

Rino Cardone

Giacomo Di Chirico

La sua vita, i suoi contemporanei e il mercato dell'arte / 1

La breve, intensa e molto tormentata vita dell'artista lucano Giacomo Di Chirico (Venosa, 1844-Napoli, 1883) coincide con quello straordinario periodo della storia dell'arte del XIX secolo che, da una parte, in Europa, segnò lo sviluppo della cultura borghese e la fine del mecenatismo aristocratico (legato alle famiglie nobili) e, dall'altra parte, in Italia, portò alla nascita del realismo pittorico, contraltare estetico (per nulla antagonista e in piccola parte, addirittura, alleato per le scelte pittoriche che effettuarono alcuni suoi protagonisti, ma non Giacomo Di Chirico) dell'esperienza impressionista francese.

Il nome di Giacomo Di Chirico (vissuto per soli trentanove anni e morto in un manicomio, sembra per le gravi complicazioni subite al cuore a causa di una febbre reumatica scatenata da un'infezione streptococcica) si mischiò con quello di molti altri interpreti – non solo italiani – di quell'esclusivo momento storico: nel quale si proclamò, a partire dalla Francia, la libertà dell'arte e si conferì a tutti gli artisti il diritto di esporre nei luoghi che fino ad allora erano stati riservati solo agli accademici.

Siamo nella seconda metà dell'Ottocento e la città di Parigi era, in quel momento, mèta ambita di molti pittori italiani, come Saverio Altamura (Foggia, 1826-Napoli, 1897), Domenico Morelli (Napoli, 1823-1901) e Filippo Palizzi (Vasto, 1818-Napoli, 1899): i quali dai loro frequenti viaggi, compiuti oltralpe, ricavano una serie d'impressioni estetiche e di stimoli artistici, che poi applicavano nel loro lavoro creativo di tutti i giorni, a fruizione non solo propria, ma dei tanti artisti con i quali amavano intrattenersi.

Fu, in particolare, con gli artisti Domenico Morelli e Filippo Palizzi che Giacomo Di Chirico intrecciò una buona amicizia durante la sua permanenza a Napoli, seguita ai tre anni da lui stesso trascorsi a Roma. Dai due amici e compagni di lavoro – che erano solo di qualche anno più anziani di lui – l'artista venosino assimilò, in qualche modo, quell'atteggiamento antiaccademico che era tipico delle avanguardie francesi della seconda metà dell'Ottocento e che ha poi contraddistinto la sua personalità.

Per di più, questo comportamento anticonfor-



*Ritratto di Giacomo Di Chirico, 1884.
eseguito da Pietro Scoppetta.
(Amalfi 1863 - Napoli 1920)*

Pietro Scoppetta, *Ritratto di Giacomo Di Chirico* (1884)

Domenico Morelli, *Le tentazioni di Sant'Antonio* (1878)

mistico – e un tantino *bohémien* – portato avanti dai tre artisti meridionali finì con il confondersi, fino a divenirne semanticamente tutt'uno, con quegli ideali patriottici (aperti alla visione popolare) che contribuirono in buona parte a dar vita a quel movimento della pittura italiana del XIX secolo che va sotto il nome di “realismo pittorico”: ispirato alla fedele rappresentazione della realtà così com'è, non fosse altro che per denunciare, con la forza della rappresentazione pittorica, la vita delle classi meno abbienti, senza effettuare, con ciò, nessuna trasformazione che potesse camuffare in qualche modo i reali problemi della società. Ecco perché la tendenza dei pittori di quel periodo era d'interpretare in chiave, sì, realistica, ma anche, in qualche modo, contemporanea (legata, vale a dire, all'attualità di quei tempi) i soggetti classici della pittura a partire, ad esempio, dalle storie della Bibbia, dei Vangeli e dei Santi.

Si consideri, a questo riguardo, che Domenico Morelli – abile nella pittura d'ambientazione storica – e Filippo Palizzi – competente nelle vedute di paese e nella rappresentazione del paesaggio – appartenevano, insieme con Giacinto Gigante (Napoli, 1806-1876) a quella tradizione pittori-

ca paesaggistica napoletana nota come “Scuola di Posillipo”, che si caratterizzò, innanzitutto, per il suo allontanamento dalle regole accademiche (nello spirito, dunque, dei *Salon* francesi) e per essere stata, nello stesso tempo, una logica e conseguente espressione di quella ventata di neoclassicismo che ha soffiato su tutta la penisola italiana già dagli anni '20 dell'Ottocento, come dimostra il lavoro svolto dal pittore vedutista d'origine olandese Anton Sminck van Pitloo (Arnhem, 1790-Napoli, 1837).

Giacomo Di Chirico s'inserisce con i suoi dipinti (con i suoi ritratti e con le sue scene di vita di paese) in questa precisa linea estetica, di genere verista, maturata non solo in virtù delle sue autorevoli frequentazioni napoletane, avute dopo il 1871, ma anche in virtù dei suoi studi artistici effettuati (tra il 1865 e il 1868, ottenuto un sussidio economico da parte del Municipio di Venosa) presso il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli (divenuto famoso negli anni per le valenti cattedre pittoriche rette da artisti come Costanzo Angelini, Camillo Guerra, Giuseppe Mancinelli e Gabriele Smargiassi) e frequentando, nello stesso tempo, in maniera privata, lo studio dell'artista Tommaso de Vivo (Orta di Atella, 1790-Napoli, 1884): che fu un formidabile

interprete, sul piano visivo, della storia del Regno delle Due Sicilie.

A questa valente azione didattica, esercitata da Tommaso de Vivo, che molto formò Giacomo Di Chirico sul piano tecnico, in altre parole dell'esecuzione pratica dell'ornato pittorico, va anche aggiunta la grande lezione estetica e stilistica, finanche storica, che gli fu impartita dalla presenza in città, a Napoli, dello scrittore e critico letterario Francesco Saverio De Sanctis (Morra Irpina, 1817-Napoli, 1883), che in quegli anni – tra il 1865 e il 1868 – aveva ripreso nel capoluogo partenopeo i suoi studi sulla storiografia letteraria e sull'estetica, arrivando a formulare l'idea (contrapposta alla teoria hegeliana) che la forma corrisponde a un'attività «autonoma dello spirito per mezzo della quale la materia sentimentale si realizza in figurazione artistica».

La tesi di Francesco Saverio De Sanctis sosteneva, insomma, che la forma e il contenuto cor-

Corpus Domini (che entrò nella Collezione dell'Imperatore di Germania Guglielmo II). Dell'originale *Sposalizio in Basilicata* di Giacomo Di Chirico esisterebbe pure, secondo una consolidata pratica di molti artisti dell'epoca, un bozzetto/studio in una Collezione privata di Napoli.

Bisogna, a questo riguardo, costatare che il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli godette, nella seconda metà dell'Ottocento, di un'interessante centralità artistica e funse da formidabile catalizzatore creativo per un gran numero di pittori che, a mano a mano, si andarono affermando in campo europeo.

Tra questi c'erano Giuseppe De Nittis (Barletta, 1846-Saint Germain en Laye, 1884), che fondò la Scuola di Resina (molto affine alla corrente macchiaiola), e Francesco Paolo Michetti (Tocco da Casauria, 1851-Francavilla al Mare, 1921), che pure si avvicinò con interesse alla stessa Scuola di Resina

Giacomo Di Chirico, *Sposalizio in Basilicata* (1877)

rispondono alla stessa cosa: un assunto teorico, questo, che risultò tanto caro a Giacomo Di Chirico, come dimostra l'opera intitolata *Sposalizio in Basilicata* (di cui si ha una dettagliata informazione storica d'archivio), in cui l'autore rappresentò un “galantuomo” che accompagnava la sposa nel suo corteo di nozze, per le vie del paese, davanti alla chiesa. Si tratta di un'opera, assai pregevole, che fu esposta a Napoli in una collettiva di pittura, alla quale prese pure parte il pittore abruzzese Francesco Paolo Michetti, con l'opera *La processione del*

(quale rinnovata proposta della Scuola di Posillipo), che praticava – aspetto molto innovativo per quel tempo – la cosiddetta pittura *en plein air*, all'aria aperta.

Questa particolarità dà l'esatta misura di quanto forti e intensi fossero, in quel preciso momento storico, gli scambi culturali e artistici tra l'Italia meridionale preunitaria – nella fattispecie tra il Regno delle Due Sicilie – e la Francia: patria di quell'impressionismo (cui gli artisti italiani non fecero mai completamente parte, pur condividendone aneliti



Atelier Nadar, Parigi (1860)

e tensioni) che ebbe il merito, tra le altre cose, di liberare – come ha scritto il teorico dell'arte, Karel Teige – la «produzione artistica dagli obblighi di categoria e pertanto anche dalla stretta unione con l'artigianato da una parte, e dalla sorveglianza [...] dalla censura dall'altra».

A fronte di questa dimensione così fluida, con artisti e che andavano e venivano da Napoli e Parigi, e viceversa, vi furono alcuni pittori che stabilirono contatti stabili con i più autorevoli mercanti d'arte d'oltralpe. È il caso, ad esempio, dell'assai rinomato artista meridionale, Giuseppe De Nittis, che a soli ventuno anni si trasferì nella capitale francese, dove trovò «fortuna e amore» intrecciando rapporti di buona amicizia con i pittori impressionisti Pierre Auguste Renoir (Limoges, 1841-Cagnes sur Mer, 1919) e Edgar Degas (Parigi, 1834-1917).

Fu in Francia, dunque, che Giuseppe De Nittis fece quelle conoscenze che lo avrebbero reso famoso negli ambienti artistici cittadini con il nome o di *peppino* o dell'*italiano* – e non di *monsieur Josef De Nittis* –, tra cui il giornalista e pioniere della fotografia Paul Nadar, al secolo Gaspard-Félix Tournachon (Parigi, 1820-1910), che gli consentì, nel 1874, di esporre le sue opere nel suo studio di Boulevard des Capucines, al numero 35, in occasione della mostra che, di fatto, sancì la nascita dell'Impressionismo.

Un'altra preziosa conoscenza del pittore pugliese (le cui opere trionfarono all'Esposizione Universale di Parigi del 1878) fu il mercante d'arte Adolphe Goupil (Parigi, 1806-1893): che dal 1829 aveva stabilito nella capitale francese il monopolio completo della riproduzione artistica, quella cosiddetta di genere seriale. Non c'erano – pertanto – incisioni, litografie o fotografie (ottenuti con il procedimento primordiale della dagherrotipia) che non passassero dal suo studio, per essere vendute grazie ad una fitta rete commerciale, composta di molte filiali sparse qua e là per l'Europa e che arrivavano persino a toccare l'Australia. Fu proprio Adolphe Goupil a curare, per lungo tempo, la vendita dei quadri di Giuseppe De Nittis, la cui fama – a partire dall'esposizione effettuata presso lo Studio Nadar – giungeva, di ritorno, fino alla Napoli dei propri studi artistici, dove molti suoi colleghi, del filone verista e della Scuola di Resina, erano rimasti a lavorare.

E tra questi c'era, appunto, il venosino Giacomo Di Chirico, che in quegli stessi anni si faceva

conoscere in lungo e largo nella penisola italiana, nelle aree del centro e nord del nascente Regno d'Italia, in quei territori che da poco avevano smesso di essere dello Stato Pontificio, del Regno di Sardegna e del Regno Lombardo-Veneto. Le città in cui espose l'artista lucano erano tutte di grande tradizione storica, economica, creativa e intellettuale come Ferrara, Genova, Milano e Torino, che in quegli anni vivevano, insieme alla sorprendente novità della proclamazione del Regno d'Italia, anche l'avvio dell'epopea delle grandi esplorazioni africane (teoricamente a scopo scientifico, ma in realtà con intenzioni coloniali) e la trasformazione, nello stesso tempo, del modo di fare cultura nei salotti borghesi e nei caffè letterari.

Gran parte del consenso riscosso da Giacomo Di Chirico, per la sua pittura, era dovuta alla sua puntuale interpretazione della realtà della provincia italiana all'indomani dell'unità d'Italia: un aspetto, questo, che stuzzicava molto l'interesse dei collezionisti, in cerca di una qualità della rappresentazione estetica che fosse il più possibile aderente all'esatta esposizione dei fatti raffigurati.

Nel 1874 Giacomo Di Chirico vinse a Ferrara una medaglia d'argento con il dipinto intitolato *Domenica delle Palme*, che con tratto verista – e lucida composizione di figure e di piani – riprendeva la liturgia dell'evento cattolico: allorché i fedeli si radunano al di fuori della chiesa, con i rami di ulivo e di palma in mano, che il sacerdote benedice, in attesa che si dia inizio alla processione di giubilo, che porterà i fedeli fin dentro la chiesa, per la celebrazione della messa che precede, di una settimana, l'avvento della Pasqua.

Tornando, ora, sui caratteri distintivi del modo di fare cultura, in Italia e in Europa, nella seconda metà dell'Ottocento, c'è da dire che esisteva, in quel momento, un intenso scambio culturale tra gli abitanti del vecchio continente: che dalla fine del Settecento, si erano messi in moto (da nord a sud, da est a ovest e viceversa) in cerca di quelle forti emozioni estetiche che si potevano percepire: nei luoghi deputati del fare cultura – come i *Salon* francesi – e nei siti archeologici di cui l'Italia è ricca da sempre. I *Grand Tour* – ai quali ci stiamo riferendo – si svolgevano lungo un itinerario programmato, in tutti i suoi particolari. Era prevista una visita a Roma, poi a Napoli – adagiata sulle pendici del Vesuvio – e a seguire una perlustrazione dei vicini scavi archeolo-

Giuseppe De Nittis, *Passa il treno* (data sconosciuta)

gici di Pompei e di Ercolano: che solo da qualche decennio (dal 1748) – per volontà di re Carlo di Borbone – erano stati resi fruibili al pubblico.

Successivamente, dalla città partenopea, i viaggiatori del *Grand Tour* s'imbarcavano alla volta della Sicilia, dove Messina, Taormina, Catania, Agrigento e Palermo rappresentavano le successive tappe obbligate del loro bisogno di "conoscenza di sé, attraverso l'arte". Nel 1875 lo scrittore francese Ernest Renan (facendo un percorso inverso rispetto agli itinerari, in quel tempo, abituali) giunse a Napoli, proveniente da Palermo e di fronte ad un paesaggio d'inusitata bellezza come il golfo partenopeo dalle acque azzurre, molto limpide e con il Vesuvio in lenta eruzione, sostenne meravigliato: «Cette baie incomparable est bien le temple de Venus antique» (Questa baia incomparabile è a buon diritto il tempio della Venere antica).

Tutto questo ci dà il senso di una realtà sociale – quella meridionale – che in quel particolare momento storico – cuore del XIX secolo – viveva una profonda trasformazione culturale. Questa questio-

ne ci costringe, tra le altre cose, a mettere da parte l'immagine obsoleta (ma per lungo tempo imperante in un certo modo d'intendere la storiografia contemporaneistica) di un sud Italia relegato a una condizione di marginalità, rispetto ai luoghi deputati della cultura continentale di quel periodo e che non era, pertanto, in relazione – secondo questa visione – con il centro Europa come, al contrario, dimostra non solo la già citata esperienza artistica – compiuta oltralpe – del barlettano Giuseppe De Nittis, ma anche l'interesse che, dal 1876 in poi, iniziò a nutrire il mercante d'arte parigino, Adolphe Goupil, nei confronti di Giacomo Di Chirico.

Molto complesso è a questo punto stabilire, in maniera esatta, come l'artista venosino entrò in contatto diretto: o con il famoso mercante d'arte parigino, o con i suoi agenti, sparsi qua e là per la penisola italiana, alla ricerca di validi talenti artistici. Quello che è certo è che per un certo periodo i *Magasin Goupil*, a Parigi, commercializzarono le opere di Giacomo Di Chirico (ammantate sia dal fascino discreto della semplicità di genere – dei

temi singolarmente trattati – e sia dall'attrazione seduttiva che offre, il più delle volte, l'abbondanza di dettagli).

Non possiamo negare, a questo punto, che il nome di Adolphe Goupil fu associato immediatamente, in Italia (in maniera, a volte, ingenerosa e sconveniente) a un genere di pittura "facile" (e in qualche modo abbastanza commerciale) volta ad accrescere e a sostenere un mercato dell'arte – sempre più assetato di un genere elegiaco di pittura – poco, o per nulla, avvezzo a comprendere le istanze che provenivano, in quel momento, da alcune avanguardie artistiche che disdegnavano: le scene cosiddette "di genere", la fattura brillante delle tinte e il disegno che all'epoca era chiamato "di vaglia".

In realtà i *Magasin Goupil* perseguivano un loro, preciso, programma commerciale (assai lineare sul piano della politica aziendale, per nulla privo di significato finanziario, per nessuna cosa convenzionale, dal punto di vista culturale, e correttamente qualificato sul piano mercantile), che porgeva grande attenzione, in maniera particolare, agli artisti non tanto alla portata generale della borghesia, quanto invece già affermati, o sulla strada per esserlo e – in ogni caso – di sicura presa sul mercato europeo dell'arte, grazie alle sue filiali di: Bruxelles, Berlino, L'Aja e Londra.

Si consideri, inoltre, che i *Magasin Goupil* si spingevano, con le loro relazioni commerciali, anche oltre atlantico con una succursale a New York, che dal momento della sua apertura sancì un vero e proprio salto di qualità nell'attività, svolta dalla Casa d'arte parigina, che grazie a un ampliamento societario e a un cambio di ragione sociale – effettuato nella seconda metà dell'Ottocento (1884) – mutò anche il suo nome in *Goupil-Boussod & Valadon successeurs*.

Ma come mai tanto interesse da parte dei *Magasin Goupil* nei confronti di Giacomo Di Chirico, artista sì molto valido e interessante ma separato per larghi versi dalle tendenze impressioniste, in auge nella seconda metà dell'Ottocento?

La prima constatazione da fare, a questo riguardo, è che la summenzionata ditta parigina – a differenza dell'impresa diretta da Paul Durand-Ruel – non volle cogliere prontamente le richieste che provenivano, in quel momento, da artisti come Claude Monet, Edgar Degas, Alfred Sisley, Pierre-

Auguste Renoir, Paul Cézanne, Camille Pissarro, Felix Bracquemond, Jean-Baptiste Guillaumin e Berthe Morisot, preferendo al contrario attestarsi, come mercato, su quel genere di ricerca pittorica, antesignano all'Impressionismo, che ruotava intorno alla Scuola di Barbizon – fondata da Théodore Rousseau – che prediligeva la pittura di paesaggio, la rappresentazione fedele della società: in breve quel genere di realismo pittorico che rappresentò uno degli elementi pittorici caratterizzanti di Gustave Courbet.

Sull'onda di questo interesse dichiarato, da parte della Casa d'arte parigina, nei confronti della pittura realista, Adolphe Goupil in prima persona indirizzò la sua attenzione per quel genere di espressione artistica, tutta italiana, che in maniera abbastanza aleatoria (e quindi in un modo alquanto vago e non molto precisato riguardo ai contenuti) è indicata, sul piano accademico, come "pittura napoletana" e che ingloba, in se stessa, artisti dall'ampio repertorio fatto: di scene di natura, di dipinti d'ambientazione, tutta partenopea, e di ritratti – è stato scritto a proposito di questo genere estetico – dalla fine penetrazione psicologica volta, vale a dire, a scavare la personalità, gli usi e i costumi, dei soggetti ritratti.

Ecco, dunque, il perché di tanta attenzione di Adolphe Goupil nei confronti dei summenzionati Giuseppe De Nittis, Francesco Paolo Michetti, Domenico Morelli e Giacomo Di Chirico, ma anche del pittore laziale, partenopeo di formazione artistica, Antonio Mancini (Albano Laziale, 1852-Roma, 1930).

Questo a dimostrazione dell'ampio interesse che il mercante d'arte parigino nutriva nei confronti dell'Italia tutta e non, soltanto, nei confronti di Napoli, tanto è vero che intrecciò buoni rapporti economici con alcuni artisti fiorentini (che si mostravano sensibili agli echi di una pittura molto colorata, dal fascino esotico e orientale, molto apprezzata – in quel momento – dal mercato europeo) e prova ne è, anche, che nella città capitolina, in una Roma aperta alle proposte della pittura verista che provenivano dalla città partenopea, Adolphe Goupil fu presto abbagliato da quella pittura verista, d'ispirazione salottiera, gaudente, aristocratica e mondana, di cui furono abilissimi interpreti romani: Cesare Maccari, Pio Joris, Attilio ed Ettore Simonetti.