



eikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:
<http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index>

Napoli negli anni del Risanamento: la commissione del *Ciclo di San Martino a Vincenzo Migliaro*

Sara Casciano storica dell'arte

To cite this article: Casciano, S. (2024). *Napoli negli anni del Risanamento: la commissione del Ciclo di San Martino a Vincenzo Migliaro*: Eikonocity, 2024, anno IX, n. 2, 55-74, DOI: 10.6093/2499-1422/10891

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6093/2499-1422/10891>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Napoli negli anni del Risanamento: la commissione del *Ciclo di San Martino* a Vincenzo Migliaro

Sara Casciano

storica dell'arte

Abstract

Il contributo analizza la rappresentazione della Napoli di fine Ottocento e inizi Novecento; l'attenzione sarà rivolta, in particolare, alla serie di dipinti dedicati alla conservazione della memoria cittadina, eseguiti dall'artista Vincenzo Migliaro, commissionati dal Ministero e destinati al Museo di San Martino. Attraverso le opere migliariane, opportunamente correlate con le riprese fotografiche del tempo, si cercherà di esaminare gli aspetti dei luoghi soggetti a trasformazioni per comprenderne i caratteri iconografici in continua evoluzione.

Naples in the years of Risanamento: the commission of the *Ciclo di San Martino* to Vincenzo Migliaro

The contribution analyses the representation of Naples in the late 19th and early 20th century. Attention will be paid in particular to the series of paintings dedicated to the preservation of the city's memory, executed by the artist Vincenzo Migliaro, commissioned by the Ministry and destined for the Museo di San Martino. Through Migliaro's works, appropriately collated with photographs of the time, an attempt will be made to examine the aspects of the places subjected to transformation in order to understand their changing iconographic features.

Keywords: Cambiamento urbano, Iconografia urbana, Arte e Fotografia.
Urban change, Urban iconography, Art and Photography.

Sara Casciano è storica dell'arte, laureata alla Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università degli studi di Napoli Federico II. Ha partecipato a progetti di studio e ricerca patrocinati dallo stesso ente (POR CAMPANIA FESR - REMIAM, Rif.BS/05/2021 e *Tecnico esperto dell'ideazione e progettazione del prodotto multimediale*) e ha all'attivo diverse pubblicazioni incentrate soprattutto sul rapporto tra le arti figurative e la letteratura, focalizzando l'attenzione sul territorio partenopeo. Attualmente collabora con alcuni artisti del panorama artistico contemporaneo campano e si occupa di progettazione e formazione.

Author: sara.casciano88@gmail.com

Received 28/4/2024; accepted 13/11/2024

1 | Introduzione

Napoli nel corso dei secoli ha vissuto numerosi periodi di transizione dovuti non solo alle dominazioni che si sono susseguite, ma anche ai mutamenti politici, economici e sociali dell'intera Nazione e interni alla città stessa, il cui volto si è trasformato, acquisendo o perdendo caratteri; a tale proposito verso la fine del XIX secolo iniziò a manifestarsi uno degli eventi cruciali per l'iconografia urbana: il Risanamento, ossia una notevole azione di bonifica e modifica del sistema urbano al fine di risanare la città nonché uno stravolgimento dell'estetica cittadina con conseguenze anche dal punto di vista socio-culturale. In un periodo così complesso, che ha le sue radici già negli anni post-unitari [Alisio 1980], impegnarsi per conservare le memorie della storia della città divenne uno dei punti focali e uno dei temi portanti delle riflessioni di personalità appartenenti a svariati ambiti; nacque così intorno al Risanamento una vera e propria 'questione', che si snodò negli anni, contribuendo alla conservazione di tracce storiche. Per 'questione' si intende l'insieme degli avvenimenti che ruotavano intorno a questo complesso e incisivo fenomeno; in particolar modo ci si riferisce a tutte le disamine e le azioni che contribuirono a ramificare l'evento nella memoria collettiva e, come è stato scritto, in quella storica; tra le riflessioni imperanti ci furono anche quelle relative alla salvaguardia e tutela dei monumenti, che, come si vedrà, saranno cruciali per una serie di iniziative incentrate sul Patrimonio partenopeo. In questo clima divenne necessario quindi non solo preservare le immagini della città attraverso la letteratura e le fonti documentarie, ma anche attraverso l'arte figurativa e la fotografia e fu così che, nel 1887, il pittore Vincenzo Migliaro ricevette la commissione di alcuni

quadri che dovevano arricchire il Museo di San Martino, già costituito da una rilevante quantità di opere rappresentanti la storia di Napoli e quindi la sua iconografia. Anche i fotografi dell'epoca si prodigarono nella registrazione di luoghi destinati a modifica o demolizione, regalando ai posteri immagini compatibili con le raffigurazioni dell'artista napoletano grazie alla sua ineccepibile ripresa dal vero. L'elaborato quindi ricostruirà non solo, con una breve analisi storica, il Risanamento, mettendo in evidenza la sua centralità nel panorama culturale campano, ma racconterà, mediante i documenti, la commissione ministeriale del *Ciclo di San Martino*, affidata a Migliaro, non tralasciando il suo legame con la fotografia.

2 | Il Risanamento a Napoli: caratteri generali

I lavori di Risanamento si incentrarono sulle zone dei quartieri denominati 'bassi' ossia i quartieri: Vicaria, Pendino, Mercato e Porto, poiché ritenuti ad alto rischio soprattutto a causa del sovraffollamento e della scarsa igiene in aggiunta all'infelice condizione di povertà. Gli interventi, che iniziarono a essere progettati e in alcuni casi avviati già dalla metà dell'Ottocento, furono accelerati dopo l'epidemia di colera del 1884, che dilaniò la città e i suoi abitanti. La figura di spicco nel Comune di Napoli nel periodo dello sventramento fu Nicola Amore, sindaco e fautore delle iniziative. Il Governo italiano prese parte alle vicende ricevendo molte critiche (così come il Comune stesso), dovute tra le tante cose ad alcune incongruenze tra la teoria e la pratica, ai rallentamenti o alle negligenze rispetto alla modifica o all'abbattimento di siti di rilievo dal punto di vista culturale. Per delineare il piano delle iniziative furono effettuati incontri tra varie figure politiche, in cui vennero evidenziati una serie di punti da non tralasciare tra cui la realizzazione di una rete fognaria efficiente. Già in anni precedenti la condizione igienica della città era stata analizzata poiché si riteneva che una scarsa igiene pubblica fosse l'origine di spiacevoli problematiche (tra queste proprio il colera); tra gli studi sul tema si citano quelli di Marino Turchi [Turchi 1862] e Raffaele Valieri [Valieri 1867]. Uno degli avvenimenti necessari per l'avvio delle attività di Risanamento fu la *Legge per il Risanamento della città di Napoli*, emanata nel 1885. Per l'attuazione delle opere di bonifica vennero nominate tre sottocommissioni: una si doveva occupare del sistema delle fognature, una dei quartieri bassi e una dei quartieri d'ampliamento. Giancarlo Alisio confermava che i vari progetti, seppur diversi, presentavano spesso la presenza della realizzazione di rettifili. Il rettifilo per molti progettisti restò una delle idee che poteva garantire l'igiene dell'aria e del territorio, la distribuzione della popolazione in maniera adeguata e collegamenti stradali efficienti. Tra i progetti favoriti ci fu quello dell'ingegnere Adolfo Giambarba, approvato nel 1886 e incentrato proprio sull'idea di Rettifilo. Nel 1888 fu bandita la gara d'appalto per le attività a cui parteciparono svariate banche, tra cui la Banca Subalpina e la Società Fratelli Marsiglia. Alcuni enti bancari si proposero sotto le vesti di una Società anonima, fondata nello stesso anno, denominata *Società per il Risanamento*, che vinse l'appalto e aumentò il capitale da stanziare per i lavori; la Società aveva molti compiti, tra cui quello esecutivo ed economico. Il Risanamento mosse i primi passi il 15 giugno 1889; l'avvenimento fu celebrato in piazzetta di Porto con una cerimonia inaugurale alla presenza del sovrano: ciò si può constatare visionando le foto dell'epoca [Alisio 1980, 194, fig. 4]. Nonostante i buoni propositi, le ricerche, le proposte e gli anni di progettazione e impegno, molti furono i disagi causati dallo sventramento, tra questi sicuramente la troppa attenzione all'estetica urbana e la mancata prudenza verso il popolo che, in alcuni casi, si impoverì ancora di più. Quella del Risanamento è un'argomentazione articolata, lunga e ampiamente trattata, difficilmente riassumibile in maniera esaustiva; per tale motivo si rimanda non solo alla già citata e immensa opera

di Alisio [Alisio 1980], che riporta anche i fogli in scala al 200 di tutte le zone di Napoli sottoposte all'intervento di modifica, garantendo la possibilità di conoscere la pianta dei luoghi nella loro veste originaria e in quella mutata, ma anche ad analisi successive che hanno arricchito il panorama degli studi sul tema [Papa 1990; Manzo 2018].

3 | Il Risanamento come tema sociale e culturale

Il Risanamento segnò il percorso storico di Napoli e così anche la mente di chi lo visse; molti si prodigarono in riflessioni o studi sulla materia ed è per tale motivo che durante questa fase nacque intorno al fenomeno una vera e propria 'questione' che vide impegnati personaggi appartenenti a diversi ambiti disciplinari. Alcune personalità analizzarono il Risanamento solo dal punto di vista scientifico, cercando di fornire suggerimenti o soluzioni rispetto alle decisioni o all'esecuzione dei lavori; altri ne denunciarono le conseguenze; altri ancora ne furono veri e propri fautori e altri abbracciarono l'accadimento facendolo diventare uno spunto per la creazione poetica o artistica. Una delle figure che ha raccontato il Risanamento sia dal punto di vista documentario che poetico e ha espresso una duplice visione per quanto concerne l'avvenimento è stato Salvatore Di Giacomo; il poeta, nei suoi scritti, riporta il lettore al corso delle vicende, donando anche una narrazione della società di quel tempo, dei paesaggi urbani caratterizzati da fondaci, bassi, piazze ricolme di gente energica in pieno ritmo, delle voci che si disperdono nell'aria asfissiante dei vicoli, come fece Vincenzo Migliaro; tra i suoi testi sul tema in esame si menzionano 'O *Funneco Verde*, raccolta di versi riferibili agli abitanti, e alle loro storie, di un fondaco partenopeo chiamato Fondaco Verde e le *Guide* della città di Napoli, in cui descrive i siti della città, delucidandone anche i cambiamenti urbanistici e architettonici. Le *Guide* sono datate 1892 e 1913; la seconda è contrassegnata da numerose informazioni riguardanti la toponomastica, la costruzione di nuovi edifici, le demolizioni e dall'insieme delle critiche del letterato rispetto a ciò che stava accadendo. Anche Matilde Serao ne *Il ventre di Napoli* esponeva in maniera romanzata e cronachistica la sua riflessione sul Risanamento, partendo dagli anni antecedenti ai lavori fino ad arrivare al loro seguito attraverso più edizioni che sono state accorpate; il risultato definitivo, costituito da tre parti (dal 1884 al 1905 circa), attraversa più di vent'anni, riportando sia un documento storico sia la testimonianza di chi, come la scrittrice, ha vissuto quegli anni di mutamento e di rinnovamento. Per Serao la situazione di Napoli era precaria ed era necessario avviare un cammino di salvazione, ma non superficialmente, e soprattutto rispettando prima di ogni cosa la gente che la abitava in difficili condizioni di vita. Se inizialmente poteva intravedere nell'opera di sventramento una possibilità di miglioramento seppur con molte riserve, successivamente alle attività svolte dal Comune e dal Governo la sua visione divenne completamente ostile e ciò si evince leggendo alcuni testi della seconda parte de *Il ventre (Il paravento; Dietro il paravento; Le case del popolo e Che fare?)* e alcuni dei capitoli della terza parte (*Il rione della bellezza*). I suoi discorsi si riferirono inoltre al pilastro portante del progetto di Risanamento, il Rettifilo, che ella definì *paravento* ossia una facciata che nascondeva tutto ciò che non era stato modificato o completato, mostrando l'incoerenza dei lavori ritenuti sommari e inconcludenti, mirati solo all'estetica e non all'utilità e realizzati non focalizzando l'attenzione allo scopo principale: migliorare le condizioni igienico-sanitarie e aiutare il popolo poco abbiente [Serao 1884 (2011), 103-104]. Per la Serao il Rettifilo non era la soluzione, ma solo un'illusione, una parvenza di ordine, un sipario che nascondeva la verità; e, nonostante i progetti, il denaro speso, il tempo impiegato, la distruzione di buona parte della città, non si era giunti a nulla [Serao 1884 (2011), 113]. Le riflessioni riguardanti l'evento storico si incentrarono

anche su una circostanza specifica che potrebbe essere definita ‘questione della conservazione dei monumenti’, dibattito a cui presero parte i sostenitori della modifica o della distruzione di costruzioni ritenute di minor valore (dopo un’attenta valutazione) o i contestatori che difendevano le memorie del tempo passato; la ‘questione’ è riconducibile alle vicende della Commissione municipale per la conservazione dei monumenti che di fatto aveva avviato le proprie iniziative e attività già in tempi precedenti (1874). Alisio ci informava della nascita e dell’evoluzione di questo organo [Alisio 1992, 41-49] ed evidenziava l’intensificazione delle azioni di studio, sorveglianza e salvaguardia del Patrimonio artistico partenopeo nella fase imminente ai lavori di sventramento. Le vicende della Commissione sono state trattate da molti studiosi, tra questi, Nadia Barrella, che ha dedicato all’argomento pagine di rilevante interesse. I suoi interventi al riguardo fanno parte di un imponente lavoro di ricerca [Barrella 1995; Barrella 1996; Barrella 2000], relazionabile alla macroarea incentrata proprio sul tema della tutela dei monumenti in Campania, che ha coinvolto inoltre altre personalità, come Giuseppe Fiengo [Fiengo 1993], curatore di un volume in cui emergono dati sulla situazione a Napoli durante il Risanamento [Colella 1993; Picone, Rosi 1993]. Diversi membri della Commissione furono anche personaggi della rivista «Napoli Nobilissima», che non solo ha offerto un reportage complessivo del periodo in esame ma è stata anche un crocevia di pensatori e attivisti. Bartolomeo Capasso fu un autore del periodico e membro della Commissione dal 1874 fino alla sua morte (1900), nonché promotore degli studi su Napoli [Sabbatino 2008, 196-198]; egli intendeva preservare la storia locale e identitaria, tutelando dei tasselli che ne costituivano la memoria, ma riteneva opportuno che venissero attuate trasformazioni. Bisognava quindi costruire un ponte tra presente e futuro e proiettarsi verso nuove prospettive; le sue parole in *La Vicaria Vecchia. Pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti* sono esplicative [Capasso 1889, 4; Sabbatino 2008, 197]. Benedetto Croce, che svolse le stesse funzioni del suo sodale Capasso e che esplicitò considerazioni similari riguardo ai lavori, fu anche segretario di un’altra Commissione, con presidente proprio Capasso, nominata nel 1890 [Alisio 1992, 46], ente che ricevette il compito di studiare la nuova toponomastica cittadina; le sue parole in *Agonia di una strada* lasciano intendere con durezza quanto per lo storico fosse necessario un intervento forse atteso da fin troppo tempo [Croce 1894, 178-179]. Altro cronista interessato alle dinamiche della tutela dei monumenti fu Nunzio Federico Faraglia che, nonostante ritenesse necessario l’intervento su alcune aree urbane, in *Largo di Palazzo* esplicò il rammarico per la perdita, causata dai lavori, di alcuni aspetti naturalistici, che da sempre avevano reso Napoli unica [Faraglia 1893, 2]. In tali circostanze diventò quasi un obiettivo primario quello di conservare la bellezza antica di una città che stava trasformando il suo aspetto e così tra le iniziative per la conservazione delle memorie si menziona quella della commissione delle opere dedicate alla Napoli che stava per scomparire destinate al Museo di San Martino ed eseguite dall’artista Vincenzo Migliaro.

4 | La commissione del *Ciclo di San Martino* a Vincenzo Migliaro

Vincenzo Migliaro (Napoli, 1858-1938) [Di Giacomo 2006; Giannelli 1916; Pica 1916; Schettini s.d.; Caputo 2001] è stato un artista a tutto tondo che ha operato fin dalla giovanissima età, partecipando a numerose mostre e godendo a pieno del clima culturale che invase Napoli a cavallo tra i due secoli. Fu dedito alla famiglia e agli affetti, conservando una grande devozione per una sola donna, Nannina, sua modella prediletta, e circondandosi di cari sodali come Salvatore Di Giacomo con cui amava scambiare idee e collaborare artisticamente. La sua maniera pittorica, così come i suoi temi, non seguivano mai un’unica linea ma dipendevano dall’ispirazione del

momento vissuto o dalle sensazioni che lo invogliavano a creare; da sempre artista di cuore, che venerava le donne riuscendo, nel ritrarle, a cogliere anche la loro intima essenza, nonostante la grande capacità di riprendere il vero in tutte le sfumature; per tale motivo seppe mostrare anche della città sia gli aspetti puramente materiali e culturali che la poetica malinconia mista a gioia che la definiva; per quest'ultimo motivo fu denominato *pittore di Napoli* e grazie a questa sua propensione artistica ricevette, come è stato scritto, nel 1887, per intercessione del professor Alberto Avena e il Direttore del Museo di San Martino, Giulio De Petra, la commissione dal Ministero della Pubblica Istruzione di una serie di opere, dedicate alle memorie di Napoli e destinate al Museo di San Martino¹; l'azione di Avena avrebbe proseguito la linea metodologica dell'archeologo ed ex Direttore del Museo in esame, Giuseppe Fiorelli, secondo cui il luogo doveva raccogliere ricordi della storia cittadina [Tecce 1992, 51, 55 n. 2]. Le opere furono commissionate per conservare ciò che sarebbe stato demolito o ciò che sarebbe mutato durante i lavori di Risanamento della città. Promotore della commissione, fratello di Adolfo (Napoli, 1860-1937) ingegnere e architetto di cui si menzionano soprattutto le opere architettoniche in stile Liberty realizzate nel quartiere Vomero, Avena era allora membro della Direzione dei Musei di Antichità di Napoli, precisamente Ispettore del Museo di San Martino, carica assunta successivamente alla nota del Ministro del 29/05/1886, notizia confermata da una minuta di una relazione al Ministro, datata Napoli, 5/11/1889 e dall'elenco dei Direttori di San Martino, in data 16 novembre 1887, da come ci informano le fonti conservate all'Archivio del Museo di San Martino² e gli studi sull'argomento [Pavone 1887 (2014); Tecce 1992, 51-55], diede avvio alle vicende. Nello specifico inviò a De Petra una lettera in cui esplicitava la sua richiesta e chiedeva al Direttore di intercedere presso il Ministero affinché fosse avviato questo progetto di conservazione della memoria e affinché fosse data la possibilità al pittore Vincenzo Migliaro di eseguire il Ciclo di dipinti per San Martino:

Per la grande opera del bonificamento dei quartieri malsani di Napoli e per il progetto già approvato, che muterà di sana pianta il rione di Santa Lucia, saranno abbattuti quei luoghi della nostra città, ove, direi quasi, nel primo rigoglio si appalesa la vita della plebe napoletana, tanto caratteristica nei suoi costumi nei quali non di rado l'Arte attinse gioviali e schiette ispirazioni; l'Arte che sola lascia durevoli e sicure tracce delle costumanze dei popoli. Sparirà il *fondaco*, vera stipa di uomini, spariranno i luridi chiassuoli, gli oscuri angiporti, le piazzette che il sole non illumina mai; e il piccone benefico, aprendo il varco ad un'era nuova di benessere e incivilimento pel nostro paese disperderà ogni vestigio di quella parte di Napoli, donde si levò il primo e orribile grido contro gli spagnuoli oppressori, ed alla quale si ricollegano i tanti ricordi di miseria e dolori, sostenuti con una lunga ed eroica rassegnazione. Eppure, secondo a me sembra, codesto passato non è lecito dimenticare: anzi noi dovremmo attendere con diligente studio a perpetuarne il ricordo appresso i posteri, ignari di quanto soffersero i popolani nostri, costretti a vivere e a menar su le loro famiglie in fetide e anguste stamberghie, dimore del vizio e della corruttela. Così apparirà più grandioso il risanamento della vecchia Napoli, e nell'utile paragone col tempo passato, apprenderanno i nostri nipoti a valutare gli immensi benefici di un'opera umanitaria e civile, promossa dal magnanimo re Umberto I³.

E ancora:

Per tali motivi io aveva in animo di proporre a V.S. Ill.ma un mio disegno, ed era questo, che si affidasse ad un pittore l'incarico di ritrarre scrupolosamente in un certo numero di tele alcuni punti della Napoli, che qui chiamano *bassa* (...). Codeste tele (...) io le avrei collocate nel Museo di S. Martino, dove fo conto, come Ella sa, di radunare in una Sala a posta tutti i ricordi, che illustrano

¹ Ringrazio la Certosa e il Museo di San Martino per aver accolto le mie richieste e aver permesso le mie ricerche e ringrazio in particolare la dottoressa Emma Cavotti e il dottor Fabio Speranza per le preziose informazioni e per la disponibilità; ringrazio inoltre tutto il personale della Biblioteca di storia dell'arte Bruno Molajoli per il sostegno di sempre.

² Napoli. Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 125, 1887, inv. 4776; A. I. 136, 1889, inv. 5017 (1) e 5061 (2); A. I. 148, 1890; A. I. 164, 1893, inv. 5463 e I.C. 50291; A. I. 268, 1903, inv. 9904.

³ Napoli, Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 125, 1887, inv. 4776.

la topografia del nostro paese, e le mutazioni cui esso andò soggetto, nella parte edilizia (...) Ora pertanto sono lieto di annunziarle che m'è occorso di imbattermi nell'artista di cui andava in cerca. Il pittore Vincenzo Migliaro è venuto a mostrarmi una sua tela (62×45), che rappresentava il *Vico Forno* e il *Vico Grotte* a S. Lucia; due stradicciole cieche, sempre sporche e infangate, che, insieme ad altre dello stesso genere, fra non guari spariranno (...). La pittura del Migliaro, che già in un altro quadro di maggiori dimensioni, rappresentante *piazza Francese*, richiamò sul suo nome l'attenzione e le lodi della critica, è sobria e di buona scuola; e risponderebbe agli intendimenti, che qui ho avuto l'onore di manifestarle. Il vero è rispettato fino nelle sue particolarità più minute, ed è reso con giovanile franchezza di colore e di garbo squisito (...) io la prego a volersi rivolgere a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione affinché l'autorizzi non solo ad acquistare il quadro di cui è parola, ma ancora ad affidare al mentovato artista l'esecuzione di altre *cinque* tele, ove si dovrebbero ritrarre quei punti dei quartieri *bassi*, che la S.V. Ill.ma indicherebbe come più caratteristici e importanti. Ciascun quadro sarebbe delle medesime dimensioni di quello che ha compiuto il Migliaro; verrebbe chiuso in cornice dorata, e costerebbe seicento lire⁴.

Con queste parole viene reso chiaro tutto l'iter della commissione, partendo dalle ragioni storiche che funsero da stimolo, proseguendo poi con le intenzioni, le scelte dei soggetti e dell'artista, la destinazione e la progettualità. Si noti per giunta che la citazione dei dipinti di *Vico Grotta* e *Vico Forno* e *Piazza Francese* (nella versione del 1884) permette di comprendere quanto la valutazione di altre opere realizzate dall'artista fosse stato un motivo propulsore per la committenza di San Martino, perché aveva permesso ad Avena di visionare l'operato di Migliaro riguardante la rappresentazione della città. L'esecuzione pittorica della commissione di San Martino fu analizzata e giudicata positivamente dall'artista Domenico Morelli, che ebbe il compito (in seguito alla richiesta da parte del Ministro di affiancare a Migliaro una personalità referenziata) di essere supervisore e guida per tutta la durata del Ciclo; infatti in un documento, inviato dalla Direzione del museo al Ministro stesso, viene riportato che:

Il Senatore Morelli mi ha riferito verbalmente che Migliaro è un valoroso artista, di cui quello che più deve lodarsi è appunto la fine osservazione del vero, e per ciò stesso riesce adatto a ritrarre quelle parti della vecchia Napoli, che andrà a demolirsi, nella (...) opera del risanamento, e che meritano di venir consegnate al ricordo dei posteri. Il Morelli ha fatto sul medesimo alcune osservazioni, che il Migliaro ha ben volentieri accolto, e promette, se non si creda diversamente, di aiutare il Migliaro, sia nella scelta dei punti da ritrarre (...) sia con consigli per la loro esecuzione. Di questa promessa cooperazione io credo che, l'E.V. sia, come me, lieta, e spero che voglia confortare della sua autorevole e definitiva approvazione, la proposta che ho avuto l'onore di porle⁵.

Il 21 dicembre del 1887 il Ministro quindi conferì l'autorizzazione all'acquisizione del primo dipinto ossia *Vico Grotta* e *Vico Forno*, esplicitando la volontà di far realizzare a Migliaro altre cinque tele. Il primo quadro della serie, consegnato nel 1887, fu appunto il già citato *Vico Grotta* e *Vico Forno a Santa Lucia*; il 30 luglio del 1888, Migliaro consegnò *Santa Lucia*, impropriamente definita *Spiaggia di S. Lucia*; il 23 dicembre del 1888 venne consegnata *Strada Pendino*; il 9 luglio 1889 venne consegnata l'opera *Strettola degli Orefici*; sempre nel 1889 venne consegnata *Piazza Francese*; alcuni anni dopo, precisamente nel 1893, ci fu la consegna di *Strada di Porto* mentre nel giugno del 1903 il quadro *Vico Cannucce. Castelnuovo*, inoltre, completò la serie. Nonostante il rispetto delle date di consegna bisogna precisare che per *Strettola degli Orefici* e *Piazza Francese* i tempi si allungarono essendo rallentati i pagamenti; questa circostanza spiacevole può essere documentata dagli atti in cui è conservata anche una dichiarazione di sollecitazione, datata 24

⁴ Napoli, Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 125, 1887, inv. 4776.

⁵ *Ibidem*.

gennaio 1890, dello stesso Avena al Direttore: «Il pittore Vincenzo Migliaro mi scrive di aver già da due mesi consegnato al Museo di S. Martino un nuovo suo quadro rappresentante Piazza Francese; e mi fa sollecitazione pel pagamento»⁶. Altre constatazioni, leggendo le documentazioni, sono interessanti da evidenziare: per *Strada di Porto* per esempio il pittore richiese un pagamento diverso che tuttavia non venne accettato dalla Direzione del Museo, dati i patteggiamenti iniziali, ritenendo opportuno un aggiornamento del prezzo a causa delle fattezze dell'opera e della cornice; invece per quanto concerne *Vico Cannucce* si rammenta che fu stesso l'artista a presentarlo al nuovo Direttore come scorcio interessante di Napoli, precisamente della zona portuale, apprezzato anche da Morelli:

Ricevetti, dopo, promesse di farne altri, tanto più che l'illustre maestro Morelli ne indicava più d'uno certamente molto caratteristici e pittoreschi, e di uno specialmente ricevetti l'incarico. Ora vi prego vostra V.S.I. di voler esaminare questo mio nuovo quadretto fatto per questo scopo raffigurante il vico Cannucce presso il porto, uno dei più caratteristici e curiosi di Napoli condannati (condannato N.d.A.) anch'esso all'opera demolitrice del piccone⁷.

Bisogna segnalare anche che dei dipinti in esame furono realizzate numerose variazioni da parte dello stesso Migliaro; si pensi alle varie versioni di *Vico Grotta e Vico Forno* e *Piazza Francese*.

4.1 Vico Grotta e Vico Forno a Santa Lucia

Primo dipinto del *Ciclo di San Martino* e composizione analizzata da Morelli prima del conferimento a Migliaro della commissione ministeriale. I due vicoli protagonisti verranno mostrati anche sullo sfondo in *Santa Lucia*. Vico Grotta e vico Forno erano situati nel quartiere Porto, per la precisione a Santa Lucia; affacciavano sul mare prima dei lavori di colmata effettuati durante il Risanamento.

Quest'opera di piccole dimensioni, ma ricca di dettagli si sviluppa in altezza, permettendo al fruitore di evincere la differenza tra l'oscurità dei vicoli separati dal grande palazzo in primo piano e lo splendore del cielo azzurro, tratto caratteristico di Napoli. In primo piano viene posta la piazza brulicante di gente operosa e chiassosa che rende la composizione dinamica, mentre in secondo piano, quasi come in una sceneggiatura teatrale, appaiono i palazzi usurati dal tempo che la ripresa minuziosa e dettagliata dell'artista rende fortemente realistici tanto da poter paragonare la struttura di questo dipinto a una fotografia ottocentesca riportata da Pavone [Pavone 1987 (2014, 78)]; c'è poi un terzo piano di visione che è quello alle spalle dei palazzi che fa entrare l'occhio di chi osserva all'interno delle due buie stradine e permette di percepire l'asfissia del luogo in cui si affastellano balconi, verande e vestiti ondeggianti di mille colori, che sembrano quasi illuminare quelle rumorose tenebre; ritornando alla piazza antistante ai palazzi, in cui chiaro è il dissesto dell'assetto stradale così come chiaro l'effetto del ristagno dell'acqua sulfurea sulla pavimentazione, si possono notare le figure tipiche che hanno popolato l'arte e la letteratura locale; tra queste si osservi il pescatore arso dal sole che con le sue nasse incede veloce; la bella e prosperosa popolana alle sue spalle al cui grembiale si aggrappa un infante irrequieto; la venditrice di acqua sulfurea nei pressi del carretto sulla destra di chi guarda e il prete, unica figura vestita tutta di nero, spesso presente nelle opere migliariane, che colloquia con i suoi interlocutori. Altri dettagli rendono vitale la composizione, tra cui le terrazze ricolme di piante e colorate dalle stuoie, le botteghe e la taverna. Nel suo testo su Migliaro, Alfredo Schettini descrive una zona di Napoli simile al quadro in questione [Schettini s.d., 69-70] (fig. 1).

⁶ Napoli, Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 148, 1890.

⁷ Napoli, Archivio della Certosa e Museo di San Martino, A. I. 268, 1903, inv. 9904.



Fig. 1: Vincenzo Migliaro, *Vico Grotta e Vico Forno a Santa Lucia*, 1887, olio su tela, cm 64×46,5 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 4776 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

Fig. 2: Vincenzo Migliaro, *Santa Lucia*, 1888, olio su tela, cm 48x64 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 4865 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].



4.2 Santa Lucia

Questo dipinto è il secondo della serie di San Martino. La rappresentazione mostra la veduta di Santa Lucia nel periodo antecedente alla colmata a mare eseguita durante i lavori di Risanamento. Tra le modifiche attuate durante lo sventramento si menziona la distruzione della scalinata e della muratura con fronte in piperno che separava la strada dal mare e la già citata colmata grazie alla quale vennero costruiti moderni immobili e via nuova Santa Lucia. Il corso principale si contrapponeva alle abitazioni del tratto stradale retrostante, costituito anche dal celebre Pallonetto.

Si deduce che Migliaro abbia eseguito la veduta posizionandosi su una delle costruzioni a mare, abbattute durante i lavori, in modo specifico dalla parte di Castel dell'Ovo. I limiti laterali della ripresa sono la chiesa di Santa Maria della Catena, a sinistra, e i primi palazzi posti sulla salita del Gigante, a destra; la veduta quindi ricopre uno spazio molto ampio e rappresenta una parte rilevante di palazzi e vicoli, tra cui vico Grotta e vico Forno, affacciati sul mare. L'attenzione dell'artista è concentrata inoltre sullo spazio occupato dai flutti marini e quindi su tutto ciò che lo caratterizza. Si tratta di una raffigurazione in cui la prospettiva gioca un ruolo fondamentale (si osservi Castel Sant'Elmo in lontananza) così come la resa minuziosa del reale (si osservi ad esempio la fontana che Giovanni Battista Chiarini attribuì a Giovanni da Nola). Il quadro è di considerevole luminosità e quindi differente dagli altri dipinti della serie, a eccezione di *Strada di Porto*, poiché il protagonista è un ambiente aperto e ampiamente soleggiato, non un vicolo angusto.

Le figure che popolano la scena, benché di piccole dimensioni, sono ben delineate e rendono in modo chiaro il dinamismo e la laboriosità dei personaggi del luogo, caratterizzata in prevalenza da marinai, pescatori e venditori. Ne *Il ventre di Napoli* la Serao sembra riportarci alle immagini di Migliaro, a quella strada luminosa, colma di gente operosa e rumorosa, alla poesia di quel cielo e di quel mare [Serao 1884 (2011, 88-89)] (fig. 2).

Fig. 3: Vincenzo Migliaro, *Strada Pendino*, 1888, olio su tela, cm 48x65 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 5017 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].



4.3 Strada Pendino

L'opera, terza della serie, rappresenta la via del Pendino, totalmente mutata con i lavori di Risannamento. In primo piano vengono mostrate le botteghe, le bancarelle, i venditori e i compratori che si muovono incessantemente rendendo palese la fervente attività commerciale della zona; sullo sfondo si erge imponente la fontana della Sellaria, collocata nell'omonima piazza che, ampliata da Alfonso il Magnanimo, prendeva il nome dalla vendita delle selle e dei finimenti per cavalli, svolta dai fabbri presenti in quel sito. Il dipinto si esprime in lunghezza e l'artista tramite l'utilizzo delle ombre rende chiara la differenza tra la parte della strada inferiore, contrassegnata dalla solerzia del popolo e la fascia superiore, costituita dalla schiera di palazzi illuminati dal sole. La folla non è resa come massa ma come gruppo di individui facenti parte di diverse narrazioni che insieme ai dettagli ambientali rendono il dipinto un documento della Napoli di un tempo; basti osservare alcuni elementi figurativi per comprenderlo: la donna seduta sulla sedia impagliata nei pressi dei cesti ricolmi e delle bancarelle sulla sinistra dell'osservatore; i colloqui tra i vari popolani, come quello, in primo piano, che avviene tra il venditore di carne e l'anziana signora, colloquio animato e vitale al punto da permettere di percepirne le voci; le figure che attraversano la strada tra cui emerge quella centrale vestita di nero, forse un prete, o ancora la miriade di esposizioni di mercanzie; i tendaggi usurati e rudimentali che coprono i banchi dei venditori, di cui si intravede la fattura e la cattiva condizione del tessuto; i dettagli ornamentali degli edifici e gli elementi caratterizzanti le finestre e i balconcini dei palazzi (stuoie, inferriate, tendaggi, panni ondeggianti al vento).

Molti descrissero la piazza della Sellaria o la strada del Pendino; questi racconti possono essere comparati alla pittura migliariana; si menzionano le narrazioni di Carlo Del Balzo in *Napoli e i Napoletani* [Del Balzo 1885 (2005, 55)] o ancora le parole di Schettini che riportano il lettore nel travolgente mondo partenopeo [Schettini s.d., 84-85]. Alisio riporta una fotografia di Gennaro D'Amato in cui viene mostrata la zona in esame che comparata al quadro di Migliaro lascia dedurre l'attenta ripresa del reale da parte dell'artista [Alisio 1980, 364, fig. 4] (fig. 3).

4.4 Strettola degli Orefici

Uno dei dipinti più caratteristici di Migliaro sia per il luogo riprodotto che per il realismo fotografico fu *Strettola degli Orefici*, quarto della serie di San Martino. La zona delineata da Migliaro, in cui erano concentrate le botteghe degli orafi, era ed è situata nel quartiere Porto, precisamente in un luogo denominato Quartiere degli Orefici poiché a esso era relazionata la corporazione degli Orefici. Lo spazio era caratterizzato da varie vie, vicoli e dalla piazza degli Orefici. L'area era costituita principalmente da piazza degli Orefici, via Grande degli Orefici, Strettola degli Orefici, via Loggia di Genova, vico Chianche alla Loggia e ancora dal Supportico della Loggia e quello della Strettola (rappresentato da Migliaro), da via Nuova degli Orefici, via Sant'Agata degli Orefici, vico di mezzo degli Orefici, vico I e II Strettola, vicolo dei Chiodaroli e vicolo Chianche. Nonostante le fonti [Alisio 1980] informano delle numerose demolizioni di edifici in quel territorio, sono ancora presenti alcune tracce della Napoli antica come balaustre, soglie di botteghe e portali. A oggi la Strettola è legata da una parte alla piazza degli Orefici e in uno dei suoi punti si interseca con l'odierna via Baldacchini.

Il dipinto *Strettola* sia per la composizione, sia per i personaggi che per la narrazione si può relazionare ad altre opere dell'artista come *Vico Cannucce* o *Seduazione*. *Strettola degli Orefici* presenta pochi punti di luce, questo probabilmente per evidenziare l'oscurità del vicolo, dovuta sia all'addossarsi delle case e dei palazzi sia alla rappresentazione di un ambiente angusto e poco

Fig. 4: Vincenzo Migliaro, *Strettola degli Orefici*, 1889, olio su tela, cm 49×65 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 5061 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].



illuminato; uno dei pochi punti di luce è dato dallo stralcio di cielo che si intravede al di sopra dei palazzi. In primo piano c'è il supportico Strettola, delimitato da due figure, una maschile e l'altra femminile. La prima figura è quella di un uomo, di cui si intravede appena il volto, che appare affaticato e con gli abiti da lavoro, chinato su se stesso, dato il peso che porta sulle spalle; l'altra figura, adiacente a lui, è quella di una donna, la tipica popolana, stante nei pressi di un Salone; ella sembra attendere proprio il cliente del barbiere. Dietro di loro si scorgono le botteghe degli orafi nascoste tra alti palazzoni di una stretta strada; botteghe che grazie alla loro fervente attività popolano il vicolo rendendolo quasi affollato. Migliaro, come scrive Schettini, probabilmente vuole narrarci una storia, non perdendo di vista la rappresentazione urbana [Schettini s.d., 75-76].

Una descrizione dettagliata dell'opera migliariana viene offerta da Salvatore Di Giacomo in uno dei suoi scritti, riportato da Mario Alberto Pavone [Pavone 1987 (2014, 86)]; il poeta attraverso la lirica riesce a far visionare il dipinto; nei suoi passi racconta delle piccole botteghe, dei fumi celesti che inondano l'aria, delle fiamme degli orafi che illuminano la strada, del clima asfissiante; racconta delle voci rumorose della gente e del lavoro incessante dei popolani; le sue parole sono immaginifiche. Per un'ulteriore visione narrativa del quadro si può leggere ciò che Paolo Ricci scrisse in *Arte e artisti a Napoli* [Ricci 1981 (1983, 76-77)] (fig. 4).

4.5 Piazza Francese

L'opera, quinta dedicata alle memorie di Napoli, mostra la zona di piazza Francese, che era situata (ed è situata) nei pressi di quella che oggi è chiamata via Depretis; Migliaro però riprende un solo punto di quell'ambiente che corrisponde ancora oggi al Fondo di Separazione tra la Posta dei Corrieri (la cui attività fu spostata a palazzo Gravina, dopo la ristrutturazione di Gaetano Genovese, ospitando poi temporaneamente l'Ufficio di Pignorazione delle Mercanzie) e il teatro del Fondo, oggi denominato teatro Mercadante. Il pittore infatti ritrae il corpo di fabbrica del Fondo di Separazione, chiamato in questo modo per la sua connessione con il Fondo di Separazione dei Lucri, così come per questo motivo fu nominato il teatro, e il portico sottostante, che conduce a un vicolo tramite il quale si poteva raggiungere, e si può raggiungere, via del Molo, oggi piazza Municipio. Oggi piazza Francese con le sue diramazioni appare mutata; hanno resistito al tempo e ai lavori la fabbrica della Posta dei Corrieri, oggi sopraelevata e trasformata e il bellissimo teatro. Il quadro deriva probabilmente dalla versione del 1884 presentata all'Esposizione Nazionale di Torino. Il dipinto di San Martino destò grande clamore tra i critici per la sua resa dei dettagli reali e per la ricchezza di contenuti riguardanti la città; tra i pareri favorevoli si rammenti quello di Émile Zola, come riportato da Ricci nel suo testo riguardante l'arte napoletana [Ricci 1981 (1983, 76)]. Il punto di ripresa dell'artista era situato a via Del Molo e precisamente nel retrobottega della birreria *Il Rigoletto*, locale di cui fu ospite, situato all'epoca nella suddetta via.



Fig. 5: Vincenzo Migliaro, *Piazza Francese*, 1889, olio su tela, cm 48×64 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 5128 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

L'opera mostra in primo piano a sinistra il Banco dell'acquafresca, realizzato nei minimi caratteri (come l'usura della struttura e del tendaggio, le bottiglie e la lampada internamente all'ambiente, gli splendenti agrumi esposti all'esterno); fuori al chiosco siede una bella e prosperosa popolana, mentre in posizione quasi statica, poggia l'avanbraccio su una delle bancarelle ritratte al suo fianco; accanto a lei la lunga esposizione di mercanzie tra cui spiccano oggetti di ogni sorta e ogni fattura. Tra le merci emerge la figura della venditrice, che pare osservare i visitatori della strada e i passanti che si fermano dinanzi agli oggetti. Le bancarelle sono sormontate da vecchi tendoni sui quali si elevano i balconi del primo piano dell'edificio. L'ambiente comunica una sorta di degrado nonostante la poesia della scena; tra le figure di questa narrazione poetica, pittoresca ma anche documentaria, ci sono gli scrivani, che popolavano le strade della Napoli di un tempo a causa anche dell'alto tasso di analfabetismo [Villari 1878 (2015)].

Accanto ai loro banchetti, nei pressi del teatro, è ritratto un uomo con le mani in tasca in un atteggiamento riflessivo, attento e osservatore. Sullo sfondo il fatiscente supportico contrassegnato da una zona d'ombra, in cui la folla si muove celere. Una delle figure che emerge nella coltre che popola il portico è un uomo seduto accanto all'arco, situato nei pressi del suo banco da lavoro. Un posto di rilievo lo assume il fanciullo scalzo al centro, lo scugnizzo, che incede a testa bassa, sulla strada, portando con sé degli oggetti che ne appesantiscono il cammino. Due fotografie riportate dalle fonti [Alisio 1980, 102, figg. 4-5] permettono di comprendere quanto Migliaro si rifacesse al reale e quanto siano stati incisivi i lavori di Risanamento poiché gli scatti fotografici rendono ben evidente lo stravolgimento del luogo se comparati alle versioni di *Piazza Francese* dell'artista. In una fotografia di D'Amato [Alisio 1980, 122, fig. 2] invece sono mostrate le stesse condizioni della strada riprese da Migliaro compresi i banchi dei ferri vecchi e l'incuria dell'ambiente; in un'altra fotografia [Alisio 1980, 122, fig. 3] inoltre è palesata la fatiscenza degli edifici dell'area così come la tratteggiò anche l'artista. Bisogna poi citare un significativo scatto di Riccardo Carbone che mostra la piazza negli anni Trenta del Novecento, quindi in un periodo successivo alle attività di Risanamento [Veronesi, Del Pero 2009, 33]; questa ripresa potrebbe essere comparata a una delle versioni di *Piazza Francese* eseguite da Migliaro probabilmente intorno a quegli anni. Le due visioni della zona sono pressoché identiche (fig. 5).

4.6 Strada di Porto

Questo dipinto è il sesto della serie di San Martino e fu realizzato nel 1893. Rappresenta una delle zone che fu maggiormente soggetta ai lavori di Risanamento ossia la strada di Porto; il luogo mutò dopo l'abbattimento di molti edifici, la costruzione di nuovi, la distruzione di molti fondaci come quello dei Visitapoveri e la realizzazione del Rettifilo, che con le sue diramazioni univa più parti della città tra cui la zona del mare con quella dell'entroterra verso oriente; inoltre il compimento di via Depretis permise il collegamento veloce tra il Mercato e il Municipio; ed è proprio dove era ed è collocata via Depretis che un tempo era ubicata (in parte) la Strada di Porto, che da piazza Municipio arrivava a piazza Mercato di Porto, ora piazza Bovio.

Il dipinto mostra in modo vivido, la ricchezza di colori e il movimento rapido e frenetico del mercato, essendo un'area di commerci. Le fotografie dei fratelli Alinari e di D'Amato [Alisio 1980, 142, figg. 1-2] dedicate alla zona sono comparabili al dipinto migliariano e rendono chiara l'attinenza dell'artista al reale; in esse, come nell'opera pittorica, la strada, colma di individui e bancarelle, diventa la protagonista assoluta.



Fig. 6: Vincenzo Migliaro, *Strada di Porto*, 1893, olio su tela, cm 59×44 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 5463 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

Fig. 7: Vincenzo Migliaro, *Vico Cannucce al porto*, 1901, olio su tela, cm 65×46 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 9904 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].



Molti intellettuali, tra cui Del Balzo, descrissero la strada di Porto con tutte le sue peculiarità; egli dedicò alla via un'intera sezione del suo scritto su Napoli [Del Balzo 1885 (2005, 61-70)].

L'opera, caratterizzata da una luminosità differente dagli altri dipinti del *Ciclo*, da una dimensione maggiore e da uno sviluppo verticale, mostra una popolosa strada in cui gente affaccendata colloquia, acquista, si impegna nella sua quotidianità, riempiendo di colori il contesto che la circonda. I palazzi che costeggiano la strada fanno da cornice, permettendo ugualmente al sole

di risplendere e riflettere sulle superfici e sugli individui energici che donano alla composizione una spiccata dinamicità. La scena rapisce lo spettatore che riesce a entrare tra le voci di quella rumorosa folla di venditori e compratori che si destreggiano tra i vari banchi, opulenti e colorati. In primo piano la donna riflessiva di grande espressività, seduta in un angolo, il fanciullo che incede velocemente per la via e la bella popolana, vestita di fiori, che ricorda altre affascinanti donne dei dipinti migliariani come quella di *Profilo di donna al mercato*. Tra gli elementi monumentali riferibili alla Napoli antica si nota sullo sfondo la chiesa di San Giovanni Maggiore, la cui cupola si erge sul resto degli edifici (fig. 6).

4.7 Vico Cannucce

Vico Cannucce, penultimo dipinto consegnato nel 1903, mostra una realtà specifica della Napoli antica: il vicolo nella sua bellezza quasi drammatica; esso infatti diventa teatro di scene quotidiane delimitate in una piccola parte di città caratterizzata da lavoratori instancabili, donne di raro fascino, colloqui nascosti sotto le arcate dei palazzi e talvolta tanta povertà e miseria. In questo caso in primo piano appare una figura femminile che ricorda quella di altre raffigurazioni migliariane, una su tutte, *Cristo a Carriati*. Intorno a lei si muove la gente, affaccendata e calorosa; si osservi il barbiere che animosamente compie il suo mestiere (alla sinistra) o l'anziana signora (sulla destra) avvolta nel suo scialle colorato raccolta nel suo intimismo. In questo quadro però, rispetto alla restante parte del *Ciclo*, sembra quasi di sentire il silenzio dello spazio chiuso, come un mondo a parte in una città caotica e piena di sole. Di Vico Cannucce non ci restano tracce, l'unica notizia certa è che si trovasse nella zona di Porto (fig. 7).

4.8 Castelnuovo

In questo dipinto Migliaro raffigura *Castelnuovo* prima dei lavori di Risanamento; a tale soggetto dedicò anche un altro dipinto, già nella raccolta Mele, nominato da Schettini [Schettini s.d., 32]. Il quadro è documentario ed è molto differente per tavolozza, composizione e narrazione rispetto alla restante parte dei dipinti destinati al Museo. Migliaro raffigura il castello prima dei lavori di Risanamento e subito dopo l'eliminazione della Caserma della Gran Guardia posta su via del Molo. Il dipinto non mostra una scena con personaggi, ma si presenta come una traccia iconografica per la conservazione della memoria storica, obiettivo primario del *Ciclo di San Martino*. L'opera è caratterizzata dalla centralità del monumento che non solo diventa protagonista assoluto ma simboleggia la grandiosità e la potenza della struttura perché si erge al centro come un gigante sulla città, attorniato da alcuni edifici, dalle fabbriche e dalle botteghe, che sembrano racchiuderlo. Tutti gli elementi che il pittore rappresentò intorno al castello vennero abbattuti dai lavori di bonifica del territorio, conferendo alla struttura il carattere isolato e accentrato che vediamo oggi. Migliaro delinea da buon osservatore le impalcature nei pressi dell'Arco di Trionfo, relative al restauro dell'epoca. La raffigurazione del castello e delle strutture circostanti viene chiusa tra la Lanterna del Molo, eliminata nel 1936, e Palazzo Reale, di cui si vede solo un punto. Da notare inoltre l'ampia macchia di vegetazione presente tra il castello e le strutture che lo circondavano; il mare in lontananza sul lato sinistro; una ciminiera fumante sul lato destro.

A quest'opera si può relazionare un passaggio scritto da Schettini su Migliaro che rimanda proprio ai mutamenti della zona di piazza Municipio e rende ancora più rappresentativo il dipinto; nel testo l'autore richiama anche i nomi delle locande della zona, solitamente fre-



Fig. 8: Vincenzo Migliaro, *Castelnuovo o Il Largo del Castello prima della demolizione delle fabbriche antistanti al Maschio Angioino*, 1899, olio su tavola, cm 25,5x36 [Napoli. Certosa e Museo di San Martino, inv. 6024 (su concessione della Fototeca e Laboratorio fotografico della Direzione regionale dei Musei nazionali Campania)].

quentati da Migliaro e i suoi compagni [Schettini s.d., 107]. Una fotografia di D'Amato [Alisio 1980, 94, fig. 4] è un'ulteriore attestazione delle trasformazioni dell'area intorno al monumento e rende chiaro il legame del dipinto migliariano alla realtà; ancor più interessante è il paragone di *Castelnuovo* con una foto di Roberto Troncone [Alisio 1980, 94, fig. 5] poiché mostra la distruzione delle fabbriche intorno al castello che invece nella rappresentazione pittorica sono visibili (fig. 8).

5 | Conclusioni

È stato esaminato quanto il ruolo degli studi sul Risascimento e quello dell'arte figurativa e della fotografia siano stati centrali nel percorso storico della città di Napoli, costituendo una base documentaria per le generazioni successive in particolar modo in riferimento alla conoscenza delle trasformazioni sia urbane che culturali. L'obiettivo della ricerca, quindi, è stato quello di raccontare quanto l'immagine, così come le testimonianze letterarie e documentarie, sia un medium essenziale per la conservazione della memoria e quindi anche per la tutela e la valorizzazione dei Beni Culturali; per tale motivo l'operato di artisti come Migliari o, se si sposta lo sguardo alle altre città italiane, di Ettore Roesler Franz e Fabio Borbottoni, fu necessario per far rimanere vivo ciò che il tempo stava cancellando; infatti l'insieme di acquerelli su Roma che scompaie di Roesler Franz mostra la Capitale attraverso la rappresentazione di monumenti, scene di vita quotidiana e panorami suggestivi, raccontandone l'essenza in un momento di transizione, diventando non solo evocazione del fascino di una città piena di sfumature ma anche cronistoria e, allo stesso modo, i dipinti su Firenze di Borbottoni figurano come un racconto intriso di nostalgia e amore per un luogo che aveva mutato o stava ancora mutando il suo aspetto e le sue caratteristiche. Iniziativa di salvaguardia della memoria storica è stata quella della Società Napoletana di Storia Patria, impegnata non solo nella conservazione, ma anche nel recupero, trattamento e divulgazione del materiale fotografico in suo possesso. Tra gli album celebri conservati presso la Società, riportato anche nella trattazione di Letizia Cortini riguardante le suddette raccolte, si cita quello di Gennaro D'Amato indicato, come da frontespizio, con il titolo di *Raccolta di fotografie di NAPOLI del 1800 nei suoi monumenti, nei suoi costumi, nella sua vita riunita a cura e con note dell'illustratore giornalista Gennaro D'Amato. 1930*. L'album documenta quindi l'enorme aggregato culturale partenopeo insieme ai suoi scenari. Non si presenta solo come una summa di rappresentazioni della città ma anche dei suoi abitanti e delle sue tradizioni [Cortini 2015]. In un modo simile operò anche Raffaele D'Ambra che, mettendo insieme tutte le sue conoscenze da erudito e uomo curioso, con l'ausilio dei due artisti Francesco Paolo Aversano e Matteo Zampella ingegnò la monumentale *Napoli Antica*, narrazione testuale e iconografica, grazie all'utilizzo delle cromolitografie, della città e della sua voce. Le operazioni di D'Amato e D'Ambra, seppur attraverso differenti processi e metodi sono un ulteriore esempio di custodia del passato [Bile 1992]. Oggi diventa inevitabile continuare a portare avanti questo impegno, attraverso la ricerca continua, mossa dalla fiamma della conoscenza, e attraverso la volontà di non perdere i tasselli che hanno contraddistinto una città come Napoli, che ha spesso ammaliato i suoi visitatori, come ci ricordano i numerosi scritti pieni di poesia e di incanto [Spinosa 2000]; una città che merita di restare impressa nel tempo che fugge.

Bibliografia

- ALISIO, G. (1980). *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizione Banco di Napoli.
- ALISIO, G. (1992). *Sventramento e tutela*, in *Il ventre di Napoli. La città di Migliaro tra degrado e risanamento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 20 dicembre 1992-28 febbraio 1993), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 41-49.
- BARRELLA, N. (1995). *L'attività ed i protagonisti della Commissione Municipale per la conservazione dei Monumenti di Napoli (1875-1905)*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di A. Fittipaldi, Napoli, Luciano Editore, pp. 233-260.
- BARRELLA, N. (1996). *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli, Luciano Editore.
- BARRELLA, N. (2000). *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli (1875-1905)*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, pp. 93-110.
- BILE, U. (1992). *La Napoli antica di Raffaele D'Ambra e Gennaro D'Amato*, in *Il ventre di Napoli. La città di Migliaro tra degrado e risanamento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 20 dicembre 1992-28 febbraio 1993), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 57-63.
- CAPASSO, B. (1889). *La Vicaria Vecchia. Pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti*, Napoli, Giannini.
- CAPUTO, R., a cura di (2001). *Vincenzo Migliaro (1858-1938)*, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- COLELLA, R.G. (1993). *La tutela a Napoli dopo l'Unità d'Italia e l'opera della Commissione conservatrice provinciale*, in *Tutela e restauro dei monumenti in Campania, 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli, Electa Napoli, pp. 101-144.
- CORTINI, L. (2015). *Le raccolte fotografiche della Società Napoletana di Storia Patria. Riflessioni e primi bilanci dell'esperienza di recupero e trattamento*, in «Il Mondo degli Archivi, Studi, a. III (<http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/606-le-raccolte-fotografiche-della-societa-napoletana-di-storia-patria-riflessioni-e-primi-bilanci-dell-esperienza-di-recupero-e-trattamento>, novembre 2024).
- CROCE, B. (1894). *L'agonia di una strada*, in «Napoli Nobilissima», vol. III, fasc. 12, pp. 177-180.
- DEL BALZO, C. (1885). *Napoli e i Napoletani*, Milano, Fratelli Treves, Editori (ed. cons. 2005, Napoli, Treves).
- DI GIACOMO, D. (2006). *Vincenzo Migliaro. Il pittore di Napoli*, Pescara, Ianieri Editore.
- FARAGLIA, N.F. (1893). *Il Largo di Palazzo. I*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 1, pp. 2-6; *Il Largo di Palazzo. II*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 3, 33-35; *Il Largo di Palazzo. III. Palazzo Vecchio*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 4, 61-63; *Il Largo di Palazzo. VII. Costumi. Feste.*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 9, 134-137; *Il Largo di Palazzo. VIII. La Cuccagna. IX. Conclusione*, in «Napoli nobilissima», vol. II, fasc. 10, 156-159.
- FIENGO, G., a cura di (1993). *Tutela e restauro dei monumenti in Campania, 1860-1900*, Napoli, Electa Napoli.
- GIANNELLI, E. (1916). *Artisti napoletani viventi. Pittori, scultori, incisori ed architetti*, Napoli, Melfi & Joele.
- MANZO, E. (2018), *Il "Risanamento" di Napoli. Dal progetto urbano alla scala architettonica*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti di Torino», a. 151, vol. LXXII, n. 1, pp. 113-122.

- PAPA, R. (1990). *Napoli. Un secolo di urbanistica*, Napoli, Università degli Studi di Napoli, Dipartimento di Pianificazione e Scienza del Territorio, DI.PI.S.T., Collana di studi di urbanistica.
- PAVONE, M.A. (1987). *Napoli scomparsa nei dipinti di fine Ottocento*, Roma, Newton Compton Editori (ed. cons. 2014, Newton Compton Editori, Roma).
- PICA, V. (1916). *Artisti contemporanei: Vincenzo Migliaro*, in «Emporium», vol. XLIII, n. 255, pp. 163-183.
- PICONE, R. - ROSI, M. (1993). *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli*, in *Tutela e restauro dei monumenti in Campania, 1860-1900*, a cura di G. Fiengo, Napoli, Electa Napoli, pp. 161-211.
- RICCI, P. (1981). *Arte e artisti a Napoli [1800-1943]. Cronache e memorie di Paolo Ricci*, Napoli, Banco di Napoli (ed. cons. 1983, Napoli, Guida Editori).
- SABBATINO, P. (2008). *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- SCHETTINI, A. (s.d.). *Vincenzo Migliaro*, Napoli, A. Morano Editore.
- SERAO, M. (1884). *Il ventre di Napoli*, Milano, Fratelli Treves (ed. cons. 2011, Manocalzati, Avagliano Editore).
- SPINOSA, N., a cura di (2000). *San Martino: immagini e memorie*, scritti di A. Pezzullo, R. Muzii, U. Bile con fotografie di S. Riccio, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- TECCE, A. (1992). *Il teatro della memoria: la scena urbana nella pittura di Migliaro*, in *Il ventre di Napoli. La città di Migliaro tra degrado e risanamento*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 20 dicembre 1992-28 febbraio 1993), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, pp. 51-55.
- TURCHI, M. (1862). *Sulla igiene pubblica della città di Napoli. Osservazioni e proposte di Marino Turchi* (...), Napoli, I fratelli Morano.
- VALIERI, R. (1867). *Storia della Commissione igienica della sezione Pendino. Dal 30 giugno 1865 al 31 dicembre 1866* (...). *Rapporto indirizzato al cav. Marino Turchi (...) pel dr. Raffaele Valieri* (...), Napoli, Stabilimento Tipografico del Commend. G. Nobile.
- VERONESI, G. - DEL PERO, L., a cura di (2009). *Napoli di Riccardo Carbone. 40 anni di storia nelle immagini di un grande fotoreporter napoletano*, Bologna, Minerva Edizioni.
- VILLARI, P. (1878). *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier (ed. cons. 2015, Scicli (RG), Edizioni di storia e studi sociali).

Fonti documentarie

Napoli. Archivio della Certosa e Museo di San Martino
 A. I. 125, 1887, inv. 4776; A. I. 136, 1889, invv. 5017 (1) e 5061 (2); A. I. 148, 1890; A. I. 164, 1893, invv. 5463 e I.C. 50291; A. I. 268, 1903, inv. 9904.

Sitografia

<http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/606-le-raccolte-fotografiche-della-societa-napoletana-di-storia-patria-riflessioni-e-primi-bilanci-dell-esperienza-di-recupero-e-trattamento> (novembre 2024)