

I pittori e le catacombe di Napoli: dalle vedute al quadro di storia

Il risveglio dell'interesse per il tema visivo delle catacombe e le sue varianti artistiche, politiche e letterarie nella Napoli del XIX secolo: peculiarità e connessioni con le declinazioni del fenomeno a Roma e in ambito europeo, soprattutto francese

Il tema delle catacombe, nei suoi echi visivi e letterari, esercita una particolare attrazione sui pittori attivi a Napoli nel XIX secolo. Su tale immaginario, sedimentato nel tempo, gli artisti colgono, a seconda delle contingenze storiche e politiche, molteplici sollecitazioni: la curiosità del viaggiatore, la scoperta archeologica, il recupero del cristianesimo delle origini, l'attualizzazione e trasposizione ideologica del martirio, la devozione popolare, l'antropologia della morte, la superstizione. Quando, in quale contesto e per quali funzioni si può circoscrivere la diffusione del soggetto? Come si traduce in pittura la suggestione dei luoghi sotterranei e quali sono le fonti su cui è costruita la narrazione? Selezionando alcune delle possibili linee di ricerca, lo studio procede cercando di individuare i punti di contatto che legano un risveglio dell'interesse per questo tema al quadro europeo o che invece se ne discostano, declinandolo secondo precisi codici visivi.

1. RISCOPERTE E VEDUTE

Le catacombe romane e Pompei costituiscono per il visitatore europeo della seconda metà del XIX secolo le «deux grandes curiosités de l'antiquité chrétienne et de l'antiquité payenne»¹: una fama che tra Sette e Ottocento è consolidata e accresciuta dai *reportage* circolanti tra gli eruditi.

Sono numerose le descrizioni dei viaggiatori stranieri che a quell'epoca seguono il percorso obbligato verso il Sud dell'Italia: giunti a Napoli, ne annotano le curiosità, le scoperte, ne descrivono i tratti peculiari e, sebbene qui la passione antiquariale sia inevitabilmente dominata dall'eccezionale attrazione per la città sepolta, i viaggiatori rimangono colpiti dall'ampiezza delle catacombe di S. Gennaro – le più significative per la città, in cui san Severo aveva deposto il corpo del santo protettore –, che confrontano con le più celebri catacombe romane, e dalla consistenza dei reperti pittorici in esse conservati. Le catacombe di S. Gennaro entrano così in un immaginario collettivo in cui si sovrappongono l'attrazione per l'oscurità e l'interesse per i bollettini archeologici sugli scavi che vi si erano condotti fin dal Seicento, ancorandole saldamente all'«idea religiosa delle tombe dei Martiri»².

Secondo il noto astronomo francese Jérôme Lalande – autore di un importante resoconto di viaggio che rompe con la tradizione epistolare della relativa letteratura francese, in favore di un approccio encyclopedico³ – a Napoli «les Catacombes ont été jusqu'à présent très mal examinées par les voyageurs: un lieu qui n'inspire que l'horreur & l'effroi, un labyrinthe souterrain dans lequel on craint de s'égarer»⁴. La pericolosità dell'escursione non ferma però un artista come Thomas Jones, che il 19 gennaio 1779, in procin-

to di lasciare Napoli per intraprendere il viaggio di ritorno verso l'Inghilterra, si reca nelle catacombe «perché per un motivo o per l'altro avevo involontariamente tralasciato di visitare quell'eccezionale deposito di ossa umane. Non volli allontanarmi troppo, rimanendo solo con quel tipo poco rassicurante che mi faceva la guida, ma vidi abbastanza da restare sbalordito»⁵. Un sentimento di inquietudine per quei luoghi di morte pervade l'ondata continua di viaggiatori, come annota il giurista Mercier Dupaty: «Je vous parlerois des catacombes de Naples, si je ne vous avois parlé des catacombes de Rome. La sensation qu'on y éprouve en fait tout le mérite. Ces lieux plairont toujours aux imaginations mélancoliques, qui aiment à s'approcher de la mort, et à en sentir les ténèbres»⁶.

Due vedute delle catacombe di S. Gennaro, registrate tra i disegni di Louis-Jean Desprez (fig. 1), compaiono anche nel *Voyage Pittoresque*

1. Jean Duplessi-Bertaux, Joseph Longueil, François M.I. Quevedo (da Louis-Jean Desprez), *Vedute delle catacombe di Napoli*, acquaforte, in *Voyage Pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781-1786), I, segue p. 80, n. 39.



dell'Abbé de Saint-Non. Desprez, pensionato a Roma – come ricorda anche l'iscrizione della tavola – dove giunge nel 1777, ritrae *d'après nature* l'ambientazione che rivive durante i «récits consacrés»⁷ della predica e della celebrazione della messa del santo tra una folta schiera di fedeli, secondo un'attualizzazione che ne anticipa – sebbene con esiti diversi – la diffusione nel repertorio iconografico della metà del XIX secolo: un compromesso, almeno apparente, tra veduta topografica e composizione romantica in linea con Piranesi⁸, in cui forse conflui anche l'esperienza di aver assistito alla miracolosa liquefazione del sangue di san Gennaro, nel dicembre 1777, anch'essa raffigurata nel *Voyage*⁹.

L'innesto delle pubblicazioni di Chateaubriand accentueranno, com'è noto, il recupero della storia dei primi secoli del cristianesimo, dei suoi simboli e dei suoi luoghi, ora teatro della sua narrazione. L'occhio dei contemporanei eruditi è guidato alla contemplazione «da artista, da poeta o anche da filosofo»¹⁰ non solo delle campagne romane, come Chateaubriand suggeriva nella lettera a Louis de Fontanes (poeta e accademico di Francia che sostenne il suo impegno letterario)¹¹, ma dell'intero suo *Voyage en Italie*, dalla superficie al sottosuolo, dalla città eterna, a Tivoli e a Napoli, dove descrive le tombe di Virgilio e di Scipione Africano, Pompei e Ercolano, fino alla costa del golfo, contemplata dal bordo del cratere del Vesuvio: «le Paradis vu de l'Enfer»¹². Egli dimostra di conoscere i principali resoconti di viaggio francesi – come quelli di Dupaty e Lande, già ricordati – e tratteggia i luoghi visitati nelle pagine di *Les Martyrs*¹³. L'autore ne aveva iniziato la stesura a Roma nel 1802, ma è durante il soggiorno a Napoli l'anno successivo che, nelle vicinanze della Grotta di Posillipo – tra i siti più noti e pittoreschi ritratti dai paesisti tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo – ne confida al suo compagno di viaggio Bertin «la première pensée»¹⁴.

La poetica del cristianesimo, contraddistinta dal culto delle rovine e del martirio, è dichiarata in opere come quelle realizzate da François-Marius Granet, che nel 1811 visita Napoli accompagnando Esménard, membro dell'Accademia di Francia: nonostante il soggiorno desti nel pittore poco entusiasmo, ad eccezione delle vedute del golfo e delle sue «belles ruines»¹⁵, l'anno successivo egli è nominato paesaggista storico di corte da Carolina Murat. Negli inventari della Residenza di Portici all'indomani del rientro dei Borbone¹⁶, tra le opere di Granet è ricordata, insieme al più noto *San Sebastiano dopo il martirio* (Napoli, Palazzo Reale), firmato e datato «Roma 1814», una *Re-*

denzione de' cattivi, inviata a Napoli nel marzo 1814, che l'artista chiede sia verniciata all'arrivo da Mazois con l'aiuto di Ingres¹⁷. Nonostante le difficoltà attributive che contraddistinguono il catalogo dell'artista, a causa delle numerose versioni di analogo soggetto da lui realizzate, questo dipinto è da identificare con *Il Riscatto dei cristiani o dei prigionieri* del Museo di Capodimonte (fig. 2, tav. IX), in cui sembra possa riconoscersi il tema iconografico che egli aveva trattato per «mon tableau qui est à Naples, représentants les pères de la Rédemption des Capitifs, délivrant des prisonniers à Tunis»¹⁸. Alla luce di questa considerazione, la traduzione del titolo dal francese – come compare negli inventari del 1817 e poi del 1835 – si ricollega al significato del latino *captivus* (prigioniero) e andrebbe letta in relazione all'ordine della SS. Trinità della Redenzione de' Cattivi, fondato da S. Giovanni di Matha e istituito da Innocenzo III nel 1198 per affrancare i prigionieri cristiani catturati dai musulmani¹⁹. Difatti, le fattezze del carceriere che conta il riscatto appena pagato, il dettaglio della sciabola e dell'abbigliamento lo identificano come moro, mentre l'abito dei religiosi riconduce a quello bianco dei padri trinitari, con croce rossa e blu sullo scapolare.

Tra le commissioni di Carolina Murat, desiderosa di allinearsi alle tendenze del gusto francese contemporaneo, vi sono tre opere di Forbin, tra cui una di particolare interesse in questa sede: il *Battesimo di un guerriero in catacomba* (Napoli, Palazzo Reale), registrato nell'inventario del 1817 come *L'interno di una grotta in Provincia*²⁰. Lo stretto rapporto di amicizia tra Forbin e Granet, quale traspare anche dai *Mémoires*, se osservato dal punto di vista della meditazione sulle antichità cristiane si arricchisce di ulteriori elementi che danno il polso di quale fosse l'attenzione dei pittori di orizzonte europeo verso le catacombe. Nel dipinto di Forbin confluisce tutto l'interesse verso queste ambientazioni: nel suo *Voyage dans le Levant* (1817-18) egli visita le mete del pellegrinaggio in Terra Santa, annota le difficili sorti dei cattolici siriani, costretti a celebrare le loro messe in una piccola cappella votiva «souterraine, mystérieuse, qui rappelle les cultes des premiers chrétiens dans les catacombes»²¹, si sofferma sul Santo Sepolcro, si rammarica che l'amico Granet non sia accanto a lui: «quel beau motif de tableau pour lui! avec quel art il aurait rendu ces effets mystérieux, dont il possède si admirablement le charme et la magie!»²². Allo stesso modo in Sicilia, dinanzi alle catacombe di S. Giovanni a Siracusa e alla Grotta di S. Marciano, dove si reca al suo rientro in Italia nel 1819, senza Granet che preferisce non seguirlo in quella spedizione²³, il



2. François-Marius Granet, *Il riscatto dei cristiani*, 1812, olio su tela, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

suo pensiero va al compagno: «nous dessinâmes cette crypte des premiers fidèles, dont l'effet est des plus pittoresques, et qui inspirerait à Granet, ce peintre de la lumière»²⁴. Questo resoconto suggestivo di un'ambientazione spoglia, umida e oscura ben si accorda alla tela oggi a Palazzo Reale, ma potrebbe anche essere riferito, come ipotesi di lavoro, a un'opera dal titolo *Latomies, Syracuse* (Galerie Jean-François Heim, collezione privata), attribuita a Granet e firmata 1834, in cui sono raffigurati alcuni religiosi che raccolgono il cadavere di un uomo all'interno delle cave, un soggetto che a sua volta richiama quello del dipinto *Le Grotte di Cervara, presso Roma*, attribuito a Granet nel catalogo del Musée du Mans²⁵. L'episodio aggiunge un elemento al dialogo strettissimo tra i due artisti, sebbene essi raggiungano esiti formali diversi, e contribuisce a documentare quanto i disegni dal vero tratti dalle catacombe diventino un repertorio circolante nell'*entourage* artistico della corte nel decennio francese, soprattutto per i loro accentuati valori chiaroscurali.

È negli anni Trenta dell'Ottocento che a Napoli si avviano i primi scavi sistematici nelle catacombe di S. Gennaro, grazie al canonico Andrea De



3. Beniamino De Francesco, *Interno delle catacombe in S. Gennaro de' Poveri*, 1834, olio su tela, Napoli, Palazzo Reale.

Jorio²⁶. Archeologo e conservatore del Real Museo Borbonico, già dal 1833 egli dà conto dei primi ritrovamenti, pubblicando poi nel 1839 un'utile guida in cui ripercorre e aggiorna la storiografia sulle catacombe napoletane, allegando una spiegazione delle tavole per fornire sussidi pratici a chi voglia visitare le gallerie e segnalando una raccolta di vedute a uso dei curiosi, edita da Migliorato²⁷. De Jorio riporta, traendola da Millin, l'opinione secondo cui nei primi secoli del cristianesimo «le mot catacombe emportoit avec lui l'idée religieuse de tombeaux des martyrs»²⁸; considerazione a cui Millin aggiunge che «la crédulité transforma ces souterrains en lieux de dévotion, sous le prétexte qu'ils avoient servi de retraite et de sépulcre aux premiers chrétiens persecutés»²⁹. Tali convinzioni rimarranno ben salde nell'immaginario collettivo e saranno tra i concetti meglio rielaborati dagli artisti: da

un lato l'esaltazione del martirio, del sacrificio spinto alle estreme conseguenze per sostenere la propria fede; dall'altro il luogo di devozione, di riunione e di culto dei primi fedeli.

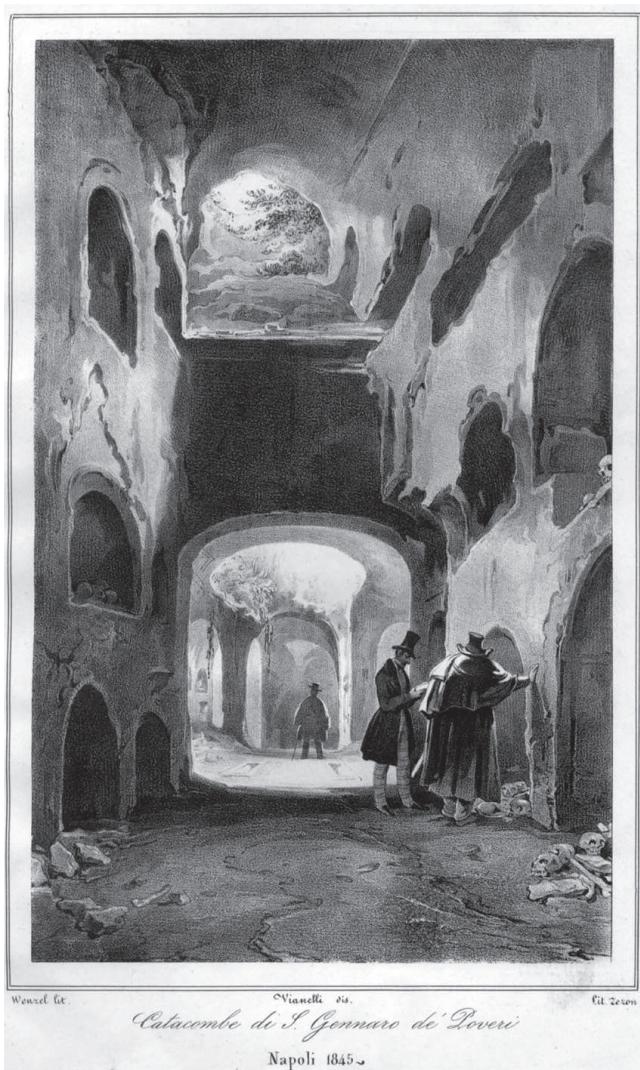
Nelle testimonianze visive, le conoscenze acquisite si traducono in un maggiore realismo: vestiboli e reperti emergono dall'oscurità, con figurine che animano la scena. È il caso dell'*Interno delle catacombe in S. Gennaro de' Poveri* di Beniamino De Francesco (fig. 3, tav. X), firmato e datato 1834, che è esposto alla Biennale Borbonica del 1835 e poi acquistato dalla Casa Reale³⁰. Nel dipinto, realizzato quando il pittore è ancora allunno del Reale Istituto di Belle Arti, è raffigurata dal vero «una profonda e capacissima apertura appiè di un colle nel vivo del tufo»³¹, all'interno della quale si svela in controluce la processione dei poveri dell'Ospizio, guidata dai religiosi. L'impostazione della veduta ricorda un acquerello di

analogo soggetto (Orléans, Musée des Beaux-Arts) di Richard Parkes Bonington (1802-1828)³², tanto da chiedersi se e quanto De Francesco avesse in mente questo foglio del disegnatore inglese, che fu attivo in Francia, collaborò come illustratore ai *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* di Taylor (1820-1878) e visitò l'Italia e Napoli nella primavera del 1826³³. Sebbene gli esordi di De Francesco siano da collocare nell'orbita delle lezioni di Pitloo, ben presto egli si distacca da questa poetica del paesaggio, stringendo fin da subito un duraturo rapporto di amicizia con Giuseppe Palizzi, che proseguirà anche a Parigi, dove De Francesco si trasferisce nel 1842, seguito dall'amico nel 1844³⁴. Nel dipinto non c'è ancora un riutilizzo del repertorio di iscrizioni, epigrafi, lacerti di decorazioni che avrà la prima sistematica ricognizione grafica nell'opera dell'archeologo tedesco Christian Friedrich Bellermann, pubblicata nel 1839³⁵, ma esso ha tuttavia una certa fortuna ed è tradotto in incisione da Francesco Pellecchia, a corredo delle *Rimembranze storiche e artistiche della città di Napoli* (1846)³⁶. In questo stesso anno, un altro dipinto avente per soggetto le catacombe napoletane è esposto alla Biennale Borbonica da Federico Gelmi, allunno del Reale Istituto di Belle Arti³⁷: la presenza del soggetto nelle esposizioni ufficiali è a questa data rilevabile ma non sistematica, mentre sempre più diffusi sono gli studi di paesaggi, anche come sussidio all'illustrazione libraria. Si accentua la componente romantica della contemplazione degli altari spogli e degli ambulacri, come in Cesare Malpica, che apre la sua descrizione delle catacombe citando *I sepolcri* di Foscolo e introducendo un primo tentativo di attualizzazione ideologica dei sotterranei cristiani³⁸. Le esequie dei poveri dell'Ospizio di S. Gennaro, raffigurate da De Francesco, sono descritte negli *Usi e costumi* di Napoli da Carlo Tito Dalbono, che ricorda quanto gli stranieri non mancassero di compiere la visita «mesta e filosofica» delle catacombe; non da ultimo Alphonse Dantier, che è accompagnato dallo stesso autore a scoprire «quelle tacite regioni della perseveranza e della morte, le quali, separate in tre piani, offrono all'artista svariati effetti di luce, all'archeologo svariate discussioni»³⁹.

Che a Napoli fosse ormai una consuetudine l'esercizio di trarre impressioni dagli ambienti ipogei – non solo ad uso dei viaggiatori stranieri, ma anche per gli artisti italiani⁴⁰ – è testimoniato da uno *Studio d'artista che dipinge nelle grotte di palazzo Donn'Anna Carafa a Posillipo* di Achille Vianelli (Napoli, Museo Nazionale di S. Martino, fondo Ferrara Dentice), che forse ritrae proprio

l'amico Giacinto Gigante, con il quale dal 1820 Vianelli condivideva gli studi dal vero, intento a coglierne gli effetti⁴¹. Entrambi gli artisti si cimentano con le catacombe di S. Gennaro: di Gigante è un acquerello, firmato e datato 1845 (Napoli, Museo di Capodimonte, coll. Astorita)⁴²; di Vianelli è un disegno (fig. 4), litografato da Wenzel e Zezon a corredo del commento sulle catacombe nel volume *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, pubblicato nel 1845, in occasione del VII Congresso degli Scienziati Italiani nel quale sono ritratti dei visitatori che, guida alla mano, esaminano gli scavi⁴³. Vianelli continuerà a confrontarsi sul tema sia nell'ambientazione del dipinto *Messa in antro eremitico* (Napoli, Palazzo Reale)⁴⁴, che nella riproduzione delle catacombe di Siracusa per il *Viaggio pittorico nel regno delle Due Sicilie* (1830-33).

4. Antonio Zezon, Francesco Wenzel (da Achille Vianelli), *Catacombe di S. Gennaro de' Poveri*, litografia, in *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* (1845), II, segue p. 352.





5. Domenico Morelli, *Neofita cristiano sulla tomba di un martire nelle catacombe*, 1850, olio su tela, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

2. IL DISEGNO POLITICO

Nel quinto decennio dell'Ottocento, Edoardo Dalbono colloca l'arrivo a Napoli, sia pur con ritardo, di una «tempesta che veniva dal Nord»⁴⁵: da Scott a Chateaubriand, da Lamartine a Victor Hugo e a Byron. L'attenzione degli intellettuali è attratta sempre più dalle insurrezioni contemporanee, prima fra tutte quella della Grecia: «le anime tutte sono rivolte agli oppressi che si difendono e cadono»⁴⁶. Sono gli anni in cui si assiste nell'opinione pubblica al risveglio di una coscienza nazionale, alla quale le arti danno espressione e in cui affonda le proprie radici la poetica figurativa di Domenico Morelli. Il 14 dicembre 1849 Morelli chiede l'autorizzazione ad accedere alle catacombe di S. Gennaro per preparare il suo primo saggio come pensionato: *Neofita cristiano sulla tomba di un martire nelle catacombe* (fig. 5, tav. XI). La notizia è documentata nel fondo del Reale Ospizio dei SS. Pietro e Gennaro extra moenia di Napoli⁴⁷, amministrato da un soprintendente,

ma sottoposto al controllo politico del ministero dell'Interno del Regno borbonico. Tra i numerosi documenti ivi conservati vi è, ad esempio, il permesso di accesso alle catacombe accordato nel gennaio 1850 a Louis Perret – autore del monumentale *Catacombes de Rome*, pubblicato a Parigi tra il 1851 e il 1855 –, al quale viene consentito di visitare e disegnare le catacombe e i monumenti del Real Museo Borbonico. La sua domanda era stata accompagnata dalla raccomandazione dell'inviato straordinario ministro plenipotenziario della repubblica francese⁴⁸, come conferma anche il carteggio tra Spencer Northcote, Raffaele Garrucci e Giovanni Battista De Rossi – l'archeologo impegnato nella redazione della *Roma sotterranea cristiana descritta e illustrata* (Roma, 1864-1877) – il quale viene informato della presenza a Napoli di Perret (di cui non ha particolarmente stima), venendo costantemente aggiornato sugli sviluppi della sua ricerca⁴⁹. Di un certo interesse è anche l'ipotesi di lavori di ammodernamento delle catacombe nel marzo 1851, in previsione di una visita della gran duchessa di Toscana e del duca di Parma⁵⁰.

La richiesta di Domenico Morelli è accettata, con le cautele di rito, il 27 dicembre 1849: «Signor Direttore [...] mi pregio farle noto d'aver dato già la disposizione perché D. Domenico Soldieri Morelli pensionato nel Reale Istituto di belle arti possa recarsi a fare taluni studi nelle Catacombe di quest'Ospizio, potendovisi conferire però nelle ore del mattino soltanto, e con la sorveglianza de' custodi del locale; avvegnacché [sic] trattasi di monumenti antichissimi che debbonsi custodire con tutta scrupolosità. Il Soprintendente»⁵¹. Nelle catacombe il giovane artista prosegue gli studi per alcuni mesi e trae ispirazione non solo dall'ambientazione, ma anche dal vocabolario delle iscrizioni, come egli stesso scrive a Villari nell'aprile 1850⁵². L'episodio è ricordato da Morelli all'indomani del conseguimento del pensionato: «Compresi dall'alta missione dell'arte, ed ispirati dalla situazione politica, noi eravamo disposti a dipingere, per i nostri saggi, martiri ed oppressi. Ma il Ministro doveva approvare il tema da noi proposto per il saggio del primo anno; ci fu forza quindi nascondere i nostri sentimenti. Altamura propose un *israelita* esule in Babilonia; io un *neofita cristiano* sulla tomba di un martire delle catacombe»⁵³.

Questo passaggio, ben documentato anche nelle sue implicazioni politiche⁵⁴, rafforzate dall'ipotesi di riconoscere nel *Neofita* il ritratto del patriota e religioso Ugo Bassi, giustiziato nel 1849⁵⁵, è il punto di partenza per analizzare una particolare fase densa di documenti figurativi, contraddistin-

ta da una presenza quasi massificata di rielaborazioni sul tema, che si susseguono nelle Biennali Borboniche tra 1851 e 1859⁵⁶, finanche alle prime Promotrici, acquistando una varietà semantica che segue le contingenze storiche e politiche nel tentativo di eludere la censura del governo. Ispirandosi al *Neofita* di Morelli, e quindi all'esaltazione delle virtù morali del cristianesimo delle origini come fondanti del nuovo spirito nazionale, lo stesso Pasquale Villari scrive un componimento: «Ove siete o padri? Ove sono i vostri figli? Dormite un sonno sì profondo che non vedete la vergogna dei tardi nepoti? Non vi scuote e non vi sdegna il silenzio di morte e di tenebre che opprime la cara patria vostra? [...]. Ove c'è la vostra luce, ove il fuoco, il sacro fuoco che accendeste nell'itala terra»⁵⁷.

Nel 1851, accanto ai *Martiri condotti al supplizio* di Morelli (Napoli, Museo di Capodimonte), compare *Una famiglia di neofiti sorpresa dalle guardie pretoriane* di Vincenzo Angelo Maria Petrocelli: due opere accomunate per «indole» da Bozzelli, che ne sottolinea insieme la «molta differenza nel merito intrinseco dell'esecuzione»⁵⁸. Già allievo di Morelli, di cui era solito eseguire delle copie su richiesta dello stesso maestro, Petrocelli aveva replicato proprio la testa del *Neofita*, e forse anche i *Martiri*⁵⁹, nei documentati casi di corrispondenza con Pasquale Villari. Prima di chiudere l'ideale trilogia di pensionato con *I martiri cristiani trasportati da angeli*, opera che viene esposta nella Biennale del 1855 accanto a *Gli ico-noclasti* (entrambi a Napoli, Museo di Capodimonte)⁶⁰, Morelli elabora alcuni studi intermedi, come il cartone con *L'interramento dei neofiti* (fig. 6), databile tra il 1854 e il 1855 sulla base di un carteggio con Pasquale Villari, tra cui una lettera nella quale egli consiglia l'amico su espedienti formali e su un soggetto su cui meditare: «un padre che possa seppellire la sua propria figlia, accompagnato e aiutato da un figlio [...]. Lo spiraglio della catacomba potrebbe illuminare le due teste del padre e della figlia [...]. Nell'uno sarebbe tutta l'atrocità del dolore d'un padre [...], nell'altra la tranquillità d'una santa. Il bambino rappresenterebbe l'innocenza inconsapevole e potrebbe avere di molto aiuto nella composizione. Il dolore paterno deve avere molta poesia e tu devi sentirlo»⁶¹. Nell'*Interramento dei neofiti* è il clima artistico di Roma, dove Morelli ha appena soggiornato, a farsi sentire, anche attraverso le opere presentate ai *Prix de Rome*⁶², come *Il corpo di Santa Cecilia trasportato nelle catacombe* di Adolphe William Bouguereau (già Lunéville, Musée Municipal, perduto in un incendio nel 2003), di cui egli insiste per assicurarsi una foto eseguita da Dovizielli, attraverso



6. Domenico Morelli, *L'interramento dei neofiti*, 1854-1855, matita e carboncino su cartone, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, fondo Disegni Domenico Morelli.

7. Federico Maldarelli, *Santa Glicerio che battezza il suo carneiere*, 1855, olio su tela, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.



la mediazione di Bernardo Celentano⁶³. O come il solenne *Martiri alle Catacombe* (Parigi, Musée d'Orsay)⁶⁴, esposto al Salon di Parigi nel 1855 da Jules-Eugène Lenepveu, vincitore del *Prix de Rome* nel 1847. Ansioso di partire per il suo viaggio di studio attraverso l'Europa, Morelli ricorderà poi quale fosse lo scarto già leggibile nel confronto tra *Gli iconoclasti* e «quella pittura intorno, liscia, sfumata, come si riteneva allora per finita»⁶⁵. Immediato è il paragone con le tele di Federico Maldarelli, che presenta la *Santa Glicerio che battezza il suo carceriere* (fig. 7, tav. XII) e *La comunione di Santa Vittoria nelle catacombe* (fig. 8, tav. XIII), esposte entrambe accanto all'opera di Morelli⁶⁶. Nella recensione di Vincenzo Torelli, il secondo dipinto è ricordato come ideale *pendant* dei *Martiri cristiani trasportati da Angeli*, così come la *Santa Glicerio* – dove l'ambientazione nelle catacombe è suggerita dalla presenza di un'arcata e dalle luci in penombra – lo è per *Gli iconoclasti*.

Nell'esposizione, la fortuna del tema del martirio dei primi cristiani, sulla quale Torelli non manca di soffermarsi («Il pietoso volume delle persecuzioni dei Cristiani, è stato di felice ispirazione ai nostri giovani pittori. Vedrete mano mano come altri ancora abbiano attinto alla medesima gloriosa fonte»)⁶⁷, è testimoniata dalla presenza nel catalogo ufficiale di opere che vale la pena qui ricordare, come *I Cristiani nelle Catacombe*, di Beniamino D'Elia, *Il cristiano Vittore Vilico*, di Federico Spedalieri, *La schiavitù degli Israeliti*, di Biagio Molinaro, *San Sebastiano dopo il martirio*, di Angelo Mazzia, *I santi Ginesio ed Agnese condannati alle fiere nell'anfiteatro romano con altri Cristiani, imperversando la terza persecuzione sotto Diocleziano*, esposto accanto all'*exemplum* di *Caio Fabio Dorso*, entrambi di Donato de Vivo, *Il seppellimento del corpo di Santo Stefano protomartire accompagnato dalle lagrime de' Cristiani*, di Bernardo Celentano⁶⁸. Anche se non

8. Federico Maldarelli, *La comunione di Santa Vittoria nelle catacombe*, 1855, olio su tela, Napoli, Avvocatura di Stato (in consegna da Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte).





9. Achille Guerra, *La forza data dalla religione*, 1859, olio su tela, Napoli, Avvocatura di Stato (in consegna da Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte).

direttamente ambientati in catacomba, i dipinti si ispirano comunque al tema del martirio, le cui evidenti allusioni politiche sono ormai ampiamente attestate: ne è un esempio il componimento *Martiri delle missioni*, comparso nella strenna curata da Torelli nel 1857 – pubblicazione che renderà esplicite le aspirazioni unitarie del suo autore solo nell’edizione del 1861⁶⁹ – o nell’*Azione drammatica in 5 atti* di Eduardo Minichini, opera ambientata nei sotterranei di una Napoli percorsa, tra 1789 e 1798, dall’«abnegazione al martirio» per la Patria⁷⁰ dei suoi eroici figli.

Nell’ultima esposizione borbonica, quella del 1859, il tema della persecuzione dei Cristiani – «quelle idee che nobilitano l’uomo, e ne rendon l’animo forte»⁷¹ – riscontra ancora un certo consenso. Beniamino d’Elia propone *Il martirio di San Trifone*⁷², mentre Eugenio Formisano

elabora *I primi Cristiani*, traendo il soggetto dai *Les Martyrs* di Chateaubriand, com’è ricordato nel catalogo della mostra⁷³. Da segnalare è anche il dipinto di Achille Guerra *La forza data dalla religione* (fig. 9, tav. XIV), in cui è raffigurata una donna che, nelle segrete del carcere, si avvia fiera incontro al martirio. L’opera è ricordata da Dalbono, che ne loda la composizione, derivata dagli insegnamenti ricevuti dall’artista nel Reale Istituto diretto dallo zio Camillo, ma non gli effetti cromatici⁷⁴. Nel *Neofita* di Salvatore Quercia (Napoli, Palazzo Reale, depositi), oggi gravemente mutilo nella parte superiore, ma in cui si riconosce ancora la firma dell’autore, si intravedono l’arco che inquadra la scena ed il Vangelo, così come le mani giunte dell’effigiato ed il panneggio dalle «belle pieghe e disegno»⁷⁵. Un’accurata recensione riceve anche la *Messa nelle Catacombe* di Gustavo



10. Gustavo Mancinelli, *Strage dei primi cristiani*, 1863, olio su tela, Roma, Palazzo Montecitorio (in consegna da Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte).

Mancinelli, nota al momento solo da un’incisione pubblicata nel catalogo della mostra, che secondo Dalbono fu premiata e acquistata dalla Real Corte⁷⁶. Mancinelli ritornerà sul tema con la *Strage dei primi cristiani* (fig. 10, tav. XV), esposta a Napoli nella seconda Promotrice del 1863 e acquistata anch’essa dalla Casa Reale⁷⁷. In quest’opera, pur usando un tono completamente diverso da quello austero e solenne della *Messa nelle Catacombe*, l’artista ne ripropone sommariamente lo sfondo – l’altare di taglio in primo piano e le gallerie sulla destra –, ma allarga la scena inserendo lo spazio in cui avviene l’assalto ai fedeli in consesso, drammatizzata da una forte illuminazione che irrompe dall’apertura nel tufo.

Presente alla prima Promotrice del 1862 è il *Sine sanguinis effusione non fit remissio* di Angelo Mazzia (fig. 11, tav. XVII), il cui titolo s’ispira alla lettera di san Paolo agli Ebrei (9. 22) che è scritta nella pergamena effigiata sulla tela. Conosciuto anche come *Il sangue del martire* o *Vergine nelle catacombe*⁷⁸, il dipinto presenta una giovane donna intenta ad offrire sull’altare un’ampolla – simile a quelle ritrovate durante gli scavi nelle cata-

combe, che si credeva contenessero non unguenti per la sepoltura, ma il sangue stesso dei martiri⁷⁹; la scena allude al sacrificio dei patrioti all’indomani dell’Unità, come attesta anche l’evidente richiamo alla divisa garibaldina nel rosso della tunica che avvolge il corpo del defunto, deposto nella buia nicchia sotto l’altare. Non a caso, nella Prima Esposizione Nazionale di Firenze, del 1861, sia Morelli che Maldarelli riproporranno rispettivamente *Gli iconoclasti* e la *Santa Glicerio* con la significativa aggiunta, da parte di Maldarelli, di *La vedova del volontario*, che celebra anch’esso il sangue dei martiri sacrificatisi per la Patria: la dialettica figurativa tra questi soggetti rafforza e rende palese l’attualizzazione ideologica del martirio, prima solo sottesa, e ora rivendicata.

Nella Prima Mostra Nazionale, il tema del martirio, da tempo entrato nel repertorio dell’arte risorgimentale, trova la sua compiuta celebrazione: in un’ottica dichiaratamente politica, si afferma infatti che dalle catacombe: «il sublime pensiero della rinnovazione mondiale venne all’aperto, penetrò nella capitale dell’impero, nel palazzo dei Cesari; e, bandito altamente da migliaia di martiri,

dopo cento e cento battaglie trionfò, dominò tutto il mondo civile. Da cinquecento anni, da Dante a Niccolini, l'*unità nazionale* è una seducente e cara aspirazione delle più elevate menti italiane. [...] I primi cinque secoli di Cristo videro il doloroso spettacolo dei martiri della fede; e son cinque secoli che l'Italia assiste piangendo alle torture e alle morti dei martiri per la libertà»⁸⁰. Non stupisce quindi il successo riscosso da *La vedova del volontario* e da *Gli iconoclasti*, che vengono entrambi premiati, incarnando la più perfetta trasposizione delle aspirazioni patriottiche, raffigurate anche in scultura da *La martire cristiana* di Giosuè Argenti. La consacrazione del nuovo clima instauratosi dopo l'Unità d'Italia viene però dalla recensione alla tela di Mussini *Eudoro e Cimodoce* (1855, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), ispirata a *Les Martyrs* di Chateaubriand, i cui riferimenti ideologici non sono più ricondotti esclusivamente alla religione cristiana⁸¹.

3. ESITI LETTERARI E FIGURATIVI

Con l'Italia unita, il tema delle catacombe sembra avere esaurito le sue potenzialità politiche, ma continua a fornire un ventaglio di suggestioni, di fonti da scandagliare, di opere da rintracciare. Un disegno di Degas con l'indicazione «Catacombes des Naples» (fig. 12) ripropone ad esempio alcuni dettagli tratti dalle pitture delle catacombe di Napoli, come il celebre arcosolio della *Famiglia di Teotecno*. Probabilmente tratto da incisioni – come segnala Reff, cui se ne deve l'individuazione⁸² –, il foglio è da ricondurre all'intensa attività di studio dall'antico cui Degas, secondo la nota indicazione di Ingres, si dedicò negli anni della formazione, durante i quali, secondo un'ipotesi di Elena di Majo, poté maturare forse anche un precoce interesse per Morelli⁸³. Tuttavia è molto probabile che Degas non si sia lasciato sfuggire una visita diretta alle catacombe, avido com'era – ancora nel 1886, durante il suo penultimo soggiorno italiano – di conoscere e «vedere ciò che non avevo mai visto in tutti i miei viaggi a Napoli»⁸⁴. Altro indizio di un'attenzione di Degas per le catacombe è una nota sul verso di uno schizzo di un'Ultima cena – contenuto in un quaderno di schizzi utilizzato a Roma tra l'ottobre del 1856 e il luglio del 1857 – dove l'artista riflette sulla ricorrenza del tema iconografico di Orfeo come allegoria di Cristo⁸⁵.

Accanto all'interesse crescente per l'archeologia cristiana, le catacombe in Europa sono – tra quarto e sesto decennio dell'Ottocento – un paesaggio letterario, non più legato al mondo cristiano, ma entrano nell'immaginario collettivo come sfondo



11. Angelo Mazzia, *Sine sanguinis effusione non fit remissio*, 1862, olio su tela, Napoli, Avvocatura di Stato.

12. Edgar Degas, *Catacombes de Naples*, 1856-1861 (?), matita su carta, Hanover, Hood Museum of Art, Dartmouth College. Gift of Evelyn A. and William B. Jaffe, Class of 1964 H, through Friends of Dartmouth Library.





13. Giuseppe De Nigris, *Processione nelle catacombe*, 1880, olio su tela, Napoli, Galleria dell'Accademia.

di miserie sociali. Ecco dunque che, come vere e proprie catacombe, i sotterranei parigini diventano un luogo oscuro e pericoloso, in cui si materializza la discesa fisica e morale⁸⁶ del protagonista in un passaggio significativo di quell'esperimento realista che è *Le Père Goriot* di Balzac, pubblicato nel 1834 e tradotto in Italia appena l'anno successivo. Significative connessioni tra pittura e letteratura, in riferimento alla Parigi sotterranea di Manet, Zola e Hugo⁸⁷, varcano i confini francesi e a Napoli giunge anche il successo letterario di *Les mystères de Paris* (1843) di Eugène Sue, che tanta eco avrebbe avuto in Francesco Mastriani e nella sua trilogia *I vermi* (1862), *Le Ombre* (1868) e *I misteri di Napoli* (pubblicato per intero nel 1875, ma apparso in 93 dispense nel 1869)⁸⁸. Le potenzialità dei sotterranei di Napoli a scopi narrativi sono esplorate da Byron, Shelley, Dumas, che ricordano le frequentazioni delle catacombe anche per la devozione delle reliquie e per «la richiesta di interventi miracolosi, cura, protezione»⁸⁹. Un ritratto letterario dei cubicoli di Capodimonte è

anche in *Pictures from Italy* (1846) di Charles Dickens, scrittore che Domenico Morelli aveva letto già nel 1851, prima che le sue opere circolassero in edizione italiana⁹⁰.

La modernità accompagna il mondo alla scoperta delle città sotterranee quando, nel 1861, Nadar deposita il brevetto della fotografia a luce artificiale⁹¹ e compie il suo *reportage* nel sottosuolo parigino: «Vous ne connaissez pas les Catacombes, madame; permettez-moi de vous y conduire, Veuillez prendre mon bras et – suivons le monde!»⁹². La ripresa fotografica come strumento d'indagine fa la sua comparsa anche in *The Archaeology of Rome*, impresa dell'inglese John Henry Parker, a cui si deve anche una primissima cognizione delle catacombe di S. Gennaro, eseguita da Giovan Battista Colamedici (1871)⁹³.

Nel 1877 Napoli ospita l'Esposizione Nazionale di Belle Arti e le catacombe, per i viaggiatori, sono ancora una meta da visitare, come compare nell'illustrazione delle note di viaggio di Rodwell⁹⁴. Tra i dipinti in mostra compaiono uno

«strano studio di scheletri»⁹⁵ delle catacombe dei Cappuccini di Palermo, di Giovanni Lombardo Calamia, ed il *Martirio di San Cuono* di Enrico Fiore. Abbatecola dedica poi un lungo commento alla *Benedizione nelle Catacombe* di Raffaele Faccioli: «quella tela di sentimento sì stupendamente interpretato mi fa tornare alla memoria *I Martiri* di Chateaubriant [sic] le note malinconiche di quel libro, che fa rivivere l'uomo ai tempi dell'origine della religione»⁹⁶. Alla mostra espone anche Rubens Santoro, di cui Goupil acquista *Marina di Maiuri sulla costa di Amalfi*, ma nei libri mastri della Maison Goupil compare anche un'altra opera dell'artista, ben più interessante ai fini del nostro discorso: una *Via delle Catacombe*, acquistata nello stesso anno e passata ad un'asta di Christie's (Londra, 7 febbraio 1877), dove purtroppo non compare il nome dell'acquirente⁹⁷.

Chiudiamo con la *Processione nelle catacombe* di Giuseppe De Nigris (fig. 13, tav. XVI), datato 1880⁹⁸, in cui un'unica figura maschile osserva un corteo di popolane che, in un antro lugubre rischiarato dai ceri, scortano il Crocifisso. Nel dipinto non si riconoscono più l'occhio critico, curioso e indagatore che accompagnava il gusto della scoperta archeologica, né l'attrazione per il paesaggio; non vi è nessuna testimonianza della fierezza e autorevolezza del cristianesimo di

Chateaubriand, né alcuna allusione o attualizzazione dell'ideologia politica sottesa al martirio dei primi cristiani. Piuttosto, nell'istantanea di De Nigris è catturata quella declinazione peculiare e misteriosa della devozione popolare meridionale, tra autenticità e superstizione, che trova un'esemplare materializzazione ad esempio nel *Voto* di Francesco Paolo Michetti (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) e che qui si esprime nel riflesso dello sguardo dell'astante intento ad osservare la sfilata del corteo. Le catacombe sono ormai trasformate in una quinta teatrale, funzionale ad accrescere il *pathos* della composizione. Quella raffigurata nella tela non è che una delle innumerevoli processioni che scandivano la pietà popolare, praticata dalle donne quotidianamente, soprattutto dopo le calamità naturali e le epidemie che colpivano Napoli. Sono ormai «quelle emulazioni pittoresche», descritte tra il 1884 e il 1905 nel racconto sociale e viscerale del *Ventre di Napoli* di Matilde Serao, «che fanno andare in estasi gli artisti – razza di egoisti – che se ne stanno immersi nella contemplazione del loro Buddha, che è l'arte»⁹⁹.

Maria Saveria Ruga
Catanzaro

NOTE

Desidero ringraziare per la disponibilità e i consigli Giovanna Capitelli, Manuela De Gennaro, Vincenzo Farinella, Alba Irollo, Maria Elena Maimone, Luisa Martorelli, Carmine Napoli, Renato Ruotolo, Aurora Spinosi.

Sono grata a Fernanda Capobianco per la collaborazione nel reperire le foto dei dipinti di pertinenza del Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte («Fototeca della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della città di Napoli») e a Ermanno Bellucci per quanto di competenza del Palazzo Reale di Napoli. Gli scatti delle figg. 2, 3, 7, 8, 9, 11 e relative tavole a colori sono dell'Archivio Garofalo di Napoli.

1. G. Basile de Lagrèze, *Rome et Naples. Simple notes*, Pau, 1864, p. 1.

2. C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1692, ed. cons. a cura di G.B. Chiarini, Napoli, 1860, V, p. 325. Nella densa bibliografia specifica sull'argomento, per gli essenziali punti di riferimento si rimanda a C. Ebanista, *Il piccone del fossore: un secolo di scavi nella catacomba di S. Genaro a Napoli (1830-1930)*, in «Rivista di Archeologia Cristiana», LXXXVI, 2010, pp. 127-174.

3. E. Chevallier, *Les guides d'Italie et la vulgarisation de la critique d'art au XVIIIe siècle. Cochin, l'abbé Richard, Lalande, Cassini*, in «Revue de Littérature comparée», luglio-settembre 1971, pp. 366-391, in part. pp. 381 e ss.

4. J. Lalonde, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 & 1766*, VI, Paris, 1769, p. 183 e ss., in part. p. 190. Cfr. I. Cecere, *L'edizione ginevrina del Voyage en Italie di Lalonde e le aggiunte di un anonimo in difesa della cultura e delle arti napoletane*, in «Monumenta documenta», 2012, pp. 339-351.

5. A. Ottani Cavina, *Viaggio d'artista nell'Italia del settecento: il diario di Thomas Jones*, Milano, 2003, p. 151.

6. C.-M.-J.-B. Mercier Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, II, Paris, 1788, pp. 262-263.

7. J.-C.R. de Saint-Non, *Voyage Pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, I, Paris, 1781-1786, p. 80; cfr. N.G. Wollin, *Desprez en Italie. Dessins topographiques et d'architecture, décors de théâtre et compositions romantiques, exécutés 1777-1784*, Malmö, 1935, III, pp. 34-35; B. Magnusson, *Louis-Jean Desprez: 1743-1804. Peintre, graveur, architecte et décorateur de théâtre en Italie et en Suède*, Paris, 1974; P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbe de Saint-Non: il Voyage pittoresque à Naples et en*

Sicilie: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni, Napoli, 1995, pp. 80-84, 194, tavv. nn. 159-160.

8. La discordanza si trova registrata, in un contesto diverso, anche in K. Ghua, *Girodet and the Eternal Sleep*, in *Vital Matters. Eighteenth-Century Views of Conception, Life and Death*, a cura di H. Deutsch e M. Terrall, Toronto, 2012, p. 71, ma qui si confonde Louis-Jean Desprez con lo scultore Louis Desprez (1799-1870) autore del più tardo busto per il monumento funebre di Girodet, firmato 1826.

9. Lamers, *Il viaggio*, cit., pp. 84, 92 n. 235.

10. Lettera di Chateaubriand a Fontanes, Roma, 10 gennaio 1804, in F.-R. Chateaubriand, *Viaggio in Italia*, a cura di P. Tucci, Roma, 2010, pp. 156-157.

11. Ivi, p. 208 n. 1.

12. *Diario di viaggio* del 5 gennaio 1804, in Chateaubriand, *Viaggio*, cit., p. 136.

13. Ivi, pp. 16-17.

14. L. Séché, *Le centenaire des Martyrs*, in «Le Correspondant», 25 marzo 1909, VI, p. 1198. Sul tema iconografico della Grotta di Posillipo cfr. *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, catalogo della mostra (Parigi-Mantova), a cura di A. Ottani Cavina, Milano, 2001, pp. 58-67.

15. F.-M. Granet, *Mémoirs*, in «Le Temps», 17 ottobre 1872. Cfr. I. Néto-Daguerre, D. Coutagne, *Granet peintre de Rome*, Aix-en-Provence, 1992, pp. 104-105; D. Coutagne, *François-Marius Granet, 1775-1849: une vie pour la peinture*, Paris, 2008, pp. 186-188, 193. Le ruines sono da intendersi in Granet quali scorci di paesaggio (A. Ottani Cavina, *François-Marius Granet*, in *Un paese incantato*, cit., p. 141).

16. Cfr. L. Martorelli, *La Reggia di Portici nell'Ottocento. Arredi e trasformazioni in epoca neoclassica*, in *La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, Napoli, 1998, p. 25 e ss., con bibl.; O. Scognamiglio, *I dipinti di Gioacchino e Carolina Murat: storia di una collezione*, Napoli, 2008, p. 127 e ss; G. Toscano, *Pittori francesi a Napoli durante il regno di Carolina e Gioacchino Murat (1808-1815)*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2*, Milano, Firenze, Napoli, Bassano del Grappa, 2006, p. 373 e ss.

17. I. Néto, *Granet et son entourage* (Archives de l'Art français, XXXI), Nogent-le Roi, 1995, p. 31 n. 50. Cfr. Toscano, *Pittori francesi*, cit., p. 376 e ss; A. Irollo, *À propos de Mazois, ami de Ingres*, in «Bulletin du Musée Ingres», 83, 2011, pp. 16-39, in particolare pp. 26, 27 n. 30.

18. Néto-Daguerre, Coutagne, *Granet*, cit., p. 162. La tela reca la firma «Granet 1812» (cfr. scheda documentaria, inv. 7295, Napoli, Museo di Capodimonte; riportato anche in Toscano, *Pittori francesi*, cit., p. 379). Sull'identificazione cfr.: Néto-Daguerre, Coutagne, *Granet*, cit., pp. 161-162, dove il dipinto è dato per disperso e sono menzionate altre versioni di analogo soggetto, come quella per il *Salon* del 1831 ora al Louvre, in cui confluiscono studi effettuati nei sotterranei di Palazzo Orsini; Scognamiglio, *I dipinti*, cit., pp. 127-128, relative note e bibliografia. Già nel 1856 Raffaello Causa segnalava la presenza nelle collezioni di Capodimonte delle due opere di Granet, all'epoca ancora inedite, l'*Interno di Chiostro con processione di*

monache e Il riscatto dei Cristiani, riconducendole alla sua «attività ufficiale di ‘internista’ e pittore di storia, non a quella meno nota e più valida di paesaggista» (R. Causa, *Pitloo*, Napoli, 1956, pp. 53-54 n. 22).

19. Cfr. Scognamiglio, *I dipinti*, cit., dove per la traduzione del termine *captif* si incorre in un «equivoco linguistico» (ivi, pp. 127, 235 n. 319). Per l'Ordine dei PP. Trinitari cfr. «La Civiltà Cattolica», XLIX, vol. I, 1898, pp. 476-475. Omonime istituzioni laiche erano attive in tutto il Mediterraneo, anche a Napoli, v. A. Nappi, *La ristrutturazione settecentesca della Chiesa della Redenzione dei Cattivi*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1996-1997, pp. 145-150. Per un confronto sulla lettura del soggetto desidero ringraziare Alba Irollo, con cui siamo giunte autonomamente ad analoga conclusione e che interverrà sulla questione in una sua prossima pubblicazione.

20. Toscano, *Pittori francesi*, cit., p. 380; Martorelli, *La reggia di Portici*, cit., p. 26. Cfr. S. Volpe, *Forbin, Louis Nicolas Philippe Auguste (comte de)*, in F.C. Greco, M. Picone Petrusa, I. Valente, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Napoli, 1993, p. 128, con bibl.; sul dipinto E. Scialdone, scheda, in *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta. 1752-1860*, catalogo della mostra a cura di R. Ciolfi, Milano, 2004, p. 306 n. 4.41.

21. A. de Forbin, *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*, Paris, 1819, p. 81. Cfr. P. Jager, *Écrire et peindre. «Le Voyage dans le Levant en 1817 et 1818» du comte de Forbin*, in *L'œil aux aguets ou L'artiste en voyage*, Paris, 1995, pp. 41-59.

22. Forbin, *Voyage*, cit., p. 107.

23. Granet, *Mémoires*, cit., 20 ottobre 1872.

24. A. Forbin, *Souvenirs de la Sicilie*, Paris, 1823, pp. 132-133.

25. C. Dugasseau, *Notice des tableaux composant le Musée du Mans*, Le Mans, 1870, p. 45, n. 134.

26. Cfr. Ebanista, *Il piccone del fossore*, cit.

27. A. De Jorio, *Guida per le Catacombe di S. Gennaro de' Poveri*, Napoli, 1839, p. 9. Alcuni esemplari di litografie pubblicate dall'editore Migliorato sotto il titolo di *Souvenir Pittoresque de Naples*, con vedute delle catacombe di S. Gennaro, sono presenti nella raccolta Archivio, Disegni e Stampe della Certosa e Museo Nazionale di San Martino.

28. A.L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, I, Paris, 1806, p. 206.

29. *Ibidem*.

30. A. Porzio, *La quadreria di Palazzo reale nell'Ottocento. Inventari e museografia*, Napoli, 1999, pp. 95-96; C. Napoli, *Le biennali borboniche. Le esposizioni di belle arti nel Real Museo borbonico dal 1826 al 1859*, Napoli, 2009, pp. 82-83, con bibl.

31. G.F. *Sopra alcune opere di scultura pittura architettura ed intaglio esposte nel Real Museo Borbonico il di 30 maggio dell'anno 1835*, in «Annali civili del Regno delle due Sicilie», IX, 18, novembre e dicembre 1835, p. 104. Cfr. *Catalogo delle opere di belle arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il di 30 maggio 1835*, Napoli, 1835, p. 19, n. 122.

32. Secondo la scheda d'inventario (n. 1970-B) vi è iscritto in basso a sinistra il monogramma RPB; si ringrazia per le informazioni Nelly Matras (Documentation, Musée des Beaux-Arts d'Orléans).

33. Cfr. Bonington, Richard Parkes, in *Benezit Dictionary of British Graphic Artists and Illustrators*, I, Oxford, 2012, pp. 143-149, con bibliografia. La circolazione delle opere di Bonington è attestata anche da un'importante presenza tra gli acquisti di Anatolio Demidoff: cfr. E. Spalletti, *La collezione moderna di Anatolio Demidoff*, in *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, a cura di M. L. Tonini, Firenze, 1996, pp. 194, 195 ill., 200.

34. Su De Francesco e il rapporto con Giuseppe Palizzi cfr. M. Picone Petrusa, *Fra Napoli e Parigi: i Palizzi e la poetica della «macchia»*, in *Dal vero. Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*, catalogo della mostra a cura di M. Picone Petrusa, Torino, 2002, p. 43 e ss., con relative note. Due suoi studi erano presenti anche nel catalogo *Vente après décès Atelier Palizzi*, 1888, p. 57, nn. 251-252: «Francesco (Benjamin de), *Les Nénuphars, aquarelle; La Mare, dessin à la plume*».

35. C.F. Bellermann, *Über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden*, Hamburg, 1939.

36. D. Ventimiglia, *Le Catacombe*, in *Rimembranze storiche e artistiche della città di Napoli*, a cura di D. Del Re, pp. 91-100, tav. XI; cfr. S. Marconi, *De Francesco, Beniamino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, Roma, 1998, pp. 39-41.

37. *Catalogo delle opere di belle arti esposte nel Real museo Borbonico al di 30 maggio 1839*, Napoli, 1839, p. 48 n. 32.

38. C. Malpica Id., *Prose. Pensieri del tramonto*, Napoli, 1839, pp. 31-34; descriverà poi anche le catacombe romane in C. Malpica, *Roma visitata da un cattolico e da un artista*, Napoli, 1847, p. 266 e ss.

39. In *Usi e costumi di Napoli*, opera diretta da F. de Bourcard, II, Napoli, 1858, p. 327.

40. Sulle implicazioni dell'influenza delle vedute dal vero realizzate dalla schiera di pittori francesi per i numerosi *Voyages*, e sui primi esiti del paesaggismo napoletano tra fine XVIII e inizi del XIX secolo cfr. Causa, *Pitloo*, cit.

41. A. Barricelli, *Achille Vianelli e la Scuola di Posillipo*, in «Napoli Nobilissima», luglio-ottobre 1969, p. 127. Sul sodalizio tra i due artisti cfr. C. Brook, *Gigante, Giacinto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, 2000, pp. 652-656, con bibliografia.

42. R. Ruotolo, *I Gigante: una famiglia di pittori*, Sorrento, 1993, pp. 32-33, fig. 25; *Giacinto Gigante e la Scuola di Posillipo*, catalogo della mostra a cura di L. Martorelli, Napoli, 1993, p. 57, fig. 33; F. Capobianco, *Giacinto Gigante*, Soncino, 1994, p. 27.

43. *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli, 1845, II, per il brano sulle catacombe pp. 353-359; sul disegno, *Vedute dell'Italia meridionale nei disegni dell'800 della raccolta Correale*, a cura di L. Buccino, R. Cariello, Sorrento, 1971, p. 21, n. 16. Un acquerello dal titolo *Viaggiatori nelle catacombe* è passato sul mercato (Finarte, Roma, 5 dicembre 2000). Cfr. U. Basile, *Il libro illustrato nel primo Ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società*, Napoli, 1997, p. 105.

44. M.A. Picone, A. Porzio, *Il palazzo Reale di Napoli*, Napoli, 1986, p. 93; Porzio, *La quadreria*, cit., p. 143.

45. *Commemorazione di Morelli letta da E. Dalbono*

nel 1901, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura e altri scritti*, a cura di B. Croce, Bari, 1915, pp. 74-75.

46. *Ibidem*.

47. Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), Ministero dell'Interno, III Inventario. Parte del carteggio è anche in ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, b. 502 I, fasc. 13

48. Ivi, b. 1364, fasc. 367, *Si accorda il permesso a Luigi Perrot di visitare e disegnare le Catacombe*.

49. In A. Recio Veganzones, G.B. de Rossi: *iconografo ed iconologo*, in «Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae», 1998, vol. I, pp. 249-250 n. 69.

50. ASN, Ministero dell'Interno, b. 1364, fasc. 402, *Riatti al locale per gli alti personaggi che debbono visitare le catacombe*, richiesta non accordata.

51. Ivi, b. 1364, fasc. 369, *Permesso accordato al Signor Domenico Soldieri pensionato dell'Accademia di Belle Arti, di fare taluni studi di pittura nelle catacombe*. La lettera, firmata dal soprintendente M. De Simone e indirizzata al Direttore del Ministero Real Segreteria di Stato dell'Interno, è poi trasmessa il 3 gennaio 1850 al Ministro dell'Istruzione Pubblica, che detiene la competenza sul Pensionato.

52. Cfr. D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, I, a cura di A. Villari, Napoli, 2002, p. 46. L'iscrizione citata (REDEMPTOR COELI DIVU MEAM UXOREM IN PACE DOMINI) era nota già in G.M. Fusco, *Dichiarazioni di alcune iscrizioni pertinenti alle catacombe di S. Gennaro dei Poveri*, Napoli, 1839, p. 22 n. 14.

53. D. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, Napoli, 1901, ed. cons. a cura di V. Caputi, Napoli, 2012, pp. 60-61.

54. Per una bibliografia essenziale cfr. L. Martorelli, *Un neofita*, scheda in *Domenico Morelli e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di L. Martorelli, Napoli, 2005, p. 42, con bibliografia; Id., *Gli iconoclasti*, scheda in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale) a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Milano, 2008, p. 190, con bibliografia; I. Sgarbozza, *Ferdinando II e la promozione delle arti a Napoli*, in G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Roma, 2011, pp. 233-236. Sulla produzione a soggetto sacro di Domenico Morelli, si segnala la tesi di dottorato in corso di M.A. Pisano (Università della Calabria, Scuola Internazionale di Studi Umanistici, relatore G. Capitelli).

55. Cfr. G. Capitelli, *I martiri condotti al supplizio*, scheda, in *Quadreria 2009. Dalla bizzarria al canone: dipinti tra Seicento e Ottocento*, catalogo della mostra a cura di G. Capitelli, Roma, 2009, pp. 82-85, in particolare p. 84, con bibliografia.

56. Cfr. A. Irollo, *Il mecenatismo dei Borbone dopo il 1848: alcune linee di ricerca e un percorso tra le fonti*, in Capitelli, *Mecenatismo borbonico*, cit., Roma, 2011, pp. 285-297.

57. La citazione del componimento – non ancora individuato in Morelli, *Lettere*, cit., p. 79 n. 1 – è tratta da M. Moretti, *Alla scuola di Francesco De Sanctis: la formazione napoletana di Pasquale Villari (1844-1849)*, in «Studi

e ricerche», LXV, 1984, in part. p. 47 n. 58, dove ne è segnalata la collocazione (Biblioteca Apostolica Vaticana, Carteggio Pasquale Villari, 94, ff. 505r-508v, f. 507r).

58. F.P. Bozzelli, *Sulla pubblica mostra degli oggetti di belle arti nell'autunno del 1851*, Napoli, 1852, pp. 39-41.

59. Morelli, *Lettere*, cit., I, pp. 62-63; cfr. Capitelli, scheda cit.

60. Cfr. L. Martorelli, scheda in *Domenico Morelli*, cit., pp. 48-49, con bibl.

61. Biblioteca Nazionale di Napoli (d'ora in avanti BNN), Carteggio Morelli, I, lettera n. 537 (s.l., s.d.), purtroppo mutila della parte iniziale, è da identificare probabilmente con la risposta alla lettera di Morelli del 13 dicembre 1854 sullo stesso argomento (Morelli, *Lettere*, cit., pp. 260-261), in cui si fa riferimento a dei libri. Sulla datazione dell'*Interramento dei neofiti*, Morelli, *Lettere*, cit., I, pp. 260-261, 263-264, tav. 7. Al tema figurativo della deposizione del corpo martirizzato possono collegarsi alcuni schizzi, quali quelli per il *Ritrovamento di Sant'Alessio*, cfr. L. Vertova, *Aggiunte a Domenico Morelli*, in «Antichità Viva», 14, 1975, p. 43; *Disegni e autografi di Domenico Morelli e della sua epoca*, catalogo asta (Christie's, 10 giugno 1975), pp. 23-24, tav. II, IV n. 50.

62. F. Mazzocca, *Pinxit Romae: la pittura di storia*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra: *Universale ed eterna* (Roma, Scuderie del Quirinale); *Capitale delle Arti* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2003), progetto di S. Susinno, a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, Milano, 2003, pp. 336 ss.

63. E. Spalletti, *Gli anni del Caffè del Michelangelo*, Roma, 1985, p. 112; Martorelli, scheda in *Domenico Morelli*, cit., p. 40, con bibl.; M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, 2012, pp. 94-95.

64. Su Lenepveu e la fortuna del tema tra i pittori francesi a Roma, cfr. in questo stesso volume il contributo di G. Capitelli.

65. Morelli, *Ricordi*, cit., p. 66.

66. Cfr. F.P. Bozzelli, *Sulla pubblica mostra degli oggetti di belle arti nella primavera del 1855. Cenni estetici*, Napoli, 1856, pp. 128-129, 133-134; Napoli, *Le biennali*, cit., p. 249 con bibliografia; G. Puccio, scheda in *Ottocento in Avvocatura dello Stato. Una mostra permanente*, Napoli, 2013, p. 58.

67. V. Torelli, *Esposizione di Belle Arti in Napoli. Pittura*, in «L'Omnibus», 3 giugno 1855, XXIII, n. 50, p. 199.

68. Cfr. G. Montano, scheda in *Domenico Morelli*, cit., p. 44 con bibliografia. Per i dipinti citati si rimanda al confronto con il catalogo ufficiale dell'esposizione, le recensioni di Bozzelli (*Sulla pubblica*, cit.) e di Torelli su «L'Omnibus».

69. F. Bisazza, *I martiri delle missioni*, in «La Sirena», Napoli, 1857, pp. 26-29.

70. BNN, sezione Lucchesi-Palli, *Le catacombe di S. Gennaro de' Poveri*, libretto manoscritto di Eduardo Michini (1845-1916), f. 1.

71. C.T. Dalbono, *Ultima mostra di Belle Arti*, Napoli 1859, p. 18.

72. Ivi, pp. 30-32, ill., p. 115.

73. Elenco degli oggetti di belle arti posti in mostra nel dì 8 settembre 1859, Napoli, 1859, pp. 18-19 n. 120.

74. Dalbono, *Ultima mostra*, cit., p. 33; A. Alberti, *Guida illustrativa del R. Museo di Capodimonte*, Napoli, 1876, p. 32 n. 307; Napoli, *Le biennali*, cit., p. 272 con bibliografia; M.E. Maffei, scheda, in *Ottocento* cit., p. 52. Sul pittore R. Rinaldi, *Pittori a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, 2001, p. 137. Attribuito già a Camillo Guerra in C. Guerra jr., *La vita e le opere del pittore napoletano Camillo Guerra*, Napoli, 1960, pp. 55-56, ill.; cfr. M. Picciau, *Guerra, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma, 2003, pp. 604-607, che lo dice esposto erroneamente nel 1855, dando per disperso *I Neofiti*, quadro così chiamato da Dalbono (*ibidem*) ma che coincide invece con *La forza data dalla religione*.

75. Ne è stato ricavato un altro quadro a mezza figura, probabilmente trafugato durante la Seconda Guerra Mondiale. Ringrazio ancora Carmine Napoli e i restauratori di Palazzo Reale per la collaborazione. Sul dipinto cfr. Dalbono, *Ultima mostra*, cit., p. 32; Porzio, *La quadreria*, cit., p. 173; Napoli, *Le biennali*, cit., p. 283.

76. Dalbono, *Ultima mostra*, cit., pp. 12 (segue) ill., 20, 115-116; C. Beccaceci, *Mancinelli, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Roma, 2007, pp. 457-458, con bibliografia; Napoli, *Le biennali*, cit., pp. 30-31 con bibliografia.

77. M.E. Maimone, *Acquisti e premi nelle Promotrici napoletane: 1861 (I) – 1893 (XXVIII)*, in *Ottocento a Capodimonte*, Napoli, 2012, p. 242.

78. *Società Promotrice di Belle Arti. Catalogo dell'esposizione del 1862*, Napoli s.d., p. 16 n. 45; Alberti, *Guida*, cit., p. 49 come *Cristiani nelle catacombe*; G.M.T. Sorrenti, *Artisti calabresi all'Accademia di belle arti di Napoli: V. Morani, Angelo Mazzia e Achille Martelli*, in *I Borbone e la Calabria: 1734-1861*, a cura di R.M. Cagliostro, Roma, 2000, pp. 107-114, in particolare pp. 109, 11 n. 13; E. Le Pera, *Enciclopedia dell'arte di Calabria. Ottocento e Novecento*, Soveria Mannelli, 2008, pp. 293-294; G. Puccio, scheda, in *Ottocento*, cit., p. 62.

79. V. Ascani, *Ampolla*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, 1991, pp. 524-526. Per una riflessione storica sull'ideologia del martirio nel discorso patriottico cfr. A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, 2000, in part. pp. 123-128; Id., *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma, 2011, in particolare p. 62 e ss.

80. A.G., *La Prima Esposizione Italiana a Firenze considerata politicamente*, in «L'Esposizione italiana del 1861», 25 settembre 1861, n. 6, p. 43.

81. F. Manfredini, *Della pittura religiosa e storica nella Prima Esposizione Italiana*, in «L'Esposizione italiana del 1861», 4 dicembre 1861, n. 13, p. 98.

82. T. Reff, *Addenda on Degas's Copies*, in «The Burlington Magazine», 1965, 747, p. 323.

83. E. de Majo, *Edgar Degas e l'Italia: riflessioni su un ritratto inedito di Domenico Morelli*, Roma, 2007; cfr. *Degas e l'Italia*, catalogo della mostra a cura di H. Loyrette, Roma, 1984, pp. 37-40, 116; B. Avanzi, *Degas in Italia. Studi antichi e incontri moderni*, in *Degas. Capolavori dal Musée d'Orsay*, catalogo della mostra a cura di X. Rey, Torino, 2012, pp. 45-53, con bibl.

84. Lettera da Napoli di Degas a Paul-Albert Bartholomé, datata 17 gennaio 1886, in E. Degas, *Lettere e testimonianze*, a cura di L. Giudici, Milano, 2002, p. 97.

85. Tratto dal quaderno di schizzi n. 8 (Paris, Formerly Collection of Marcel Guérin, Carnet I): «Dans les Catacombes il y a souvent Orphée jouant de la Lyre et attirant à lui les bête féroces allégorie de J[ésus] Ch[rist]. Osservate là Orfeo che assiso suona la lira et co' suoi dolci concetti [sic] intrattiene commossi et intente intorno a se non solo le pecorelle del proprio grègge, ma altrèsi le fiere del bosco», in T. Reff, *The notebooks of Edgar Degas*, Oxford, 1976, I, p. 62 n. 84v; (ill. vol. II, Nb. 8, p. 84); la datazione del quaderno è desunta da Reff in base alle notazioni (ivi, p. 56).

86. «Ce récit, auquel on ne saurait trop préparer l'intelligence par des couleurs brunes, par des idées graves; ainsi que, de marche en marche, le jour diminue et le chant du conducteur se creuse, alors que voyageur descend aux Catacombes », in H. de Balzac, *Le Père Goriot*, cit. in J. Walton, *Realism and Trompe-l'oeil in Le Père Goriot*, in «Nineteenth-Century French Studies», vol. 40, nn. 1-2, 2011-2013, p. 19.

87. M.M. Lamberti, *Mitografie parigine del secondo Ottocento*, in *De Nittis e la pittura della vita moderna in Europa*, catalogo della mostra a cura di P.G. Castagnoli, B. Cinelli, M.M. Lamberti, Torino, 2002, p. 49.

88. Cfr. G. Luti, *Attualità di Francesco Mastriani*, introduzione a F. Mastriani, *I misteri di Napoli*, ed. cons. Firenze, 1966, pp. V-XV; E. Sue, F. Mastriani, *Sangue e orrore. Tra i «Misteri» di Parigi e Napoli*, a cura di Q. Marini, Pisa, 2004.

89. M.V. Cardi, *Città sotterranee. Roma, Napoli, Parigi e altri luoghi: abitare profondità e superficie*, Milano, 2008, in part. p. 77. Cfr. R. Di Stefano, *Napoli sotterranea*, in «Napoli Nobilissima», 1962, pp. 101-102; P. Sabbatino, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, 2007.

90. Cfr. M. Ghilardi, «*Caverns of death*». *Charles Dickens e le catacombe*, in «*Studi romani*», L, nn.1-2, 2002, pp. 16-17 e relative note. Cfr. Morelli, *Lettere*, cit., pp. 107, 136. Per le implicazioni letterarie delle catacombe romane si veda in questo stesso fascicolo il contributo di Stefano Cracolici.

91. J.-J. Poulet-Allamagny, *Note historique*, in *Le Paris souterrain de Félix Nadar*, catalogo della mostra a cura di P. Néagu, J.-J. Allamagny, Paris, 1982, p. 60.

92. *Le Paris souterrain*, cit., p. 18.

93. Immagini digitalizzate in *The Photographic Archive of the American Academy*. Cfr. *L'immagine di Roma 1848-1895*, a cura di S. Romano, Napoli, 1994, pp. 3, n. 55 con bibliografia, 250, fig. 416; H. Reinhard Seeliger, *Die ältesten Photographien römischer Katakombenmalerei*, in K.-D. Dorsch, *Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994*, Münster, 2000, in part. p. 35 e ss. Sul contesto specifico cfr. M. Picone Petrusa, *Il ruolo della fotografia nella cultura napoletana*, in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura*, cit., pp. 109-118.

94. G.F. Rodwell, *South by East: Notes of Travel in Southern Europe*, London, 1877, pp. 141-142, ill.

95. F. Netti, *Esposizione artistica italiana a Napoli. Ultime note*, in «*L'Illustrazione Italiana*», 29 luglio 1877, p. 74.

96. C. Abbatecola, *Guida e critica della grande Esposizione nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877*, Napoli, 1877, pp. 283-284; Netti, *Esposizione artistica*, cit.; A. Straszewska, *Faccioli, Raffaele*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 36, München-Leipzig, 2003, p. 150. Secondo le notizie fornite dall'Archivio Faccioli, che qui ringrazio, il dipinto fu acquistato dal comitato per la Grande Lotteria Artistica di Napoli. Dell'opera, la cui ubicazione non è nota allo stato delle ricerche, esiste una riproduzione pubblicata in *Raffaele Faccioli 1845-1916*, catalogo della mostra a cura di P. Stivani, Bologna, 2001, p. 21 ill., con bibliografia. Ringrazio qui Gian Piero Cammarota e Alessandro Zanchi per la disponibilità durante le ricerche.

97. Libro 9, n. 11723, p. 95 e Libro 10, n. 117233, p. 29.

98. *La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli*, a cura di A. Caputi, R. Causa, R. Mormone, Napoli, 1971, p. 107, n. 174, tav. LXXXII.

99. M. Serao, *Il ventre di Napoli*, ed. cons. Milano, 2011, p. 54.