

Sala 1 PANNELLO INTRODUTTIVO

La mostra *Capodimonte da Reggia a Museo* presenta al pubblico parte delle splendide collezioni ospitate nella famosa residenza borbonica di Napoli. Capodimonte fu progettato da Carlo III di Borbone nel 1738 per una duplice funzione: una residenza di caccia sulla collina omonima e insieme sede della collezione Farnese - giunta al sovrano per eredità da sua madre -, aperta a visitatori privilegiati. Nel corso dei secoli, questa collezione è stata sviluppata prima dai Borboni, poi dai Savoia, che hanno portato al museo l'arte contemporanea della Napoli del XIX secolo, e infine dalla Repubblica Italiana, che ha perseguito una politica di acquisizioni e, dal 1979, ha anche riavviato l'interesse per l'arte di oggi. Presentando alcuni dei suoi capolavori, la mostra racconta la storia di ciò che costituisce la grande pinacoteca del sud: un patrimonio che si classifica con pieno diritto tra le gallerie più prestigiose d'Europa.

La mostra è stata resa possibile dal concorso del Ministero della Cultura ed è organizzata dal Consorzio delle Residenze Reali Sabaude in collaborazione con il Museo e Real Bosco di Capodimonte e i Musei Reali di Torino. Un atto che riconosce il ruolo consolidato di Venaria come luogo di memoria e di storia dei palazzi reali della penisola.

Sala 2 – Napoli e Torino

Pannello 1 - Napoli e Torino nel Settecento

Nel Settecento il Regno di Sardegna ed il Regno di Napoli furono le principali monarchie della Penisola. Dal punto di vista politico, le due realtà erano in competizione, ma con ambizioni differenti. I Savoia volevano estendere il loro dominio sulla Lombardia e sviluppavano, quindi, una politica dinamica, tale da mettere in discussione lo *status quo*. Al contrario, i Borbone Napoli, dopo aver conquistato il Regno nel 1734, miravano a mantenere la pace e l'equilibrio esistente nella Penisola. Al di là di queste differenze, dal punto di vista culturale le relazioni fra le due capitali furono intense. Basti pensare ai numerosi pittori e musicisti napoletani, infatti, attivi per la corte sabauda, sia nelle decorazioni dei Palazzi reali sia nella composizione delle opere allestite al Teatro Regio di Torino.

812

Pannello 2 – Artisti ‘napoletani’ alla corte sabauda

Le opere dei Musei Reali di Torino qui esposte documentano la fortunata attività dei pittori napoletani per le residenze sabaude e gli altari di corte durante la grande stagione artistica del Settecento, a partire dagli anni dell'architetto Filippo Juvarra.

Particolarmente significativa è *La cacciata di Eliodoro* del caposcuola **Francesco Solimena**, dipinta nel 1723 per il Castello di Rivoli, in rapporto all'omonimo affresco sulla controfacciata del Gesù Nuovo a Napoli del 1725. La tela fa parte delle quattro storie bibliche poi ricollocate nel Palazzo Reale di Torino, nella cosiddetta “Camera del Solimena”, insieme a dipinti di autori diversi, tra i quali il *Trasporto dell'Arca* di Sebastiano Conca (1732-36). A quest'ultimo, di stanza a Roma, autore delle due pale della cappella di Sant'Uberto alla Reggia di Venaria, si deve inoltre il piccolo rame, *l'Orazione nell'orto* (1740-45), già nella collezione dei principi di Carignano.

Entra in scena a Torino anche **Corrado Giaquinto**, nel 1733 a Villa della Regina e poi attivo per la cappella regia nella chiesa di Santa Teresa, cui si riferisce il bozzetto per la pala d'altare del *Transito di san Giuseppe* (1736 ca.). Infine **Francesco De Mura**, già presente nel 1741 a Palazzo Reale, invia da Napoli nel 1768 i bozzetti per gli arazzi con *Storie di Enea e Didone*, ultima serie della Regia Manifattura torinese, in competizione con quella napoletana.

(1402 b).

Sala 3 – Capodimonte

Pannello 1 – La Reggia di Capodimonte

Conquistato il trono nel 1734, Carlo III di Borbone diede subito via alle attività per dotare Napoli dei palazzi e delle residenze necessarie alla vita di corte, proprie di ogni moderna città capitale.

«Il tempo eroico della dinastia» (R. Ajello) fu segnato dall'apertura di grandi cantieri: anni di intenso sviluppo architettonico ed urbanistico, che modificarono per sempre l'aspetto della città. Si può dire, in effetti, che la costruzione edilizia della capitale andò pari passo con quella dello Stato. Il Teatro San Carlo fu inaugurato nel 1737. Nel 1738 iniziarono i lavori alle Regge di Portici e di Capodimonte. Quest'ultima aveva una doppia funzione: da una parte garantire al re una base per le sue frequenti cacce - iniziate sin dal 1736 nei boschi intorno a Napoli - dall'altra diventare la sede per la Collezione Farnese, che aveva ereditato dalla madre Elisabetta. Negli stessi anni a Capodimonte fu aperta anche la Real Fabbrica di porcellane.

Le prime opere della Collezione Farnese giunsero nella Reggia, portatevi da alcuni dei principali palazzi farnesiani, nel 1758, l'anno prima che Carlo III lasciasse Napoli per diventare re di Spagna. Per oltre due secoli Capodimonte fu residenza di sovrani e principi delle diverse dinastie che si susseguirono sul trono di Napoli e dell'Italia. Gli ultimi ad abitarla furono i duchi d'Aosta, che la lasciarono dopo la nascita della Repubblica. Nel 1957 fu creato il Museo Nazionale di Capodimonte, che gestisce sia la Reggia sia il parco, allora reso pubblico. **1464**

Sala 4 –

Pannello 1 – I Farnese

I Farnese in origine erano una famiglia della piccola nobiltà tosco-laziale. La loro trasformazione in dinastia sovrana avvenne a inizio Cinquecento, grazie ad Alessandro Farnese (1468-1549). Questi nel 1493 fu creato cardinale da papa Alessandro VI, amante di sua sorella Giulia.

Uomo di grande cultura, in pochi anni il Farnese divenne uno dei personaggi più in vista della curia romana. Nel 1534 fu eletto papa, assumendo il nome di Paolo III.

Da una sua concubina ebbe quattro figli, fra cui Pier Luigi. Dopo averlo nominato nel 1537 duca di Castro, nel 1545 il padre lo creò duca di Parma e Piacenza, dando così inizio al dominio dei Farnese sul piccolo ducato. Nel 1731 questo passò a don Carlo di Borbone, figlio di Elisabetta Farnese, regina di Spagna ed ultima esponente della dinastia. **796**

Possibile citazione da porre in sala:

«A noi, che ... abbiamo i Stati per li nostri antichi con tante fatiche e stenti guadagnati et che con altre tante angosce si conservano, pare una strana cosa il veder far un duca di due simili città in una notte come nasce un fungo». Ercole Gonzaga ad Ercole II d'Este, 25 agosto 1545.

Pannello 2 – L'immagine del potere

A metà Cinquecento Tiziano (1488/90-1576) era considerato il migliore ritrattista sulla piazza, conteso dagli uomini più importanti del tempo: papi, imperatori, sovrani.

Con la sua «arte più potente della natura» i volti ritratti prendono forma e vita attraverso colpi di pennello intriso di luce e colore e osservano lo spettatore, chiamato a testimoniare potere e intrighi. Fra i suoi committenti fu anche Paolo III, di cui realizzò diversi ritratti, che diedero il giusto risalto al principale artefice dell'ascesa dei Farnese tra le case sovrane d'Europa. Tramite Tiziano e altri artisti, come lo scultore Guglielmo della Porta (1515-1577), i Farnese svilupparono una politica dell'immagine che si esprime anche attraverso il collezionismo, strumento di legittimazione del proprio nuovo ruolo sociale e politico. **818**

Genealogia – vd. file ad hoc

Sala 5 –

Pannello 1 – Il Gran cardinale

«Gran cardinale» è il nome con cui era noto ai suoi tempi il cardinal Alessandro Farnese (1520-1589), secondogenito del duca di Parma Pier Luigi Farnese. Chiamato come l'avo divenuto pontefice, nel suo nome era la speranza che un giorno anch'egli salisse sul soglio di Pietro. Paolo III lo creò cardinale quando aveva 14 anni, assegnandogli cariche di grande prestigio.

Sullo sfondo d'una intensa vita politica, il «Gran cardinale» fu uno dei protagonisti della vita culturale romana. Portò a termine la costruzione del Palazzo Farnese a Roma e di quello a Caprarola, due dei massimi capolavori dell'architettura del XVI secolo. Fece costruire anche la Chiesa del Gesù (chiesa madre dei Gesuiti), dove si fece seppellire. Sua figlia Clelia fu definita da Montaigne «la plus aimable femme qui fut pour lors à Rome». **814**

Pannello 2 – Il collezionismo del Gran cardinale

Erede della politica di Paolo III, il Gran Cardinale fu personaggio di spicco della Roma del Cinquecento per capacità diplomatiche ed illuminato mecenatismo. Attorno a sé riunì una corte di intellettuali e artisti. Fu lui a convincere Tiziano ad abbandonare l'amata Venezia per trasferirsi nell'Urbe, dove, dall'autunno 1545 all'estate 1546, seppe diventare il sottile interprete di questa «saga familiare».

La sala presenta alcune fra le sue commissioni più celebri: la *Danae* di Tiziano, dove, sotto le sembianze della principessa mitologica, è probabilmente ritratta la sua amante Angela; il *Libro d'ore* (oggi alla Morgan Library di New York) opera del miniatore croato Giulio Clovio (1498-1578), che lo mostra con orgoglio nel ritratto eseguito da El Greco (1541-1614); la *Cassetta Farnese*, capolavoro di oreficeria manierista, donata nel 1565 dallo stesso cardinale a Maria di Portogallo, sposa del nipote Alessandro, duca di Parma. Anche il soggetto de *El soplòn* potrebbe essere stato suggerito a El Greco dalla corte di Palazzo Farnese, che lo spinse a cimentarsi con un tema affrontato già dal pittore Antifilo (IV sec. a. C.). **1135**

Sala 6 –

Pannello – La fortuna dei primitivi

Il confronto tra gli autori delle tavole esposte nella sala aiuta a comprendere quando e come sia nato il Rinascimento italiano. A inizio Quattrocento due artisti Masolino (1383-1440) e Masaccio (1401-1428) collaborarono alla realizzazione di affreschi e polittici. Il primo era un pittore raffinato, che dipingeva per ricchi e potenti committenti, rappresentando immagini sacre e figure umane dai tratti cortesi. Masaccio invece era un uomo trasandato, che ritraeva l'essere umano nella sua fisicità, senza nascondere i drammi insiti nella realtà. La *Crocifissione* di Masaccio costituiva la cuspide d'un polittico (oggi smembrato tra i musei di Londra, Berlino, Pisa e Malibù, e in parte disperso), commissionato nel 1426 dal ricco notaio Ser Giuliano di Colino degli Scarsi, per la sua cappella nella chiesa del Carmine a Pisa. Le due tavole di Masolino erano collocate sull'altare principale della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma. Parte centrale di un trittico, eseguito forse tra 1427 e 1429 in collaborazione con Masaccio, erano completate lateralmente da pannelli raffiguranti santi, oggi suddivisi fra Philadelphia, Londra e Città del Vaticano. **1158**

Sala 7 –

Pannello – Napoli verso Venezia: itinerari del Quattrocento

Colantonio (notizie 1440-1470 ca) fu il maggior esponente della pittura napoletana al tempo di re Renato d'Angiò (1438-1442) e del primo sovrano della Casa d'Aragona, Alfonso il Magnanimo (1442-1458). La sua contiguità stilistica con gli artisti fiamminghi e provenzali della corte angioina, testimonia il ruolo d'irradiazione artistica svolto allora da Napoli in tutto il Sud Italia. Il suo più celebre allievo fu Antonello da Messina (1425/30-1479), che in un breve soggiorno a Venezia (1475-76), influenzò la pittura locale.

Nella città lagunare Giovanni Bellini (1430 ca-1516) si aprirà all'esplorazione della luce proprio con la *Trasfigurazione* qui esposta, divenendo il caposcuola della pittura veneziana. A questa appartiene il più tardo *Ritratto di fra Luca Pacioli con un allievo* (1495), con riferimenti alla cultura matematica e scientifica dell'epoca, che mostra rimandi alla ritrattistica veneta di fine Quattrocento, mentre nella

figura dell'allievo vengono recepite, nella moderna torsione del volto e nell'espressività dello sguardo, le novità introdotte da Bramante e Leonardo nella città lagunare. **1116**

Sala 8 –

Pannello – Amici e protettori: ritratti veneti di Casa Farnese

La sala è dedicata ai pittori veneti tra Quattro e Cinquecento e descrive, attraverso i ritratti di importanti personaggi del tempo, le principali tappe della pittura veneta, tra cultura antiquaria, raffinatezze cromatiche e rappresentazione del naturale.

Nel piccolo ritratto di Mantegna, che raffigura un alto prelato di Casa Gonzaga, il giovanetto ripreso di profilo è ispirato a medaglie e monete antiche, modello diffuso in area veneta nel primo Quattrocento. Opera giovanile di Lorenzo Lotto è il *Ritratto di Bernardo de' Rossi*, vescovo di Treviso dal 1499 e tra i primissimi mecenati del pittore. L'incredibile resa analitica del volto restituisce un'animazione psicologica “moderna”, privata di quel carattere celebrativo della ritrattistica precedente che non fu mai congeniale a Lotto.

Il terzo ritratto ci porta a Roma, immediatamente prima del terribile «sacco» del 1527. Clemente VII (Giulio de' Medici) è raffigurato con camauro e mozzetta (il berretto di velluto e la corta mantella). Autore è il veneziano Sebastiano Luciani, allievo di Giorgione, che a Roma conquistò la stima di Michelangelo, diventando famoso come ritrattista. **1145**

Sala 9 –

Pannello – L'intimità dello studiolo: il giovane uomo di Rosso

Un giovane siede in modo informale sull'orlo di un tavolo al lato di un camino decorato, mentre la luce, che piove da sinistra, ne rivela parte del viso e lo sbuffo bianco della camicia merlettata sotto la giubba. L'angolo scelto per la posa fa indovinare un ambiente sovraccarico di arazzi e tendaggi, fino al tappeto turco. A un'osservazione attenta nel dipinto compaiono almeno tre ritratti. Il primo è quello del giovane; il secondo, alla sua sinistra, è il mascherone scolpito; il terzo si decifra nell'arazzo a parete con la figura di cavaliere con corno. L'aspetto apparentemente approssimato di alcune parti – come le mani nervose e uncinate – ha fatto ritenere il ritratto un “non finito”.

Eseguito negli anni '20 del Cinquecento, il dipinto rivela le libertà e le licenze poetiche di Rosso, di cultura anticlassica: elementi che l'artista porterà in Francia, nel Castello di Fontainebleau, da cui si irraderà il linguaggio del manierismo internazionale. Recente l'ipotesi che il ritratto sia Giampaolo dell'Anguillara, condottiero di ventura al soldo del papa e poi di Francesco I di Francia. **1113**

Sala 10 –

Pannello – I Farnese da Roma a Parma

Il raffinato ambiente della corte Farnese di Parma e Piacenza rivive attraverso le opere dei principali artisti emiliani del Cinquecento qui esposte. A loro si rivolse, per legittimare il proprio potere, il collezionismo dei Farnese fin da quando, nel 1545, Parma e Piacenza, al centro di un'aspra contesa fra Papato e Impero, furono assegnati a Pierluigi. Il ducato passò a Ottavio che, obbedendo alla strategia di alleanze ordita dall'avo Paolo III, sposò Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V. Fra le opere emiliane di questo primo nucleo merita certo di essere ricordata la celebre *Antea* del Parmigianino: una giovane donna, abbigliata con eleganza, con una pelliccia di martora che scende sulla spalla, dall'accurata pettinatura che lascia libero il perfetto ovale del volto.

La stessa grazia si ravvisa nella *Santa Chiara* di Girolamo Mazzola Bedoli allievo del Parmigianino, che nel 1529 ne sposò la cugina Elena. La santa è a tutti gli effetti il ritratto di un'aristocratica parmense, corredato da un ostensorio contenente, in luogo della rituale ostia, una medaglia in cristallo di rocca inciso. **1115**

Sala 11 –

Pannello – L'Emilia dei Carracci: tradizione e innovazione

Alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento, Annibale Carracci (1560-1609) era a Parma, al servizio del duca Ranuccio I. Questi ne favorì il passaggio alla corte romana del fratello, il cardinale Odoardo, per decorare, dal 1595, il Camerino di Ercole e la galleria del palazzo di famiglia dove, agli inizi del Seicento, furono fatte convergere anche numerose opere provenienti dai possedimenti parmensi. Fra queste *Lo Sposalizio mistico di Santa Caterina* del Carracci, fu dipinto a Parma «per servizio del duca Ranuccio» e poi trasportato a Roma dallo stesso Carracci, «in nome del Duca», per consegnarlo al cardinale Odoardo. Questa composizione risente degli influssi di Correggio, soprattutto nella configurazione dei personaggi e nella delicatezza dello sfumato: in rapporto diretto con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Correggio (1489–1534), preziosa tavoletta sottratta a Barbara Sanseverino nel 1612, anno in cui Ranuccio Farnese, dopo aver sventato l'anno precedente una congiura ordita contro di lui dalla nobiltà parmense, ne confiscò i beni. **1062**

Sala 12 –

Pannello – Emiliani alla conquista di Roma

A fine Cinquecento a Roma si respirava un'atmosfera colma di novità, grazie alla presenza in città sia di Caravaggio sia dei Carracci. *L'Ercole al Bivio*, eseguito da Annibale Carracci nel 1596 per il soffitto dello studio del cardinale Odoardo Farnese nel suo palazzo romano, è esemplificativo dello stupore dell'artista per l'antichità classica, folgorato dal confronto con l'antico e con le gigantesche statue classiche ospitate nei cortili di Palazzo Farnese. Il trionfo di una visione classicheggiante, fondata sul primato del disegno e su un raffinato colorismo, è visibile anche nell'*Atalanta e Ippomene* di Guido Reni, allievo a Bologna del Carracci e con lui a Roma per lavorare alla Galleria Farnese. Intanto, a Parma, Bartolomeo Schedoni, pittore di corte dei Farnese, interpretava l'eredità emiliana attraverso effetti di intenso realismo e colori brillanti, influenzato da Caravaggio e Ribera, che soggiornò in Emilia tra il 1610 e il 1611. Alla sua morte, il ruolo di pittore di corte fu ricoperto da Lionello Spada. **1028**

Sala 13 –

Pannello – Caravaggio a Napoli

Caravaggio soggiornò a Napoli due volte tra 1606 e 1610, per un totale di 18 mesi. All'epoca in città dominavano pittori legati ai modi del tardomanierismo. L'irrompere del pittore lombardo sulla scena è ben mostrato dalla *Flagellazione*, dipinta nel 1607 per la cappella della famiglia de Franchis nella chiesa di San Domenico Maggiore. Lo straordinario dominio del chiaroscuro e l'approccio naturalista della composizione avrebbero influenzato gli artisti attivi nella Napoli del Seicento, tra cui Ribera, che giunse in città nel 1616, sei anni dopo la morte di Caravaggio.

Anche l'iconografia scelta dall'artista si discosta da quelle precedenti, unendo il momento della flagellazione a quello dell'incoronazione di spine. Sul capo di Cristo è posta infatti la corona di spine, strumento che generalmente contraddistingue la rappresentazione dell'*Ecce Homo*, sovrapponendo così due diversi episodi della *Via Crucis*. La figura statuaria di Cristo si oppone alle fattezze popolari dei suoi aguzzini: non si tratta solo di una differente descrizione fisica, ma di un forte contrasto morale, perché il figlio di Dio è innanzitutto un uomo ingiustamente torturato. **1161**

Sala 14 –

Pannello – Napoli nel Seicento: oltre Caravaggio

Il Seicento napoletano è spesso identificato come il secolo di Caravaggio. Ma se sostituissimo al nome del Caravaggio quello di Ribera?

Spagnolo di nascita, giunse a Napoli nella primavera del 1616 e vi restò sino alla morte. Lo stile dell'artista, partendo da un'esperata rappresentazione della realtà, si sviluppò verso un intelligente

e appassionato recupero della grande lezione di Tiziano, con ampie stesure di colore e paesaggi luminosi che fanno da sfondo ai personaggi raffigurati, segnando in maniera indelebile tutti i pittori napoletani della sua e delle generazioni successive. Lo stesso Luca Giordano, pur non essendo stato allievo diretto del maestro spagnolo, agli inizi della sua carriera si cimentò sulle composizioni di Ribera, come nel caso dell'*Apollo e Marsia*, rivelando un carattere mimetico riscontrabile nella scelta cromatica e nell'interesse per la resa naturalistica del volto di Marsia, distorto dal dolore. Giordano attenua i contorni netti e il marcato naturalismo della raffigurazione riberesca, utilizzando effetti luministici e cromatici sfumati e vibranti. [1092](#)

Sala 15 –

Pannello – Annunciazioni a Napoli: da Tiziano ad Artemisia

L'*Annunciazione* di Tiziano, dipinta nel 1557 per la cappella Pinelli in San Domenico Maggiore, rappresenta un'anomalia nella Napoli del Cinquecento. La libertà pittorica dell'artista veneziano dovette sembrare agli artisti napoletani una forte novità in un ambiente dominato da composizioni a carattere devozionale legate alla Controriforma, di cui l'*Annunciazione* di Scipione Pulzone da Gaeta, sebbene più tarda (1587), può essere considerata un esempio.

Le sperimentazioni di Tiziano furono recepite solo più tardi, da pittori come Luca Giordano. Louis Finson firmò e datò al 1612 la sua *Annunciazione*, proveniente dalla chiesa di San Tommaso d'Aquino (distrutta nel 1932). È uno dei testi chiave per indagare la scena locale a due anni dalla morte del Caravaggio (1610): infatti la parte superiore della tela ricalca il modello delle *Sette Opere di Misericordia* del Merisi.

Artemisia Gentileschi ebbe una ricca stagione napoletana, a partire dal 1630, anno in cui realizzò l'*Annunciazione*, prima opera a figure grandi realizzata dalla pittrice in città. Sono forti le analogie stilistiche con le opere dei caravaggisti francesi attivi a Roma, in particolare con le eleganze di Simon Vouet. [1193](#)

Sala 16 –

Pannello – Femminilità barocca

L'insinuante profanità che trapela da queste figure femminili, insieme di grazia ed erotismo, indica un allontanamento dal rigore e dalla gravità dei maestri napoletani dei primi anni del Seicento, più strettamente legati a Caravaggio, come Battistello Caracciolo e Carlo Sellitto.

Sotto il profilo dello stile sia Francesco Guarino sia Bernardo Cavallino dipendono dagli effetti di superficie importati a Napoli da Ribera, combinati alla conoscenza di maestri forestieri che avevano lasciato opere in città: da Simon Vouet a Charles Mellin fino ad Artemisia Gentileschi. La *Sant'Agata* di Guarino è caratterizzata da forti chiaroscuri nel volto, mentre una vena sentimentale e una sottile sensualità acquiscono il carattere profano rispetto a quello sacro. La *Cantatrice* di Bernardo Cavallino segna la fase di trapasso del pittore dagli intenerimenti pittorici verso una nuova luminosità già pienamente barocca. La giovane ritratta canta con grazia e il vero fulcro della composizione sono le belle mani in primo piano che accompagnano il suo canto, intrecciando i lunghi capelli. La stessa grazia femminile si ritrova anche nei quadri sacri, come *Santa Cecilia in estasi*, dai colori tersi e corposi. [1162](#)

Sala 17 –

Pannello – La scelta di Giuditta

Con la sua celebre *Giuditta che decapita Oloferne* (Roma, Palazzo Barberini) Caravaggio attuò una rivoluzione iconografica sul tema dell'eroina biblica, non più raffigurata con in mano il capo del generale assiro, ma come autrice di un vero e proprio omicidio, mediante decapitazione. Artemisia, col padre Orazio, si cimentò più volte con questo soggetto, comprendendone le potenzialità nella

rappresentazione della figura femminile come donna forte. In virtù del suo lavoro, il tema divenne molto richiesto nelle corti europee.

La *Giuditta e Oloferne* di Pietro Novelli (1635-37) fu realizzata per una nobile famiglia siciliana, i cui eredi la donarono nel 1802 a Ferdinando IV di Borbone, allora a Palermo per l'occupazione francese di Napoli. L'influenza di Artemisia fu determinante nella scelta iconografica e nell'impiego delle preziose tonalità cromatiche nei panneggi. Nella *Giuditta* di Mattia Preti viene rappresentato il momento successivo all'omicidio, con lo sguardo dell'eroina rivolto verso l'alto, distolto dal corpo mutilato della vittima. Il taglio della composizione, tra i più audaci del secolo, costituisce il punto di forza di un dipinto su cui gli artisti locali non smisero d'interrogarsi. **1189**

Sala 19 –

Pannello – Il trionfo del barocco napoletano

La metà del Seicento fu per Napoli un periodo di grande fermento. Nello spazio di pochi anni il talento precoce del napoletano Luca Giordano diffuse nel Vicereame la cultura del barocco romano di Bernini e Pietro da Cortona. Il barocco di Giordano, declinato tra soggetti religiosi, mitologici e celebrativi, si sposava, inoltre, con le istanze d'un maestro calabrese cresciuto a Roma: Mattia Preti. Questi, a Napoli tra 1653 e 1661, guardò con rinnovato interesse alle opere di Battistello Caracciolo, di cui riprese alcuni tagli compositivi e l'intensità drammatica dei dialoghi tra le figure. Nella città partenopea, l'artista calabrese mise a punto uno stile luministico contrastato e di sicura efficacia, ricco di tagli scorciati e di sottinsù, come si nota nelle due scene di *Convito* qui esposte, di innegabile virtuosismo, rivestendo le scene bibliche di una coloritura drammatica cui Giordano stesso guardò con ammirazione, come dimostra la presenza della *Santa Lucia*, capolavoro giovanile del maestro napoletano, che segna i termini di un incontro da considerare reciprocamente fruttuoso. **1095**

Sala 20 –

Pannello – Carlo III di Borbone: utopia di un Regno

Nel 1734 il diciottenne Carlo di Borbone conquistava il Regno di Napoli e se ne proclamava re. Dopo oltre due secoli di dominio prima spagnolo (1503) e poi austriaco (1707) il Regno ritrovava la sua indipendenza sotto un «re proprio e nazionale» (come lo definì Giannone). Erede di Elisabetta Farnese, al suo arrivo a Napoli era duca di Parma e principe ereditario designato della Toscana. Per un momento parve che sotto il suo scettro potesse unificarsi una parte rilevante d'Italia. Le grandi potenze europee, però, non permisero tale progetto. Nei venticinque anni del suo regno (1734-1759) dedicò grande impegno alla costruzione del suo Stato. Oltre alla costruzione di palazzi, residenze e manifatture, fu anche responsabile degli scavi di Pompei ed Ercolano, iniziati nel 1748. Divenuto re di Spagna nel 1759, lasciò il trono al figlio Ferdinando. Quest'ultimo, riprese diverse linee della politica paterna. Nel 1768 sposò Maria Carolina d'Asburgo, figlia dell'imperatrice Maria Teresa e sorella di Maria Antonietta di Francia. Fra 1786 e 1788 portò a Capodimonte anche quelle opere della Collezione Farnese, che sino allora erano rimaste nei palazzi romani della famiglia. **1179**

Sala 20 –

Pannello – La manifattura di porcellana

Per elevare Napoli al rango di una capitale dell'Europa dei Lumi e in linea con le altre corti europee, Carlo di Borbone promosse l'apertura di diverse manifatture protette, tra cui la Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte (1743-59), nel parco della Reggia omonima, celebre per la produzione di oggetti in stile rococò. Dopo la partenza di Carlo e della consorte Maria Amalia per la Spagna nel 1759, il figlio Ferdinando IV fondò a Portici la Real Fabbrica Ferdinanda (1771-1806), poi trasferita nei cortili del Palazzo Reale di Napoli. Sostenuta dal mecenatismo reale, questa manifattura realizzò sontuosi servizi da tavola che conquistarono le corti europee, nonché oggetti ornamentali in

porcellana biscuit, il cui candore si sposava perfettamente alla passione per l’antico dell’epoca, supportata dalla scoperta di Ercolano e Pompei. **845**

Sala 21 –

Pannello – Napoli e il Grand Tour

Nella seconda metà del Settecento, Napoli era una tappa imprescindibile del Grand Tour, il viaggio di istruzione intrapreso dagli aristocratici di tutta Europa per perfezionare la loro educazione. Gli scavi di Pompei ed Ercolano, Paestum e i suoi templi, il Vesuvio in perenne attività dal 1770 al 1790, con eruzioni spettacolari e continue, il Golfo e le sue isole erano oggetto di attrazione e curiosità per i viaggiatori. Non solo aristocratici, ma anche artisti percorrevano le strade del Gran Tour, dando inizio al genere del vedutismo.

I dipinti di un appassionato del Vesuvio come Pierre-Jacques Volaire sono capisaldi in un genere di grande successo. Il pittore ripropone una formula vincente che comprende l’inquadratura angolata, le figure che entrano da un lato, il contrasto fra il rosso della lava e il cobalto delle sere di luna, oltretutto il virtuosismo nel restituire i riflessi zigzaganti del fuoco a mare. Rappresentare i fenomeni naturali più impressionanti contribuì a far nascere la poetica del Sublime, con contrasti cromatici ed emozionali legati allo spettacolo della natura. **1100**

Sala 22 –

Pannello – Sterminator Vesevo

Il Vesuvio, lo «Sterminator Vesevo», come lo definisce Leopardi nella sua lirica *La ginestra*, è una caratteristica del paesaggio napoletano, nonché la sua minaccia più grande. Dal Settecento in poi la sua sagoma divenne un elemento imprescindibile nelle vedute della città, capace di affascinare anche Andy Warhol, che lo trasformò in un’icona pop, facendolo protagonista di diciotto opere esposte alla mostra *Vesuvius by Warhol*, tenutasi nel 1985 al Museo di Capodimonte.

A conclusione dell’evento, una delle tele entrò nella collezione di Lucio Amelio (1931-1994), gallerista e grande promotore a Napoli dell’arte contemporanea, che lo donò al Museo nel 1993. La presenza, nella sala conclusiva della mostra, del *Vesuvius* di Warhol è un omaggio alle politiche di arricchimento delle Collezioni del Museo e al ruolo che l’arte contemporanea continua a occupare a Capodimonte, da quando, nel 1979, a seguito della mostra dell’anno precedente, entrò nella raccolta il *Grande Cretto Nero* di Alberto Burri, un vero e proprio “punto di svolta” per il racconto museale che fino a quel momento andava dal Duecento all’Ottocento. **1114**