

LA STRATIFICAZIONE DELLE IMMAGINI DEL POTERE NEL PALAZZO REALE DI NAPOLI

di Ilaria Saetta

Il Palazzo Reale, inserito nella scenografica cornice della Piazza del Plebiscito, salotto ed emblema di Napoli, rappresenta da quattro secoli l'icona più rappresentativa, prima del potere politico, ora dello straordinario patrimonio culturale della città. La sua felice posizione e la sua centralità hanno fatto sì che esso venisse considerato, fin dalla sua fondazione, il centro del potere inteso in tutta la sua ufficialità: per i viceré spagnoli, così come per i Borbone ed i Savoia, il Palazzo Reale di Napoli è stato sempre sentito come la sede per eccellenza del potere politico. In tale ottica, l'edificazione delle regge di Capodimonte, di Caserta e di Portici non ha mai messo in discussione il ruolo che di diritto spettava al Palazzo, in considerazione del prestigio e dell'alto potere rappresentativo assegnatogli dalle varie dinastie che nei secoli si sono succedute nel controllo della città. Tale caratteristica appare ancora molto evidente a coloro che oggi ne visitano l'Appartamento Storico e che stentano a ritrovarvi le tracce della scintillante vivacità, tangibile invece nelle altre sedi delle corti reali. Nonostante l'indiscutibile ricchezza degli arredi e delle collezioni, infatti, il Palazzo Reale stupisce per il suo aspetto severo e solenne, derivante dallo sforzo compiuto da parte di tutti i potenti che vi hanno risieduto, di concentrare in esso le immagini della propria autorità, facendone un vero e proprio Pantheon a loro perpetua gloria. Naturalmente, l'ambizione dell'immortalità è stata spesso costretta a confrontarsi con il desiderio da parte dei regnanti di cancellare il ricordo dei propri predecessori, in una sorta di *damnatio memoriae* che non risparmiò le decorazioni autocelebrative da questi commissionate: ciò ha fatto sì che le immagini del potere in Palazzo Reale si stratificassero e si sovrapponevano l'una alle altre, così come si succedevano le dominazioni o addirittura singoli sovrani appartenenti alla stessa dinastia. Ciò che in questa sede si intende dimostrare è come la celebrazione politico-dinastica abbia

avuto, nel corso dei secoli, un aspetto formalmente diverso: se in età vicereale prevalse l'affresco storico, i Borbone hanno fatto ricorso nel Settecento all'allegoria rococò e nell'Ottocento all'affresco nuovamente di matrice storicistica, mentre i Savoia, a fine XIX secolo, si sono limitati ad interventi di facciata (nel vero senso dell'espressione!), poco estesi ma altrettanto incisivi.

I viceré e l'affresco storico-celebrativo

La vocazione simbolica del Palazzo Reale proviene innanzitutto, come si è detto, dalla posizione, se non proprio nel cuore della città vecchia, quanto meno in un luogo a ridosso di esso; la vicina presenza del porto, inoltre, rendeva molto agevole, per i sovrani, la fuga per mare in caso di catastrofi naturali (terremoti, eruzioni) o di sommosse popolari. Un secondo e fondamentale motivo è però costituito dall'antichità della sua costruzione che ne fa la prima, e per questo più prestigiosa, residenza reale della città, intesa come sede adeguata alle necessità moderne di un sovrano. La sua edificazione, infatti, risale ai primissimi anni del XVII secolo, quando all'architetto Domenico Fontana veniva affidato dal viceré Ruiz de Castro conte di Lemos il progetto di una residenza che fosse degna di ospitare il re Filippo III, il quale aveva annunciato una propria visita in città. L'adiacente Palazzo Vicereale (definito da quel momento vecchio), fatto costruire da don Pedro de Toledo nel 1553 ed abbattuto solo tre secoli dopo, appariva, infatti, del tutto inadeguato, dato il suo caratteristico aspetto di fortezza, a soddisfare le ovvie pretese di agio e lusso di un sovrano dell'epoca.

Il Palazzo, dunque, pur nascendo come edificio con caratteristiche studiate per essere una residenza reale, vedeva però immediatamente frustrate le sue potenzialità: l'attesa visita annunciata dal sovrano non sarebbe mai avvenuta ed il primo re spagnolo ad essere ospitato nel palazzo sarebbe stato solo Filippo V nel 1702, dunque addirittura un secolo dopo la sua fondazione! L'edificio divenne così ben presto residenza, oltre che sede politica, dei numerosi viceré che si succedettero al potere nel Vicereame di Napoli, come più alti rappresentanti della politica partenopea e massime autorità spagnole presenti in città. Nonostante il loro impegno, comunque, il Palazzo rimase incompleto fino all'arrivo dei Borbone, anche se, dopo soli due anni dall'inizio

dei lavori, esso era già abitabile¹ ed intorno al 1615 alcune sale avevano addirittura la loro decorazione ad affresco. Ciò ha portato a sottolineare come, durante il Seicento, il Palazzo fosse soprattutto una bella facciata che costituiva la scenografia delle numerose manifestazioni collettive della Napoli vicereale, quali feste e parate, oltre che dei numerosi eventi di carattere storico. È noto infatti l'episodio, durante la rivolta antispagnola del 1647, della visita di Masaniello al viceré Duca d'Arcos, svoltasi proprio nel Palazzo e conclusasi con il plateale discorso del capopopolo che, da un balcone della reggia, dimostrava il suo ravvedimento al popolo napoletano, esaltando il Duca e addirittura prostrandosi per baciargli i piedi: il Palazzo Reale già si configurava, dunque, come "il luogo visibile dei rituali di sottomissione"². Questo episodio, apparentemente di poca importanza ma in realtà profondamente significativo, dimostra ancora una volta come il Palazzo Reale, fin dalla sua edificazione, rappresentasse il vero fulcro della politica cittadina e della storia napoletana, oltre che il luogo ove si svolgevano anche cerimonie solenni come la consegna, su indicazione del re, del Toson d'oro e delle regie insegne³: ciò naturalmente, non poteva sfuggire ai viceré che vi dimorarono nel corso del secolo e che vollero contribuire alla decorazione dello stesso, in modo che il proprio nome e la propria fama rimanessero imperiture. Uno stimolo fondamentale alla committenza vicereale degli affreschi derivava, inoltre, anche dalla frequente presenza di ambasciatori, cardinali e principi stranieri che, insieme ad artisti e letterati, venivano spesso ospitati dai viceré nella loro residenza, all'interno della quale era evidentemente necessario ostentare il potere e l'autorità spagnola vigenti sia nel Palazzo che nel Regno.

Fu il viceré Pedro Fernández de Castro, secondo conte di Lemos, a dare avvio alla decorazione dei soffitti: durante la sua reggenza (1610-1616), infatti, lavorarono a Palazzo Reale Belisario Corenzio e Battistello Caracciolo, i quali si occuparono della prima campagna di affreschi che, non a caso, sarebbe stata di carattere storico-celebrativo. Nelle sale in cui i viceré avrebbero accolto i loro ospiti doveva infatti apparire ben chiaro che il Palazzo, così come il Vicereame, era spagno-

¹ Cfr. F. De Filippis, *La Reggia di Napoli*, Napoli, St. tip. Montanino, 1942, p. 16.

² A. Porzio, *Arte e storia in Palazzo Reale*, in **Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1994, p. 58.

³ *Ibidem*.

lo tanto di proprietà quanto di cultura: gli affreschi di questa prima fase, infatti, pur essendo realizzati da artisti napoletani o comunque di area culturale napoletana (come nel caso di Corenzio, il quale era d'origine greca), rappresentano episodi della storia spagnola e sono accompagnati da didascalie in castigliano. Era dunque volutamente interrotto il legame della città con quello che doveva esserne il Palazzo più rappresentativo e che invece, per volere dei viceré, parlava spagnolo, una lingua che il popolo non conosceva e non riusciva a comprendere, alla stregua dell'*adelante* di manzoniana memoria.

Le imprese del primo viceré di Napoli Consalvo Fernandez di Cordova, Gran Capitano, nella guerra contro i francesi, l'affresco di Battistello Caracciolo diviso in cinque riquadri nell'attuale Sala XI dell'Appartamento Storico e *I Fasti della Casa di Spagna*, quattordici riquadri ai quali lavorarono Belisario Corenzio e , secondo la critica più recente, Massimo Stanzione⁴ nella Sala VIII, detta Galleria degli Ambasciatori, sono il frutto di questa prima campagna decorativa. Evidente è l'impegno celebrativo dei due artisti, i quali esaltarono, con i loro affreschi, le imprese della dinastia spagnola e, prima fra tutte, naturalmente, la conquista di Napoli e di tutto il Sud, ad opera del Gran Capitano, Consalvo de Cordova, inviato in Italia dal re Ferdinando il Cattolico per contrastare i tentativi francesi di impadronirsi del Regno, e divenuto viceré nel 1504.

Gli affreschi di Battistello rappresentano *La vittoria sul signore de La Palisse in Calabria*, *Gli ambasciatori che offrono al Gran Capitano le chiavi della città*, *La disfida di Barletta*, *L'entrata trionfale di Consalvo a Napoli* e *Il Gran Capitano si impossessa di tutta la Calabria*: si tratta di cinque scomparti rettangolari, inseriti in cornici in stucco e, come detto in precedenza, accompagnati da didascalie in castigliano che aiutano a seguire l'andamento narrativo delle vicende rappresentate e che inducono ad escludere ogni tipo di interpretazione allegorica. Annalisa Porzio ha però rilevato come, all'interno dello schema compositivo ideato da Battistello, sia possibile individuare un'alternanza di scene militari e politiche che farebbero riferimento alla necessità, per ogni potente, di bilanciare queste due attività, al fine di mantenere un equilibrio che garantisca il buon governo: in questa ottica, pienamente

⁴ V. Pacelli - C. Picone, *Il Palazzo Reale di Napoli: arte e storia di un grande monumento*, Roma, Newton & Compton, 1997, p. 33.

autorizzata dagli affreschi, le vicende del Gran Capitano assumono le caratteristiche di vero e proprio *exemplum*⁵.

Ancora discussa è la questione della datazione: nonostante il ritrovamento di un documento del 1611 comprovante il pagamento a Battistello di affreschi nel palazzo e nonostante anche la scoperta, durante lavori di pulitura, degli stemmi del secondo conte di Lemos agli angoli della volta, alcuni critici sono ancora dubbiosi circa una datazione tanto alta quanto quella proposta dal Pacelli, il quale sulla base di questi dati e anche grazie all'analisi stilistica, data l'opera di Battistello al 1611. Egli, infatti, individua l'influenza del chiaroscuro e del naturalismo caravaggeschi, affermando che, in quel periodo, tali componenti, così come emergono dall'affresco (che, per motivi tecnici le evidenzia meno che un quadro ad olio) erano ancora molto forti nel pittore⁶; spiega inoltre la presenza del gusto per i cappelli piumati e i costumi con l'introduzione a Napoli di questo tipo di decorazione da parte del Caravaggio⁷, piuttosto che con l'ispirazione fiorentina, così come affermato dalla Causa Picone⁸. Un ultimo motivo addotto dal Pacelli per sostenere la sua datazione tanto alta, risiede nella presenza, nella scena rappresentante la resa degli ambasciatori, di un volto che da molti critici è stato ritenuto un ritratto di Caravaggio: si tratterebbe, dunque, da parte di Battistello, di un omaggio alla memoria del suo maestro, morto nel 1610, dunque immediatamente prima dell'esecuzione degli affreschi. Evidentemente non avrebbe avuto senso inserire tale ritratto a distanza di molti anni dalla scomparsa del Caravaggio⁹.

Da un punto di vista stilistico-compositivo, Stefano Causa ha invece evidenziato come la decorazione di Battistello sia comunque caratterizzata da una sorta di *horror vacui* e dalla presenza di numerosi scotici arditati, tagli diagonali ed effetti a *trompe-l'oeil*: tutto ciò fa sì che il riquadro raffigurante *La disfida di Barletta* possa essere da lui definita

⁵ Cfr. A. Porzio, *La Sala del Gran Capitano*, in **Battistello pittore di storia. Restauro di un affresco*, «Quaderni di Palazzo Reale», Napoli, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia, 1992, p. 9.

⁶ Cfr. V. Pacelli - C. Picone, *op. cit.*, p. 30.

⁷ Cfr. V. Pacelli, *Affreschi storici in Palazzo Reale*, in **Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, cur. R. Pane, Napoli, Edizioni di Comunità, 1984, p. 177.

⁸ Cfr. M. Causa Picone, *Battistello frescante nel Palazzo Reale di Napoli*, in **Paragone*, 1, n. 443, 1987, p. 17.

⁹ Cfr. V. Pacelli - C. Picone, *op. cit.*, p. 31.

come "il più rilevante esempio di genere battagliastico che ci abbia tramandato il primo naturalismo napoletano"¹⁰.

Tramite i cinque scomparti a fresco, il Caracciolo, dunque, esprimeva per volere del viceré, come Napoli appartenesse di diritto, grazie alle imprese del Gran Capitano, agli spagnoli. Per sottolineare la liceità della dominazione, fu poi commissionata, qualche anno più tardi (ma comunque entro il primo ventennio del XVII secolo), una nuova serie di affreschi, alla quale lavorò Belisario Corenzio. Nella Seconda Anticamera, attuale Sala IV, Corenzio dipinse i *Fasti militari della Casa di Aragona* in cinque scomparti: *La città di Genova offre le chiavi ad Alfonso il Magnanimo*, *Cure benefiche di Alfonso per le arti e per le lettere*, *Alfonso in trionfo entra in Napoli dopo molti anni di guerra*, *Consegna ad Alfonso dell'Ordine del Toson d'Oro in nome del duca di Borgogna* e *Il Papa Eugenio consegna ad Alfonso l'investitura del Regno di Napoli*. In questo ciclo di affreschi, Corenzio affronta un argomento altrettanto celebrativo, ma legato ad un passato meno recente. La conquista di Napoli da parte di Alfonso d'Aragona risaliva, infatti, al 1442 ma rappresentava il necessario punto d'inizio della storia del dominio spagnolo su Napoli. Recuperare la vicenda della lotta tra Angioini ed Aragonesi per il possesso della città, avvenuta quasi due secoli prima, aveva il malcelato fine di raffigurare idealmente il nuovo scontro che aveva visto contrapposti francesi e spagnoli per il predominio sul Napoli ed il cui eroe era stato il Gran Capitano, il quale aveva sancito il definitivo dominio della sua parte. Come spesso accade, inoltre, l'antichità del possesso corrisponde quasi ad una sua conferma nel presente: sottolineare che gli Spagnoli erano a Napoli già da due secoli, significava affermare con ancora più forza il loro diritto al dominio sulla città. L'ingresso di Alfonso a Napoli (scena che riproduce quella raffigurata sull'arco trionfale di Castelnuovo) ha come suo pendant e come sua logica conseguenza l'entrata in città, altrettanto trionfale, di Consalvo de Cordova. Non a caso, infatti, nella scena in cui Battistello raffigura l'ingresso trionfale di Consalvo a Napoli, sono ben evidenti le insegne della casa d'Aragona, a porre l'accento su come tra la nascita del Viceregno spagnolo e la fine del Regno autonomo aragonese non vi fosse stata alcuna soluzione di continuità¹¹.

¹⁰ S. Causa, *Le "Imprese di Consalvo"*, in **Battistello pittore di storia. Restauro di un affresco, op. cit.*, pp. 17-25.

¹¹ Cfr. A. Porzio, *Arte e storia in Palazzo Reale*, in **Il Palazzo reale di Napoli, op. cit.*, p. 9.

La serie di affreschi di Belisario Corenzio, coeva a quella di Battistello, raffigura, come si è detto, i *Fasti della Casa di Spagna*, ossia alcuni episodi particolarmente significativi della storia della corona spagnola: ovviamente, dato il carattere celebrativo, abbondano le scene belliche, dalle quali si doveva evincere lo straordinario potere militare dell'armata spagnola. *La guerra contro Alfonso di Portogallo*, *La guerra contro Luigi XII di Francia*, *La conquista delle Canarie* e *La battaglia contro i Mori* sono, infatti, alcuni tra i riquadri che caratterizzano il ricco soffitto della Galleria degli Ambasciatori, sala, com'è ovvio, in cui i viceré non potevano esimersi dall'ostentare la propria provenienza e la grandezza della dinastia che essi rappresentavano in città.

La decorazione borbonica tra Settecento e Ottocento

Le vicende della politica europea condussero Napoli nel corso del Settecento a ben due cambi di dinastie. Nel 1707, a seguito della guerra di successione spagnola, Napoli passava dalla dipendenza spagnola a quella austriaca ma continuava ad essere un Viceregno, sia pure dipendente dagli Asburgo: durante i circa trent'anni successivi, comunque, nessuna modifica sostanziale fu apportata al Palazzo Reale cittadino. La guerra di successione polacca, invece, faceva sì che Napoli tornasse ad essere, dopo più di due secoli, un regno autonomo: nel 1734, Carlo di Borbone saliva al trono del nuovo Regno di Napoli. È proprio con i sovrani di casa Borbone che il Palazzo Reale, ed in particolare l'Appartamento Storico, assume la fisionomia che ancora oggi, fatti salvi i piccoli interventi di età umbertina, i visitatori possono ammirare.

L'antipatia di Carlo nei confronti della vita cittadina e dei doveri, anche mondani, che questa comportava, insieme all'amore, invece, per una vita appartata, preferibilmente tra boschi e caccia, fu all'origine dell'edificazione delle nuove regge di Capodimonte e di Caserta. Ciò non impedì, comunque, che il Palazzo Reale rimanesse la sede privilegiata del potere, se non più il luogo prediletto come dimora reale. Anche in età borbonica, naturalmente, non mancarono artisti che celebrassero la gloria e l'autorità della dinastia: si può addirittura affermare che Carlo e Ferdinando IV furono del tutto disinteressati alle novità figurative napoletane, se non per servirsene per l'esaltazione propria e della Casa¹².

¹² Cfr. N. Spinosa, *La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando di Borbone*, in **Storia di Napoli*, VIII, 1971, p. 462.

L'impronta di Carlo nel Palazzo Reale è, in particolare, evidente proprio nel tipo di attività decorativa che egli promosse e, comunque, nel genere di interventi voluti da lui nell'edificio. Il suo obiettivo era in primo luogo quello di appropriarsi degli spazi lasciati incompleti dai viceré, modificando, allo stesso tempo, la destinazione delle sale già finite, in modo che prevalesse la centralità del privato e degli ambienti ad esso dedicati¹³. Questa propensione per l'intimismo si riflette anche nel tipo di decorazione promosso dal re al suo arrivo in città. L'occasione per il nuovo ciclo decorativo fu il matrimonio tra Carlo e Maria Amalia di Sassonia: nel 1737 furono chiamati a corte, per celebrare con la propria arte l'evento, maestri quali Francesco De Mura, Francesco Solimena, Domenico Antonio Vaccaro e Nicola Maria Rossi. Nel 1990 sono stati rinvenuti, durante lavori di pulitura, gli affreschi realizzati dal Vaccaro nelle due piccole volte dei passetti adiacenti l'alcova reale; la gran parte delle opere realizzate in questa campagna decorativa è andata però purtroppo distrutta. Sono comunque noti i soggetti selezionati dagli artisti per esaltare le nozze: si trattava principalmente di Allegorie riferibili al tema classico del legame matrimoniale, nelle quali dunque comparivano le personificazioni della Fede, dell'Unione e dell'Abbondanza. Dal genere di opere volute dal sovrano si evince dunque che egli desiderava essere celebrato nella sua dimensione personale piuttosto che per il suo ruolo politico¹⁴: soggetto prediletto sono le nozze intese soprattutto come incontro amoroso tra i coniugi piuttosto che come legame tra due dinastie a fini politico-diplomatici.

Della decorazione settecentesca è rimasta fortunatamente integra *L'Allegoria delle virtù di Carlo e Maria Amalia* del De Mura, all'interno della Sala Diplomatica (attualmente in restauro). Anche in un ambiente ufficiale come quello destinato al seguito delle delegazioni in visita al Palazzo, si era preferito un tipo di rappresentazione in cui si inneggiava al buon governo borbonico tramite l'esaltazione dei due giovani sovrani effigiati: anche in questo caso, dunque, la celebrazione passava attraverso il ricorso all'immagine del legame coniugale. L'opera del De Mura, realizzata ad olio su una finta volta incannucciata, andava a coprire un'altra serie di affreschi di Corenzio, raffiguranti le imprese

¹³ Cfr. *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Electa, 1995, p. 53.

¹⁴ Cfr. A. Porzio, *Arte e Storia in Palazzo Reale*, in **Il Palazzo reale di Napoli, op. cit.*, p. 63.

del duca d'Alba. Era comunque piuttosto frequente che si tendesse a cancellare, o quanto meno a coprire, come sembra sia avvenuto in questo caso, le immagini volute dai precedenti inquilini del Palazzo: in questa circostanza, però, emerge chiaramente che non si trattava solo di eliminare il ricordo di una dominazione passata, ma anche di affermare un diverso modo di sentire l'arte ed, in particolare, l'arte celebrativa.

La rappresentazione del De Mura è particolarmente complessa e ricca di personificazioni che trovano sostegno nell'*Iconografia* di Cesare Ripa¹⁵ e che sono state descritte per la prima volta dal De Dominici, nella sua *Vita del pittore*¹⁶. Nel centro dell'opera è raffigurato Imeneo, simbolo dell'unione coniugale, il quale con la mano scaccia le allegorie della maldicenza e della discordia, sospinte al di fuori dello spazio inquadrato dall'architettura prospettica dipinta da Vincenzo Re; sono poi presenti i due numi tutelari dei sovrani, rappresentati con i rispettivi simboli dinastici. A completare l'affollata scena ci sono poi le Virtù dei due coniugi: Fortezza, Giustizia, Clemenza e Magnanimità rappresentano le caratteristiche del re Carlo, mentre Fedeltà, Prudenza e Bellezza sono gli attributi della regina Maria Amalia. Non manca, infine, anche un riferimento alla Pace che appare appoggiata ad un tronco d'olivo e nell'atto di calpestare armi e bandiere. L'immagine del potere nella prima età borbonica appare dunque legata all'uso dell'allegoria che ha il compito di sottolineare come il governo dei sovrani tragga origine dalle loro qualità umane, che si traducono, ovviamente, anche in componenti politiche: il ruolo della monarchia è fondato su tali Virtù, piuttosto che sulla storia, ma ad esso è connessa anche una prospettiva universalista. Il De Mura, infatti, affrescò a monocromo, nelle inquadrature che fanno da cornice alla scena centrale, *Le quattro parti del mondo*, per sottolineare l'ampiezza, almeno a livello ideale, dell'autorità borbonica: tra le quattro personificazioni dei continenti, l'Europa è riconoscibile dalla presenza di simboli che alludono alla superiorità della sua cultura ed alla preminenza in vari campi del sapere.

L'opera del De Mura rispecchia chiaramente quale fossero gli intenti dei primi Borbone nel commissionare le decorazioni delle residenze reali: l'intento celebrativo doveva emergere dall'allusione allegorica, dai

¹⁵ Cfr. V. Pacelli - C. Picone, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶ Cfr. B. De Dominici, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, vol. III, Arnaldo Forni, rist. anast. dell'ed. 1742, p. 698.

trionfi e dalle apoteosi che si traducevano in scene ricche di eleganza formale e grazia compositiva¹⁷. Secondo Nicola Spinosa, infatti, proprio con la prova della Sala Diplomatica, il De Mura mostra di aver raggiunto risultati pienamente rococò, in cui la raffinatezza formale si associa alla stesura di brillanti gamme cromatiche¹⁸.

Non diverso da quello promosso dal padre Carlo fu il tipo di decorazioni volute da Ferdinando IV. Dal punto di vista artistico, il suo principale merito fu quello di aver voluto trasformare la Sala Regia in un vero e proprio Teatrino di Corte: anche in questo caso, il pretesto per la nuova commissione furono le nozze reali. Nel 1768, infatti, in occasione del matrimonio di Ferdinando con Maria Carolina D'Austria, Ferdinando Fuga realizzava l'attuale Teatrino, il cui soffitto presentava un affresco centrale di Antonio Dominici, raffigurante *Le nozze di Poseidone e Anfitrite*, chiaramente allusive all'evento reale. Anche in questa circostanza, dunque, l'unione coniugale, naturalmente con l'importanza del legame dinastico che essa comportava, prevaleva sulla simbologia del potere.

La mitologia fu però utilizzata per altri fini quando gli eventi storici misero in seria difficoltà la dominazione borbonica: la Repubblica Napoletana prima e il decennio francese poi, infatti, costrinsero Ferdinando ad un momentaneo esilio, che si concluse, in seguito al Congresso di Vienna, con il ritorno del sovrano in un Regno che, nel frattempo, aveva cambiato denominazione: nasceva infatti il Regno delle Due Sicilie. Immediatamente si decise di realizzare nuove decorazioni per il Palazzo Reale che aveva visto la nascita del Governo provvisorio della Repubblica del 1799¹⁹ e la permanenza di Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat. Era necessario, dunque, esorcizzare tale ricordi con un nuovo ciclo decorativo che, questa volta, puntasse proprio ad esaltare il potere della Casa Borbonica e la sua stabilità.

Luogo privilegiato dei nuovi interventi fu la Sala più rappresentativa del palazzo, ossia la Sala del Trono: intorno al 1818, nel soffitto di essa, vennero raffigurate a bassorilievo le personificazioni femminili delle 14 province del Regno, ognuna accompagnata da didascalia, in

¹⁷ Cfr. N. Spinosa, *Gli anni di Carlo e Ferdinando di Borbone (1734-1805): continuità e crisi di di una tradizione*, in **Civiltà del Settecento*, vol. I, Firenze, Centro Di, 1979-1989, p. 144.

¹⁸ *Ibidem*, p. 468.

¹⁹ Cfr. *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Arte tipografica, 1987, p. 13.

modo da costituire una sorta di corteo che circondasse il re quando questi era sul trono. L'intento era dunque quello di evidenziare la stretta dipendenza di ogni parte del Regno e l'addomesticamento in rigida schiera ai voleri di Ferdinando. L'altro ambiente in cui è presente una decorazione risalente allo stesso periodo è l'attuale Sala V, Terza Anticamera, il cui soffitto presenta un affresco firmato e datato 1818 di Giuseppe Cammarano. L'artista raffigurò una scena mitologica, ovviamente allusiva alle vicende appena svoltesi: nell'affresco, Pallade, dea greca della saggezza e protettrice delle arti liberali, incorona la Fedeltà, figura femminile riconoscibile dalla presenza di un cagnolino accucciato ai suoi piedi. In questo caso, la mitologia serviva a suggerire, a chi fosse entrato nella sala, che il popolo napoletano era rimasto sempre fedele, anche durante il decennio francese, al suo sovrano. La Terza Anticamera, inoltre, precedeva immediatamente la Sala del Trono: la sequenza costituita dall'affresco del Cammarano e dalle quattordici province del Regno in stucco dorato, aveva il compito di evidenziare il nuovo corso della storia, in cui un sovrano, grazie all'appoggio del popolo fedele ed affezionato come un cagnolino, governava le ordinate ed obbedienti province del Regno delle Due Sicilie.

Nonostante la presenza di sale di carattere ufficiale quali la Sala Diplomatica, le Anticamere, la Sala del Trono e la Galleria degli Ambasciatori, il piano nobile del Palazzo Reale, fino al 1837, mantenne un'ala destinata agli appartamenti privati dei reali: fu durante il regno di Ferdinando II che, a causa di un grande incendio sviluppatosi il 6 febbraio proprio del 1837, l'edificio fu sottoposto a radicali lavori di ricostruzione e riadattamento, a seguito dei quali gli appartamenti privati vennero trasferiti al piano superiore e il piano nobile fu destinato ad essere Grande Appartamento di Etichetta. Sotto questa veste ancora oggi si visitano le trenta sale che costituiscono il percorso museale dell'Appartamento storico, giacché anche i Savoia rispettarono la sistemazione di metà Ottocento organizzata dall'architetto Gaetano Genovese.

L'ultima fase del Regno delle Due Sicilie vide ancora una campagna decorativa borbonica, improntata anche questa volta ad un gusto totalmente diverso. Prevalse nuovamente, infatti, dopo la grande stagione seicentesca, l'affresco (realizzato in realtà con tempera su intonaco)²⁰ di matrice storica, o piuttosto storicistica. I protagonisti di que-

²⁰ Cfr. A. Porzio, *op. cit.*, p. 94.

sta nuova fase (1841-1858) furono Costantino Beccalli (ornamentista), Gennaro Maldarelli, Giuseppe Cammarano, Camillo Guerra; i soggetti, recuperati dal passato normanno-svevo, angioino e aragonese, alludevano al valore della monarchia e alla sua lotta contro lo straniero e contro i tentativi di indipendenza²¹. La diffusione in quegli anni dei proseliti della Giovine Italia, i tentativi insurrezionali e i moti del 1848 che costrinsero il re a promulgare la Costituzione, sono gli elementi che caratterizzavano questo periodo politico convulso e delicato e che la decorazione del Palazzo doveva in un certo senso nascondere. L'immagine oleografica di un sovrano accentratore ma paterno²² non bastò a placare i fermenti libertari del Regno e la presenza di decorazioni inneggianti alla monarchia e alla sua stabilità non corrispose, nella realtà, alla reale capacità da parte di essa di resistere al processo di unificazione italiana. Il 7 settembre del 1860 Giuseppe Garibaldi entrava in una Napoli già priva del suo re, Francesco II, il quale organizzava un'inutile resistenza sul fronte di Gaeta: i plebisciti del 21 ottobre sancirono la fine della "monarchia più vasta e popolosa d'Italia"²³ e l'adesione del Meridione al costituendo Regno d'Italia.

Gli interventi di facciata dei Savoia

Durante il Regno d'Italia, il Palazzo Reale fu declassato al ruolo di residenza periferica dei sovrani: i Savoia preferirono risiedere nella Reggia di Capodimonte, continuando però a servirsi del Palazzo Reale come sede di rappresentanza. Si perpetuava, quindi, anche nel passaggio da una dinastia all'altra, il ruolo ufficiale e fortemente simbolico del Palazzo Reale: nonostante esso non potesse esser più definito il fulcro del potere politico, manteneva una forte aura rappresentativa, colta anche dai nuovi regnanti. Vi abitarono, comunque, per periodi più meno brevi, prima Vittorio Emanuele II e poi Umberto I e Margherita, la quale proprio in una delle sue sale, nel 1890, diede alla luce il futuro Vittorio Emanuele III. Nacquero nella reggia anche i figli di Umberto II e Maria Josè: Maria Pia, Vittorio Emanuele e Maria

²¹ Cfr. V. Pacelli - C. Picone, *op. cit.*, p. 39.

²² Cfr. A. Spagnoletti, *Storia del Regno delle Due Sicilie*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 87.

²³ *Ibidem*, p. 69.

Gabriella²⁴. Nonostante le periodiche permanenze, i Savoia non si preoccuparono di far realizzare, all'interno dell'edificio, modifiche sostanziali, limitandosi ad interventi minori, ma di carattere fortemente simbolico.

L'obiettivo principale dei nuovi sovrani che risedettero nel palazzo, fu quello di cancellare gli emblemi del potere borbonico, cioè della dinastia che li aveva immediatamente preceduti e il cui ricordo era ancora molto vivo nella popolazione. Fu dunque proprio sui simboli araldici di casa Borbone che si accanirono i funzionari zelanti²⁵ giunti nel Palazzo per preparare l'arrivo dei Savoia: numerosi sono in tutto il palazzo i segni del passaggio di questi censori che si affannarono a sostituire, ovunque fosse possibile, le insegne della Casa sabauda a quelle borboniche.

Nel Teatrino di Corte, ad esempio, lo stemma crociato sabauda che sormonta il palcoscenico, con ogni probabilità, copre il precedente stemma borbonico: la scoperta nel Teatro S. Carlo di un emblema sottostante quello dei Savoia fa ipotizzare che nel Palazzo Reale si sia operato in modo analogo²⁶. Altri segni della presenza sabauda sono rintracciabili nel Salone d'Ercole, attuale Sala XXII del percorso museale. In quell'ambito, in particolare, si agì su un doppio fronte: le porte furono ridipinte in modo che lo stemma crociato vi campeggiasse in modo evidente e anche gli arazzi subirono degli interventi di censura. Nel 1994, in occasione di restauri, sono stati rinvenuti su tutti gli arazzi della sala i gigli borbonici che erano stati occultati in maniera posticcia con brani di tessuto²⁷. Ancora più significativo, da un punto di vista simbolico, è l'operazione svolta in quella che continuava ad essere la sala più ufficiale e rappresentativa dell'edificio, ossia la Sala del Trono: in particolare, l'oggetto dell'intervento fu proprio il trono, cui fu aggiunto un originale coronamento. Realizzato intorno al 1850 e caratterizzato da elementi che lo riferiscono ad uno stile tardo Impero, il trono, dopo il 1860, è stato arricchito alla sommità da un'aquila recante sul petto lo scudo crociato sabauda. Era evidente, in questo caso, che l'intento fosse quello di sottolineare come, appropriatisi del

²⁴ Cfr. F. De Filippis, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Cfr. M. De Cunzio, *Palazzo Reale di Napoli*, in **Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1994, p. 26.

²⁶ Cfr. *Il Palazzo Reale di Napoli*, *op. cit.*, p. 56.

²⁷ Cfr. M. De Cunzio, *op. cit.*, p. 26.

Regno dei Borbone, i Savoia facevano propria ora anche la loro Reggia insieme a tutti i suoi simboli del potere.

Il maggior contributo lasciato dai Savoia al Palazzo fu però il completamento della facciata, con l'inserimento delle statue nelle nicchie vanvitelliane che, dalla loro realizzazione a metà Settecento, erano sempre rimaste vuote. Fu dunque il re Umberto I a commissionare, nel 1888, le otto sculture che avrebbero dovuto rappresentare i più noti e significativi re di Napoli: Emilio Franceschi realizzò *Ruggero il Normanno*, Emanuele Caggiano *Federico II di Hohenstaufen*, Tommaso Solari *Carlo I d'Angiò*, Achille D'Orsi *Alfonso I d'Aragona*, Vincenzo Gemito *Carlo V Imperatore*, Raffaele Belliazi *Carlo di Borbone*, Giovan Battista Amendola *Gioacchino Murat*, Francesco Jerace *Vittorio Emanuele II*.

L'iniziativa fu lodata negli intenti ma fortemente criticata quanto ad esiti scultorei: gli osservatori dell'epoca lamentavano la mancanza di un progetto collettivo da parte degli scultori che lavorarono senza tener conto delle opere dei colleghi, oltre che l'effetto di schiacciamento provocato o da eccessiva teatralità delle pose o dalle scarse dimensioni delle nicchie²⁸. Naturalmente non si può non notare l'obiettivo nascosto dietro il desiderio di arredare la facciata del Palazzo: Umberto I volle realizzare un "esteso palcoscenico"²⁹ in cui è facile avvertire "il senso di uno storicismo che ricorda e legittima, stabilendo una visiva continuità, i cambiamenti dinastici avvenuti"³⁰. Anche i Savoia, dunque, con questa operazione artistica, sottolineavano la naturalezza del passaggio da una dinastia all'altra ed, inserendosi nella passerella nella quale si pretendeva di condensare la storia napoletana, celebravano se stessi prima che tutti i re che li avevano preceduti.

Nel 1919, in seguito a decreto legislativo, la reggia passava al Demanio dello Stato, pur essendo abitata dai Savoia fino alla Seconda Guerra Mondiale. Le dominazioni che si sono succedute dal Seicento ad oggi hanno fatto sì che attualmente il Palazzo Reale di Napoli possa essere letto come documento del potere nel corso dei secoli e come esempio di quanto le decorazioni e le immagini figurative possano essere veicolo di tale autorità. Se è vero che "nella sua storia travagliata

²⁸ Cfr. A. Miola, *La facciata della Reggia di Napoli*, «Napoli Nobilissima», I, 1892, p. 17.

²⁹ A. Porzio, *op. cit.*, p. 100.

³⁰ *Ibidem*.

il palazzo più importante del regno ha visto perdere con più facilità proprio i segni più umani del proprio vissuto intenso e multiforme³¹, è altrettanto vero che permangono ancora, e sono fortissimi, gli elementi che ricordano come esso fu, forse prima ancora di essere dimora reale, luogo del potere decisionale e fulcro della storia cittadina.

³¹ M. De Cunzio, *op. cit.*, p. 26.