

[domenica, 29 gennaio 2012]

Il Teatro Municipale “Giuseppe Verdi” e il Casino Sociale di Salerno.

L'esigenza di individuare un'area capace di accogliere un nuovo edificio teatrale in Salerno è già viva agli albori del quinto decennio del XIX secolo. Il 15 novembre del 1843, infatti, l'Intendente della Provincia propone due luoghi per l'erigenda costruzione: il largo Santa Teresa, ubicato nella parte occidentale della città, e il largo della barriera fuori Portanova, che si estende sul versante opposto. Il dibattito sull'opportunità di optare per l'uno o per l'altro sito, i problemi connessi al finanziamento dell'opere e alle lentezze della burocrazia borbonica impediscono, per più di vent'anni, che l'edificio venga realizzato. L'intricata vicenda si risolse solo nel periodo post-unitario, negli anni che videro sindaco il liberale Matteo Luciani, quando la nuova élite borghese salernitana si fece promotrice di interventi urbanistici importanti, tra cui la costruzione del Teatro Municipale di Salerno (1865-1872).

Nella seduta del 15 dicembre 1863, il Consiglio Comunale, per la ferma volontà del neo-sindaco Luciani, risolve la controversa questione, scegliendo l'area di Santa Teresa come luogo su cui dovrà sorgere l'edificio. Il primo progetto del 1844, firmato dagli ingegneri Petrilli e De Luca, viene sottoposto a revisione dall'architetto Antonio Genovese. A redigere però il progetto definitivo sono **Antonio D'Amora**, ingegnere capo del Genio Civile di Salerno, e l'architetto **Giuseppe Manichini**, ai quali sarà anche affidata la direzione dei lavori. L'edificio presenta agli estremi corti del corpo di fabbrica, due appendici simmetriche, corrispondenti rispettivamente alla zona d'ingresso e al retropalco. Nelle articolazioni esterne, soprattutto nel suo prospetto frontale, come nella pianta interna, esso ripropone lo schema sperimentato dal Niccolini per il Teatro San Carlo di Napoli.

Nel 1864 hanno inizio i lavori, affidati dall'appaltatore Vincenzo Fiorillo cui, nel '67, per le accresciute difficoltà progettuali e aggravio economico, si associano anche Bonaventura della Monica, col sostegno dei capitali, e l'impresa di Antonio Avallone, per la realizzazione della complessa opera edilizia. Terminata la costruzione nel 1869, si dà corso ai lavori di decorazione (1869-1872), diretti da **Gaetano D'Agostino** (Salerno 1837 - Napoli 1914), che assieme al padre Fortunato, realizza – oltre ai diciassette medaglioni nel teatro raffiguranti i principali musicisti, poeti e artisti italiani – anche le pitture murali e le tele che ornano le sale dell'annesso "Casino dei Nobili".

Pittore e decoratore di gran talento, Gaetano D'Agostino, come ricorda nelle sue memorie il fratellastro Matteo, aveva studiato a Napoli, formandosi alla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo, con maestri quali Tommaso De Vivo e

Michele De Napoli presso il Real Istituto di Belle Arti. Egli chiamò a collaborare alla decorazione del nuovo teatro alcune tra le più prestigiose firme dell'arte partenopea del tempo: dagli amici Domenico Morelli ed Eduardo Dalbono, Pasquale Di Criscito, Francesco Autoriello; ma si valse anche di una nutrita schiera di artisti salernitani, come il cugino Ermenegildo Caputo, e il giovane scultore sarnese Giovan Battista Amendola. Il Teatro fu inaugurato il 15 aprile 1872 con la rappresentazione del *Rigoletto*; il 27 marzo 1901 fu intitolato a Giuseppe Verdi, morto il primo gennaio dello stesso anno.

Fin dal foyer, il disegno iconografico del teatro concepito dai D'Agostino, si delinea con estrema chiarezza: le immagini prescelte devono comunicare la destinazione del luogo, un tempio della musica e, in particolare, della tradizione del bel canto. Al centro del peristilio, un'edera in cui a nicchie con statue si alternano colonne di stucco decorate a finto marmo, è collocata la statua raffigurante *Pergolesi morente* (1871) di **Giovan Battista Amendola** (Episcopo di Sarno 1848 - Napoli 1887), tra le migliori opere del momento realista dell'artista. Allievo all'Accademia napoletana di Tito Angelini e Tommaso Solari, e compagno di scultori quali Achille D'Orsi e Vincenzo Gemito, Amendola realizza questa scultura in gesso patinato (che l'avvicina illusivamente al bronzo), nel suo laboratorio di Sarno, elaborando un'opera di impianto ancora storico-romantico, nella quale già confluiscono elementi di un realismo di segno scienziato, che troverà piena realizzazione nel suo capolavoro giovanile, il *Caino e la sua donna*, del 1877 (Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti).

Il *plafond* al centro del soffitto del teatro, opera di **Pasquale Di Criscito** (Napoli 1830-1909), dal titolo *Apoteosi di Gioacchino Rossini* (1870), è una vasta composizione su tela dedicata al musicista italiano, morto a Parigi nel 1868. Pesarese di nascita, ma profondamente radicato nella cultura musicale partenopea, avendo dominato la scena napoletana negli anni tra il 1815 e il 1822, Rossini è effigiato su di una balaustra, circondato dalle muse, che discendono dal cielo e si tengono per mano in una coreografica evoluzione. Alle muse seguono le allegorie della musicalità, in tunica blu; della melodia, effigiata dalla fanciulla col mandolino, e della potenza musicale, nella creatura marina che suona una buccina. Sono anche rappresentate alcune figure che alludono alle sue opere più significative prima della sua partenza per Parigi. La nudità delle muse scandalizzano nel 1872 Francesco Saverio Malpica, fratello del più noto romanziere Cesare, che pubblica un libello nel quale, appellandosi al senso di pudore che avrebbe dovuto regnare in un luogo pubblico, le ritenne indecenti ed offensive del buon gusto. Il Di Criscito, pur essendo pittore di doti non comuni, nel soffitto del teatro non era riuscito ad individuare un pur lontano barlume di ispirazione artistica, essendo Rossini ritratto con una «faccia di luna piena», e le muse come «donne grosse e grasse che dimenano natiche, gambe e braccia». L'opera è completata da una cornice dipinta, scandito da mascheroni in anamorfosi, opera dell'altrimenti sconosciuto **Matteo Amendola**, che fa seguire

la sua firma, apposta sul bordo inferiore destro della decorazione, con la qualifica di pittore, e la data di ultimazione del lavoro: 25 giugno 1870.

Per l'incarico più prestigioso, il primo sipario del teatro, di soggetto "storico", Gaetano D'Agostino contatta Morelli, che aderisce impegnandosi ad eseguire il cartone figurante *La cacciata dei Saraceni da Salerno*, che rimane l'unica incursione del pittore napoletano nel mondo teatrale, dopo i molteplici tentativi di collaborazione ai progetti dell'amico Giuseppe Verdi. Il secondo sipario del teatro, il cosiddetto "comodino", raffigurante *Le maschere italiane*, lo realizzerà lo stesso D'Agostino.

Domenico Morelli (Napoli 1823-1901), è una delle personalità più influenti nelle vicende dell'Ottocento pittorico italiano, pienamente inserita nel contesto della cultura europea, che solo da qualche anno la storiografia ha iniziato ad interpretare senza le semplificazioni che ne hanno impedito di riconoscerne l'importanza. Una lunga carriera, quella di Morelli, che ha contribuito a creare sin dagli esordi, con la pittura "di storia", un'iconografia degli anni di lotta risorgimentale, in seguito rinnegata dall'autore; egli contribuirà, con Filippo Palizzi, a diffondere il realismo a Napoli, aggiornandosi nel corso dei suoi viaggi fiorentini, parigini e tedeschi, fino alla definitiva consacrazione quale dominatore della situazione artistica nazionale, soprattutto a partire dall'Unità d'Italia, condizionando nel bene e nel male l'evoluzione in senso simbolista (si pensi alla celebre *Tentazione di Sant'Antonio*), gli orientamenti della generazione dei pittori più giovani che iniziano negli ultimi tre decenni del secolo.

Morelli affrontò la scelta del soggetto del sipario, dopo un'approfondita riflessione storico-estetica, puntando l'attenzione su di un episodio marginale della storia salernitana, che aveva protagonisti i Saraceni. Nell'agosto 871, Abdila, condottiero dei Agareni, tra i più feroci pirati saraceni, risaliva la Calabria, sbarcando sulle coste campane. Il popolo di Salerno, alleatosi con Benevento e Capua, intraprende una battaglia logorante contro gli assediati; alla fine, i Saraceni sferrano l'ultimo attacco, lasciando però sul terreno di battaglia numerosi compagni morti. Il momento prescelto da Morelli è quello finale, quando gli Agareni, incitandosi con suoni e grida selvagge, avanzano verso le mura della città.

Nel sipario salernitano, il pittore sviluppa l'immagine come in un arazzo; entro la cornice in giallo oro, alternato al rosso e al blu, inserisce otto medaglioni in cui rappresenta i guerrieri e il popolo in difesa di Salerno. Al centro, in alto, tre guerrieri che incrociano le braccia in giuramento, rappresentano l'alleanza tra Salerno, Benevento e Capua.

Negli anni in cui Morelli inizia a cimentarsi al sipario salernitano, la rivelazione dell'Oriente aveva già attratto la sua «mente immaginosa»; un Oriente che rappresenta, così come aveva rivelato in quegli anni Jules Renan, la matrice originaria della cultura giudaico-cristiana e islamica: Cristo, Maometto, rappresentano le figure di "unti del signore", nelle quali l'artista si riconosce in

quanto artista “ispirato”, cercando una risposta alle sue inquietudini religiose e alla crisi dei valori della civiltà europea, stretta nella morsa nichilista alla fine del secolo XIX.

Sarà interessante osservare che Morelli, nella fase di preparazione del bozzetto per il sipario, scelga di emendare le scene cruente della narrazione, inadatte ad un luogo di svago, dal momento che queste avrebbero offeso la sensibilità degli spettatori. Un suo allievo ed amico, Maresca di Serracapriola ricorda che l'artista, «nel comporre il bozzetto della *Cacciata dei Saraceni da Salerno*, da dipingersi poi sul telone del gran teatro di quella città, poiché il dipinto doveva ornare un luogo di divertimento, non credeva opportuno di rattristare la gente con la figurazione di cadaveri di guerrieri posti a completamento del soggetto, e così accennò pochi corpi di essi, giacenti a terra, e ne disegnò le fattezze in minima parte visibile tra le moltissime figure di belligeranti» (A. Maresca di Serracapriola, *Pittori da me conosciuti*, Napoli 1936, p. 68). È una scelta che pur sembrando suggerita dal buon senso, rivela invece un preciso punto di vista poetico, rispetto a posizioni assunte da altri artisti, che avrebbero scelto di rappresentare comunque quelle atrocità, per spirito “positivista”, per esigenza di sincerità. A Morelli erano ben noti, infatti, i pensieri di Filippo Palizzi, suo collega ed amico all'Accademia di Belle Arti, che una volta egli aveva definito «mente più riflessiva che immaginosa», quindi come il suo opposto. Palizzi, in effetti, che non era credente, associava la necessità espressiva a prassi analitica ed aveva, quale conseguenza del suo materialismo, un sentimento etico severo. Nel 1867, scrivendo ad un suo allievo residente a Roma, Michele Cammarano (autore poi di scene di verismo violento e disperato), gli ricorderà che la natura rimane sempre indifferente alle vicende umane, se «su un campo di battaglia e di orrori, il sole vi risplende inesorabile ed allegro».

A trasporre il cartone del maestro Morelli sul grande telone (122 metri quadrati), sono chiamati due artisti di talento: per le figure, il siciliano **Giuseppe Sciuti** (1834-1911); per la cornice ornamentale, il napoletano **Ignazio Perricci** (1834-1909), professore di decorazione all'Accademia di Belle Arti, e più tardi architetto della Casa Reale.

Nel 1832 il Consiglio di Stato Napoletano approva uno statuto per fondare la «Nobile Casina del Comune di Salerno», istituita soprattutto per avere uno strumento di controllo sociale più che per motivi ricreativi e culturali. Infatti il Presidente era l'Intendente di Polizia, che controlla le iscrizioni dei nobili e che si leggano solo i giornali Ufficiali del Regno Borbonico. Gli eventi storici che seguono, non permettono un regolare funzionamento dell'istituzione, ma nel 1851, i nobili salernitani chiedono al Re Ferdinando II la ricostituzione della "Casina". Tale data viene considerata l'effettiva fondazione del Sodalizio, la cui sede si trova inizialmente a via Botteghele. Nel 1862 è redatto un nuovo statuto, che definisce il nuovo nome «Casina dei Nobili e Club dei Signori». Intanto, un anno prima il sindaco Matteo Luciani, delibera la costruzione del Teatro, che prevede gli annessi locali destinati al Circolo, sede inaugurata nel 1872, con

un'ampiezza molto maggiore di quella attuale, comprendendo le terrazze, la Sala Lettura e gli ampi spazi adibiti a sale da gioco; la Sala Carrara e la Sala degli Stemmi, invece, sono destinate al ristorante. Nel 1935 il Circolo assume la denominazione di «Real Casino Sociale». Nel 1943, in seguito allo sbarco delle truppe Alleate le sale sono occupate e il circolo si trasferisce a Palazzo Luciani, per poi ritornare nel 1945, quando è decisa la nuova denominazione “Casino Sociale”.

Alla decorazione del “Casino dei Nobili”, D'Agostino lavora a stretto contatto con il cugino **Ermenegildo Caputo** (1837-1917), padre del più noto pittore **Ulisse**, decoratore di grande talento, assai sensibile agli sviluppi della cultura figurativa francese del Secondo Impero, e, più tardi, a quelli dell'*art nouveau*. Benché di uso pubblico, le sale del Circolo, erano in realtà destinate ad essere frequentate dalla nobiltà cittadina e dalla nuova classe borghese che aveva consolidato la sua posizione economica in seguito all'unità nazionale. L'idea progettuale di D'Agostino è quella di trasformare ambienti poco connotati a livello architettonico in fastose sale da ricevimento, annullandone l'aridità costruttiva, creando una sorta di permanente apparato celebrativo della nuova *grandeur* dell'emergente classe politica salernitana.

Nel 1870, l'artista firma e data il soffitto e le decorazioni parietali della **Sala Rossa**. Pur lavorando con materiali poveri (carta industriale per i soffitti, gesso per i finti stucchi, colori a tempera), D'Agostino dimostra in queste decorazioni una grande competenza professionale, un'eccellente padronanza delle tecniche, cui affianca una cultura figurativa “eclettica”, entro cui convergono citazioni che spaziano dai motivi decorativi delle ville pompeiane, alle grottesche manieriste, al barocco e al rocaille settecentesco. Sulle pareti della Sala, infatti, accampato sul rosso pompeiano dello sfondo, l'artista propone un vasto repertorio di motivi: dagli specchi sormontati da medaglioni monocromi con centauri e centauree, divinità marine, amorini, satiri che pigiano l'uva. In questo contesto s'inseriscono le lunette raffiguranti *L'ebbrezza* (o *Baccanale*), *La musica* e *La danza*, tre dipinti (tempera su tela, cm 120x180), collocati nei soprarchi dei balconi in riferimento alla destinazione d'uso della sala. Le tele celebrano, infatti, in un crescendo dionisiaco, le gioie del vino, le dolcezze della musica e il valore liberatorio della danza.

La critica precedente ha giudicato queste opere, come la lunetta del *Baccanale*, ma anche *Salimbanchi a Pompei* (1876-77; Capua, Comune), come un'ibrida versione del realismo, ritenendo la scuola di pittura storica morelliana (Gaetano D'Agostino, Camillo Miola e Francesco Netti), in senso limitativo, un'accademia riformata alle ragioni del *verismo*. Questi critici, infatti, hanno interpretato, con intransigenza, il realismo come un fenomeno unitario, condannando queste manifestazioni spurie, contraddittorie, poiché sommano espressioni di “realtà” (nelle figure, che dimostrano nei profili la loro modernità), ad altre possibilità dell'interiorità in composizioni di soggetto mitico ed archeologico; non invece quale un moderno desiderio di fuga, il sogno

immaginativo del passato, come consolazione di quel *vero* che offendeva la sensibilità dell'artista.

Si cercherà piuttosto d'intenderle come problemi da inquadrare storicamente nella situazione culturale determinatasi dopo il 1860 a Napoli, dove questi artisti si erano formati, con il definitivo superamento della tradizione conservatrice, nell'evoluzione in senso *critico* dell'hegelismo, per merito di Francesco De Sanctis e Bernardo Spaventa, che ne rividero la sistematicità metafisica, alla luce dei nuovi risultati metodologici e sperimentali del positivismo. Nell'ambito dell'hegelismo ortodosso, infatti, l'arte era finalizzata ad una funzione morale e civile, al mantenimento della rigida unità del sistema, garante del potere della borghesia conservatrice. In questo sistema, trovavano luogo sia il tono blando e pedantesco di uno scultore come Tito Angelini, sia le commozioni liriche integrate del paesaggio romantico della Scuola di Posillipo.

In questa pittura, quindi, non vedremo, come dichiarava Morelli nelle sue memorie, «un tentativo di rendere più che credibili, addirittura *vere*, le *cose immaginate*», giacché così classificheremo, queste immaginazioni come *idee*, ma intenderemo le «figure e cose, non viste ma immaginate e vere ad un tempo» come *verità*, che trova una motivazione storica nel tentativo di De Sanctis, di compenetrare (non armonizzare, come per i romantici), *ideale* e *reale*, entro quell'involuppo misterioso, che genera la forma, che è «trasformazione dell'idea, o del concetto in carattere poetico: la creazione del fantasma». A questa particolare commistione di *realismo* e *idealismo* della situazione napoletana, si dovrà accostare, alla luce dei suoi scritti pubblicati, anche le opere dello scultore salernitano **Stanislao Lista** (1824-1908), che dopo il 1860 elaborando pensieri diversi, contaminò posizioni vicine agli ontologi giobertiani e tematiche proprie dell'hegelismo critico. Sarà anche importante ricordare che alla corrente giobertiana partecipava anche un filosofo di Salerno, Pietro Luciani, fratello del sindaco Matteo.

Alla decorazione della Sala Rossa, saranno chiamati a collaborare altri artisti, già celebri al tempo, quali Francesco Autoriello ed Eduardo Dalbono; mentre sarà opportuno ricordare che anche due giovanissimi artisti salernitani, iniziano la loro carriera come aiuti di Gaetano D'Agostino, mentre questi attende all'impresa decorativa delle sale del Casino Sociale: **Gaetano Esposito** (Salerno 1858 - Sala Consilina 1911) e **Giuseppe Avallone** (Salerno 1856-1940).

Francesco Autoriello (Napoli 1824-1894), dipinge per la Sala Rossa, la *Danza delle Ore*, opera probabilmente adattata per lo spazio centrale del soffitto. Non si spiegherebbe altrimenti la presenza di undici anziché dodici figure: di quella che avrebbe dovuto chiudere il carosello, infatti, rimane a ricordo solamente una mano. Anche **Eduardo Dalbono** (Napoli 1841-1915), lavora per questa sala, a quattro dipinti, a tempera su tela, raffiguranti l'*Asia*, l'*Oceania*, l'*Africa* e l'*Europa*, dove l'artista coniuga l'adesione al fortunismo con l'orientalismo alla Gérôme, versano in un precario stato di conservazione, pur presentando ancora

segni di una grande qualità pittorica; seppur citati dalla critica, appaiono ancora inediti, dal momento che non sono riprodotti nelle più recenti pubblicazioni dedicate all'artista napoletano. I dipinti erano originariamente collocati sulle pareti della Sala Rossa, ma al seguito dell'apertura di due vani di comunicazione tra il salone e l'attuale antisale, due di essi furono spostati nella Sala Gialla, dove si trovano tuttora.

I soffitti e la decorazione delle altre due sale del Casino Sociale, la Sala Barocca e la Sala Gialla, sono entrambe progettate ed eseguite da D'Agostino nel 1871, anno in cui l'artista li firma e li data. La **Sala Barocca**, si apre su di uno sfondo illusionistico, delimitato in alto da una balaustra di piccole colonnine da cui si affaccia l'attuale Biblioteca; le pareti sono decorate a *trompe-l'œil*, con volute e medaglioni e grandi conchiglie con le allegorie delle quattro stagioni. Gli specchi laterali contribuiscono all'effetto di allargare lo spazio, mentre sulle altre pareti, all'interno di finte cornici, sono rappresentate scene quali l'Istmo di Suez, il porto, i campi bonificati, il treno in corsa con i pali del telegrafo; medaglioni che rispondono al disegno iconografico di celebrare il progresso scientifico e tecnologico del XIX secolo. Nella **Sala Gialla**, il primo ambiente che si incontra entrando al Circolo, il soffitto propone un momento ludico della vita borghese salernitana del secondo Ottocento. Lungo i bordi di una balaustra si celebra una festa di società, cui partecipano nobildonne ed impeccabili gentiluomini.

Quando il Casino Sociale fu consegnato, il 15 aprile del 1872, solo le sale di rappresentanza erano parzialmente finite. Nel settembre del 1888 si avviò la messa in opera della soffittatura in legno di quella parte del Circolo, denominata **Giardino d'inverno**, dove per molti anni furono collocati due biliardi. Il 23 gennaio 1889, D'Agostino, già autore delle decorazioni delle altre sale, provvede al decoro a rilievo, ispirato allo stile del Secondo Impero, di fogliame e puttini delle colonne che si elevavano agli angoli della balconata; queste decorazioni saranno rimosse all'inizio degli anni Cinquanta del XX secolo, anche se esse sono tuttora conservate, in attesa di essere ricollocate, presso la sede del Circolo.

Marco Alfano

Bibliografia essenziale:

- P. Levi, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino, 1906;
A. Maresca di Serracapriola, *Pittori da me conosciuti*, a cura di V. Della Sala, Napoli, 1936;
M. Bignardi, *Arte a Salerno: 1850-1930 nelle raccolte pubbliche*, Elea Press, Salerno, 1990;

C. Tavarone, *Un artista fin de siècle: Gaetano D'Agostino*, Edizioni 10/17, Salerno 1993;

Il Teatro Verdi, testi di F. Mancini, M. Bignardi, R. Bignardi, C. Tavarone, B. Centola, e altri, Edizioni 10/17, Salerno, 1994;

M. Bignardi (a cura di), *Nella cornice della città moderna: pittori e scultori a Salerno (1915-1945)*, catalogo della mostra, Salerno, Tempio di Pomona, 15 settembre - 10 ottobre 1994, Edizioni 10/17, Salerno, 1994;

C. Palazzolo Olivares, *Giovan Battista Amendola scultore*, Labirinto Edizioni, Salerno, 1997;

C. Tavarone, *Scene e Sipari. Immagini di teatro a Salerno tra Ottocento e Novecento*, Edizioni 10/17, Salerno, 1998;

M. Bignardi (a cura di), *Gaetano D'Agostino. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra, Salerno, Palazzo Sant'Agostino, 21 dicembre 2002 - 26 gennaio 2003, Edizioni De Luca, Salerno, 2002;

M. Alfano, *Gaetano Esposito e un poeta amico*, in "Artista", Le Lettere, Firenze, 2004, pp. 38-55.

Archivi consultati:

Archivio Storico dell'Ufficio Tecnico del Comune di Salerno