefice[38].

La ragion d'essere di quest'opera, dunque, va rintracciata nel beato e non in Pio IX. Se, con la soppressione del Ritiro, essa è entrata nelle collezioni della Reggia, con ogni probabilità allora anche il *Cristo alla colonna* doveva essere ritornato nel suo luogo d'origine. A seguito di alcune ricerche presso l'archivio della soprintendenza di Caserta ho rintracciato un'unica opera di analogo soggetto presente oggi in Reggia.

Essa, priva di datazione e di firma, è stata erroneamente attribuita a Camillo Guerra fin dall'inizio del Novecento. Sono convinta, invece, si tratti proprio della sconosciuta tela del Postiglione, coincidendo perfettamente nelle dimensioni e per lo stile del napoletano. Del resto l'abilità dell'artista nel realizzare alcuni dettagli anatomici, tanto che la critica lo ricorda come il pittore delle mani e dei piedi, agevola il riconoscimento dei suoi interventi nelle opere. È per questo che è possibile notare la similitudine con opere precedenti al 1847, con l'*Abramo* del 1845, o con il *San Pietro battezza il centurione*[39]del 1841, dove ad esempio la posizione dei piedi del Santo è riproposta in modo speculare. Siamo ancora a contatto con un'opera giovanile in cui la presenza di pochi personaggi e l'assenza di quella concitazione tipica delle opere degli anni Cinquanta riescono a trasferire all'osservatore il silenzio delle scene.

4. Il legame tra Postiglione ed i Borbone sancito ne "La serie dei Re di Napoli"

A simboleggiare il legame tra Postiglione ed i Borbone è sicuramente *La serie dei Re di Napoli*[40] (figura 7), una tela dal soggetto inconsueto: è raffigurata la lapide di un'ara sulla quale sono effigiati i ritratti dei sovrani che hanno regnato a Napoli[41].

La collocazione cronologica della tela non è certa, forse l'artista vi lavorò subito dopo la morte di Ferdinando II, del quale è infatti segnata la data di morte, sotto il regno di Francesco II, del quale è assente il ritratto[42]. Nella parte centrale, al di sopra di un piedistallo marmoreo, il ritratto di Ferdinando IV inserito in una cornice circolare dorata, simbolicamente incoronato dalla Fama alata che tiene in una mano la corona d'alloro, simbolo di gloria, tesa sul capo del re, e nell'altra una

[38] Alla luce di tali affermazioni l'arco cronologico entro il quale la tela si inserisce può essere individuato tra il 1854-55, anno dell'arrivo dei passionisti a Caserta, ed il 1861, conclusione della dominazione borbonica.

[39] La tela è un saggio del concorso trimestrale dell'Accademia di Belle Arti, fu presentata all'esposizione di quello stesso anno e vinse la medaglia d'argento di prima classe; conservata nel Palazzo della Prefettura a Napoli, essa è *pendant* del *San Paolo converte Lidia* di uguali dimensioni, dello stesso artista; le tele, caratterizzate dal disegno semplice, dall'eccezionale resa dei panneggi e dall'alta definizione del colore, concorrono ad una buona valutazione del pittore napoletano, soprattutto per i dipinti di medio formato, attraverso un'accurata ripresa di elementi raffaelleschi e poussiniani; per approfondimenti sulle opere si vedano: L. MARTORELLI, scheda *San Pietro battezza il centurione* in U. CARUGHI, L. MARTORELLI, A. PORZIO, *Il palazzo della Prefettura*, Napoli, S. Civita, 1989; A. PORZIO, scheda *San Paolo converte Lidia* in ivi e EAD., scheda *San Paolo converte Lidia* in *Civiltà dell'Ottocento*…cit.

[40] La tela è conservata nella Reggia di Caserta.

[41] Sulla base un'iscrizione specifica quanto rappresentato: *Regum Neapolitanorum Series*; si tratta di 36 tondi inscritti in ottagoni color oro che racchiudono i ritratti dei sovrani napoletani, da Ruggero il Normanno a Ferdinando II oltre a 6 spazi vuoti; per ogni sovrano sono riportati gli anni di regno; la distribuzione delle figure in caselle ricorda il modello del gioco dell'oca o biribisso, raffigurato da Francesco Celebrano nel *Ripiano da tavolo con il gioco dell'oca* che ritrae stemmi nobiliari, animali ed oggetti vari, conservato a Sorrento al Museo Correale di Terranova; per un approfondimento sulla tela di Celebrano si veda la scheda realizzata da Teresa CIRINO in *Casa di re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra, a cura di R. CIOFFI, Milano, Skira, 2005.

[42] Se fosse stata realizzata dopo la morte di Francesco II sicuro sarebbe stato inserito anche il ritratto del sovrano nonché i suoi riferimenti cronologici; l'assenza di tali dati mi porta a pensare che l'opera sia stata realizzata proprio sotto la sua dominazione.

palma, allegoria della vittoria e della rinascita, con allusione forse al regno di Napoli ed alla II Restaurazione che si ebbe proprio con Ferdinando IV, divenuto poi Ferdinando I.

Figura 7. R. Postiglione, *La serie dei Re di Napoli*, dopo il 1859, Caserta, Palazzo Reale.

Dunque la rinascita di una dinastia, i Borbone, e di un regno del quale si intendeva manifestare la forza militare, come le lance e l'elmo che fanno da sfondo al ritratto alludono. Sul piedistallo un'iscrizione ricorda lo stesso sovrano[43]. Ai lati due uomini: uno a sinistra guarda il ritratto, ha un copricapo orientale forse per riferimento alla Sicilia (Ferdinando era stato re di Sicilia) un tempo occupata dai turchi; l'altro con le mani legate mi ricorda, per i lineamenti del volto, il taglio dei capelli ed i baffi, il *Ritratto di Gioacchino Murat* di Heinrich Schmidt (Caserta, Palazzo Reale). Forse Postiglione aveva voluto ricordare la sconfitta di Murat, che qui è raffigurato senza abiti ufficiali, allusione forse alla caduta dell'impero napoleonico nel 1815, prima del ritorno proprio di Ferdinando IV. Il lavoro, dunque, è un elogio non solo del regno di Napoli ma anche della figura di Ferdinando IV di Borbone e si inserisce nelle numerose committenze di carattere celebrativo promosse dal sovrano a partire dagli anni Quaranta del suo regno[44].

[43] *Utriusque Siciliae Rege omnium retro principum iconicam seri am seriatum temporum ordinem Michael de Jorio SRC. PP in eodem S. C. ad maie statem ed imperium ad ponendam curavit Anno MDCCCI*; si evince che Michele de Jorio avrebbe collocato nel 1801 una serie di ritratti ordinata in successione cronologica alla maestà ed alla sovranità di tutti gli imperatori precedenti al Re delle Due Sicilie; tale iscrizione lascerebbe pensare all'esistenza di un monumento dal quale Postiglione avrebbe tratto ispirazione ampliandolo poi con i ritratti di Francesco I e Ferdinando II.

[44] Si pensi ai dipinti di Salvatore Fergola che ripropongono le innovazioni urbanistiche promosse dal sovrano, ai lavori di Nicola Palizzi, di Gennaro Maldarelli nella reggia di Caserta e nell'osservatorio meteorologico, per ricordare alcuni protagonisti della promozione artistica del sovrano; per un approfondimento sugli anni della seconda restaurazione e sulla corrispondente produzione si veda A. DI BENEDETTO, *La quadreria dei re: promozione, gusto e celebrazione al palazzo reale di Caserta da Ferdinando I a Francesco II* in *Casa di re,* cit., pp. 217-253.