

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La «scomparsa» di Morelli. Sfortuna critica di un grande pittore ottocentesco (1915-1961)

Domenico Morelli was notoriously a central figure of his time, but many people came to terms with him even after his death. Further, consecration through a profusion of writings dedicated to him and a relatively constant exhibition presence made the Neapolitan painter a point of reference, even a controversial one, in early 20th-century Italian figurative culture. The aim of this essay is to set the robust oscillations of Morelli's criticism against the backdrop of the complex phenomenon of critical and historiographical rediscovery of 19th-century Italian and Neapolitan painting that took place during the 20th century. From this perspective, the flourishing denigrating literature on the Neapolitan painter is of particular interest, rich in insights and interpretative perspectives intertwined with stereotypes and critical clichés. In some ways, the frequent attacks on Morelli constitute the other side of the tormented phenomenon of historicisation - steeped in actualising instances - of the 'Macchiaioli' 19th century that occurred between the two wars and continued after 1945. Two dates will serve as chronological stakes for this study. Upstream is the publication of Morelli and Dalbono's writings in a volume in 1915, and downstream the exhibition of Palizzi and Morelli held in Naples in 1961.

Nel 1934 Aldo De Rinaldis, direttore della Galleria Borghese e autore della voce *Domenico Morelli* nell'*Enciclopedia italiana*², divide la bibliografia sul pittore napoletano in due categorie. La prima è costituita da un'abbondante letteratura apologetica, «eco dei pronti e facili entusiasmi dei primi seguaci del Morelli, e delle laudi abitudinarie, che arrisero sempre alla pittura morelliana in Napoli [...]»³. La seconda raccoglie una letteratura denigratoria altrettanto vasta che, se pure ha avuto il merito «di strappare l'opera morelliana dal limbo dell'ottimismo critico», si è lasciata il più delle volte trascinare «dal maligno gusto piccoloborghese della stroncatura di vecchia moda a frasi pittoresche».

La straordinaria prolificità, il riconosciuto ruolo di caposcuola, i legami con personalità di spicco come Pasquale Villari e Giuseppe Verdi, fanno di Morelli una figura centrale del suo tempo. Ma anche dopo la sua morte sono in molti a dover fare i conti con il pittore napoletano⁴. L'ulteriore consacrazione attraverso un profluvio di scritti di vario genere e taglio e una presenza espositiva relativamente costante ne fanno un punto di riferimento, anche polemico, della cultura figurativa di primo Novecento⁵. Il prestigioso processo di musealizzazione avviato nel 1905 alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, poi, fa del pittore napoletano un emblema dell'arte ufficiale⁶.

Obiettivo di questo saggio è inserire le poderose oscillazioni della critica morelliana sullo sfondo del complesso fenomeno di riscoperta critica e storiografica dell'Ottocento italiano e napoletano⁷. In quest'ottica, di particolare

interesse risulta proprio la letteratura denigratoria, ricca di intuizioni e prospettive interpretative, intrecciate a stereotipi e luoghi comuni critici. Per certi versi, i frequentissimi attacchi a Morelli costituiscono l'altra faccia del tormentato fenomeno di storicizzazione – intriso di istanze attualizzanti – dell'Ottocento «macchiaiolo» avvenuto fra le due guerre e proseguito anche dopo il 1945⁸. Due date faranno da paletti cronologici per questo studio. A monte la pubblicazione in volume degli scritti di Morelli e Dalbono nel 1915, a valle la mostra di Palizzi e Morelli che si tiene a Napoli nel 1961.

1915-1916. Longhi e Boccioni

Presentati affettuosamente da una figura di prim'ordine come Benedetto Croce, gli scritti di Domenico Morelli ed Edoardo Dalbono, pubblicati da Laterza nel 1915, attirano diversi sguardi retrospettivi sull'Ottocento napoletano⁹.

Ma non sono sguardi benevoli.

Per chi, come il giovane Roberto Longhi, non ha alcuna esitazione nel chiudere subito i conti con l'Ottocento italiano, il merito dell'antologia morelliana è, sarcasticamente, duplice. Il primo: trattandosi di una raccolta di «povere cose», il volume giustifica «quasi eticamente il molto tenue rimpianto che i giovani d'oggi, artisti e critici, sentono per non potersi più appressare con gioia a quella pittura»¹⁰. Il secondo: la lettura costringe «a convincersi che tutto il buono fu nell'intenzione, o in qualcosa che oltre l'intenzione procede in misura soltanto impercettibile»; qualcosa che, fatta una tara di relatività, non può che trovarsi (crocianamente) «fuori del valore artistico». Quella della pittura napoletana ottocentesca è dunque la storia di un dissidio tra teoria e pratica in cui le buone intenzioni naufragano negli scarsi risultati pittorici. Ed è una storia da sbrigarci in poche righe. Qualcuna su Pitloo e la diffusione per il gusto della pittura all'aria aperta – «gusto che ben inteso in una sana prosecuzione della vena paesistica del Seicento locale e dell'olandese avrebbe potuto produrre qualcosa di analogo ai paesisti francesi del trenta. Ma i napoletani non escirono dalla idolatria e dalla carezza di quel ricordo seicentesco di Rosa o di Gargiulo». Un rapido cenno alla scuola di Giuseppe Bonolis e a chi, come lui (Palizzi?), portava innanzi «il principio della "tonalità" e del "realismo" proprio come Courbet a quei tempi in Francia, ma non fecero corrispondere nulla di buona pittura a quelle esigenze teoriche». Infine, ecco la scuola del Morelli, che

pure carpando un po' all'una, un po' all'altra di quelle scuole qualche raro accento di verità tonale o di aria aperta, [...] concluse anche meno e si sviò anche più, in cerca di un'arte di "sentimento" o di "passione", come la chiamavano, che non era invece altro che un po' di stracca simbologia coloristica ad uso di tragicommedie romantiche in pedulini e in giustacuore e d'ingingenti col contorno di una Palestina studiata sulle fotografie di Goupil¹¹. Ora le piccole sensibilità di Morelli

per il colore non potevano far troppa resistenza a queste banalità da serenata a mare e alle sue affezioni per la “forma elegante”, sotto la quale si nascondeva null’altro che l’Accademia, come sempre nell’arte Italiana del sec. XIX¹².

Non era nuova nel giovane Longhi l’antipatia per Morelli, né si trattava soltanto di una posa futurista¹³. Già nel finale del saggio su *Battistello* (1915) Morelli era apparso sulla scena, a sorpresa, a braccetto di Ribera. Era quest’ultimo «un falsificatore o, al meglio, un riduttore dello stile veneziano e dello stile caravaggesco a senso realistico [...]», spinto sino al «ripugnante oleografismo religioso alla spagnola»¹⁴. L’arrivo di Ribera a Napoli era stato provvidenziale «per il temperamento realistico ed aneddotico della maggior parte dei Napoletani». Non a caso, per Longhi, l’arte napoletana dal Quattro all’Ottocento è costellata dai trionfi di un naturalismo sensuale, più o meno sentimentale:

Ribera piace più di lui [Battistello], a Napoli, come due secoli prima – valori di grandezze a parte – Van Eyck piace più di Piero e di Masaccio. Notate: è una mera constatazione di fatto ch’io reco ai pittori napoletani – poiché sta il fatto che Ribera come Morelli sono rei delle medesime colpe – e non un apriori etnico ch’io voglia porre alla storia dell’arte napoletana per via della sua secolare tradizione fiamminga, del temperamento dei suoi pittori, troppo aderente alla vita¹⁵.

Sebbene declinata da Longhi in negativo, la connessione tra Seicento e Ottocento napoletano sarà ricca di conseguenze critiche negli anni fra le due guerre (e oltre).

Il citato riferimento longhiano al «molto tenue rimpianto» dei «giovani d’oggi, artisti e critici» riguarda invece un altro insospettabile lettore dell’antologia curata da Croce: Umberto Boccioni. Per il pittore e scultore futurista, Morelli è

[...] un artista che non ha portata alcuna rivoluzione ma è stato un lavoratore indefesso ma senza coraggio. Dalbono diceva che la politica aveva rovinato Domenico Morelli. Io non lo so, certo le relazioni intellettuali di Morelli furono pessime e la sua opera ne risente. Dagl’*Iconoclasti* [tav. I] alle *Tentazioni di S. Antonio* v’è un’evoluzione verso il piacevole e il commerciale. Si può parlare oggi di Morelli solo mettendosi nel relativismo della vita artistica italiana dal 50 a oggi e a Napoli per giunta. Se si vuol stare nel vero solco della moderna sensibilità pittorica Morelli scompare [...]¹⁶.

Queste parole – dall’intrigante eco cecioniana¹⁷ – sono tratte da due foglietti di appunti scritti negli stessi giorni del *Manifesto ai pittori meridionali*. Nella conferenza pronunciata all’Istituto di Belle Arti di Napoli il 16 gennaio 1916, Boccioni aveva infatti provato a delineare storicamente «il problema pittorico nell’ambiente meridionale» dal secondo Ottocento al presente¹⁸. Per farlo, si era servito di uno schema degenerativo (da cui, forse, il «tenue rimpianto» evocato da Longhi): una dinamica di decadenza accomuna il contesto napoletano

alle coeve vicende settentrionali. Intorno all'unità d'Italia, lo spirito di alcuni artisti è rianimato da «una specie di entusiasmo e continuità di ricerca e di scuola». Poi, lo «smarrimento completo»: ogni «barlume di genialità» degenera nel mestiere, «alcune buone severità del quadro storico si rammolliscono nel quadrono patriottico di battaglie rettorico-biaccose, o in fantasie superficiali, oleografiche e di pessima letteratura. Alcune buone severità dello studio dal vero degenerarono subito nella copia più pedestre e minuta o nel quadretto di genere più basso e umiliante». Emergono così, già nel secondo Ottocento, i mali cronici della pittura napoletana contemporanea. Il contenutismo: inteso come costante «preoccupazione sentimentale» per cui «la più piccola preoccupazione tecnica è soffocata dalla preoccupazione del contenuto». Il mercato: non per niente, «tutto quello che si racconta sugli artisti napoletani della seconda metà del secolo scorso è sempre intorno alla *vendita*. Morelli vende! De Nittis vende! Michetti vende! Dalbono vende! Gemito vende!»¹⁹. E così «nella nostra povera vita provinciale, lavorare pei negozianti d'arte di Parigi sembrava toccare le vette della gloria». Mentre in Francia, ai paesisti del '30 succedeva la «meravigliosa rivoluzione impressionista, in Italia Goupil e Reutlinger corrompevano la mentalità plastica degli artisti meridionali con Couture, Delaroche, Gérôme, Régnault»²⁰. Nel pensiero di Boccioni, Morelli gioca il ruolo di figura emblematica del processo di traviamiento dell'arte napoletana anche se, diversamente da altri – per esempio, negli stessi mesi, Vittorio Pica –, Boccioni non calca troppo la mano sul tema dell'influsso negativo di Morelli sui più giovani²¹. Pur nella convinzione che la via maestra della modernità artistica passasse dalla «meravigliosa rivoluzione impressionista», il Boccioni inquieto del 1916 non era del tutto maldisposto verso l'Ottocento italiano. Poche settimane dopo la pubblicazione del *Manifesto ai pittori meridionali*, eccolo strabiliare di fronte alla riproduzione di un Fattori

d'una bellezza unica e che non conoscevo affatto [fig. 1]. Uno squadrone di Lancieri scende uno stradone assolato e impolverato. La potenza impressionistica di questo quadro è straordinaria [...]. È molto triste pensare quanto poteva camminare l'arte italiana proseguendo e sviluppando questo nostro grandissimo impressionista, invece di smarrirsi nel commercio e nel quadretto di genere²².

Occorre quindi distinguere:

C'è un Induno, un Pagliano, un Carcano, un Morelli che sembrano i fratelli maggiori di tutti i nostri celebri superficiali e commerciali artisti d'oggi. C'è un Fattori, quello di cui ho parlato, un Gola, un Previati, un Fontanesi, che mostrano in germe tutte le nobili tendenze fino ad oggi soffocate nell'arte italiana e che sembra stiano per riprendere vita con gli artisti giovanissimi [...].

Le conseguenze genealogiche di questa lettura attualizzante non sono scontate: come gli artisti ufficiali e commerciali del presente hanno i loro fratelli maggiori, tra cui Morelli, così gli artisti “giovannissimi” possono proseguire e sviluppare le più “nobili tendenze” ottocentesche soffocate da istituzioni e mercato. Si direbbe, a voler forzare la mano, che l’ultimo Boccioni – tormentato dalla necessità di ripensare su nuove basi uno stile moderno aldilà dell’esperienza futurista – sia uno dei pionieri (con Soffici, per esempio) nella riscoperta dell’Ottocento italiano che avverrà negli anni del ritorno all’ordine.

«Per eccesso e per difetto»: Morelli tra le due guerre

Tra le due guerre la bussola della fortuna critica sembra impazzita. Non si contano le «tante rivalutazioni per eccesso e per difetto» dell’arte di Morelli²³.

Qualche dato. Nell’immediato dopoguerra il nome di Morelli figura tra i primi della serie *I maestri dell’arte* curata da Francesco Saporì per l’editore Celanza²⁴. All’inizio dei Trenta è invece clamorosamente assente dalla collana *L’arte per tutti* dell’Istituto Luce, che pure è patriotticamente sbilanciata sull’Ottocento italiano e assai generosa nella copertura dell’Ottocento napoletano²⁵. Un andamento simile a quello dell’editoria a larga diffusione si riscontra nel collezionismo privato: gli anni Venti sono ancora commercialmente fecondi; un progressivo disinteresse del mercato verso Morelli si riscontra invece nel decennio successivo²⁶. Parrebbe delinearci una parabola discendente. Ma non si può dire che manchi, negli anni tra le due guerre, l’interesse critico verso Morelli (si pensi alla monografia di Angelo Conti), corroborato da una quasi ininterrotta fortuna espositiva, soprattutto nel contesto napoletano²⁷. Né si può dire che, per esempio, la produzione sacra del pittore sia priva di un’attenzione costante, senza timori d’oleografia e in barba al laicismo morelliano, da parte della pubblicistica cattolica²⁸. Incide, certamente, la forte presenza di Morelli nella nuova sede della Galleria Nazionale d’Arte Moderna a Valle Giulia, che rimane simbolicamente e quantitativamente rilevante negli allestimenti Fleres (1915) e Papini (1938)²⁹. Ma la sovraesposizione “ufficiale” del pittore napoletano non è priva di conseguenze. Nell’età dei “valori plastici” e della svalutazione della pittura di storia, le qualità “letterarie” della sua pittura entrano nel mirino dei giovani artisti. Lo nota anche Ugo Ojetti, sempre attento a fiutare l’aria che tira: «i “giovani” che in Italia scrivono d’arte hanno preso l’abitudine d’insultare Domenico Morelli. Non c’è un libro o un articolo in cui non gli diano del parrucchiere, del pasticciere, ed altre consimili definizioni, dicono, critiche [...]»³⁰.

Un esempio. Giunto nella sala di Morelli alla Galleria d’Arte Moderna, Cipriano Oppo – giovane pittore destinato a un ruolo di rilievo nelle istituzioni artistiche del regime fascista³¹ – non si spiega come Morelli abbia potuto «imperare»

così a lungo sulla «povera» pittura italiana. Tolle «alcune qualità di simpatici accostamenti», la sua pittura «è quanto di più sdolcinato, letterario, vuoto», una combinazione di «falsità coloristica e [...] sciocco verismo formale»³². Davanti alle *Tentazioni di Sant'Antonio*, il disegnatore dell'«Idea Nazionale» non risparmia il veleno satirico:

quella donna nuda che vien fuori da sotto la stuoia, è proprio dipinta a ricetta da calendario, colla sua brava bocca rossa e le poppe sferiche, nella facile lascivia d'un color madreperla assolutamente arbitrario in quelle condizioni di luce. Eppoi la materia con la quale sono dipinte le rocce della caverna è così folleggiante e poco solida (forse per preparare quelle dissolvenze cinematografiche delle assai napoletane teste che sorridono troppo onestamente nella nebbia, in un angolo?) che la figura di S. Antonio, se ha qualche rilievo, è a tutto danno dell'intera tela [...].

D'altra parte, nonostante giudizi impietosi come questo, ancora nel 1924 la casa editrice Sonzogno non esita ad impiegare proprio il dipinto morelliano come copertina della *Tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert (fig. 2).

Anche nel campo della storiografia specializzata sull'Ottocento italiano, che si forma proprio in questi anni, i giudizi critici non lesinano toni sferzanti. «A guardarlo [...], sotto la nera chioma ispida come una corona di spine, sereno, terreo e doloroso, gli occhi pesti d'un Cristo flagellato, quella tortura gli si legge in faccia»³³. Così, intrecciando lo spiritato autoritratto degli Uffizi (fig. 3) con i passaggi più tormentati degli scritti dell'artista, è proprio Ugo Ojetti a cucire abilmente su Morelli l'immagine di un «romantico senza pace» perché «i suoi sogni erano più grandi e più forti di lui»³⁴. L'occasione, nel 1923, è un centenario davvero poco frequentato – anche per gli equivoci sulla data di nascita del pittore³⁵ –, specie se paragonato a quello canoviano del 1922 o a quello fattoriano del 1925. La lacerazione romantica dell'artista napoletano si ripercuote, fino al dileggio, soprattutto sui suoi dipinti di storia:

i suoi quadri, insomma, grandi e compiuti sono purtroppo la parte caduca dell'opera sua: gl'*Iconoclasti* [tav. I], un finale d'opera in cui le comparse hanno una gran voglia d'andare a spogliarsi; i *Vespri Siciliani* ridotti alla fuga di tre belle ragazze vestite da veglione [...]; il *Tasso davanti alle tre Eleonore* [tav. IV] [...] è un bellimbusto soddisfatto di sé e le tre dame hanno l'aria di non poterne più di tante ottave e di tanta melodia; nelle *Tentazioni* [...] la florida e procace Napoli di Dalbono soverchia lietamente la sacra storia [...].

Ojetti salva solo il *Bagno pompeiano*, che – nelle sue tangenze macchiaiole – «resta per la delicatezza dei controtuce il più serio e il più sodo dei quadri di lui»³⁶. Per il resto, alla berlina è messa la debolezza plastico-costruttiva dei quadri di Morelli. Manca «la semplicità d'una solida composizione, manca quell'armatura architettonica che è in un quadro ciò che nel corpo umano è lo

scheletro dell'ossa». A placare gli sfottò di Ojetti sono soltanto le tele "minori" e i bozzetti, riabilitati idealisticamente in quanto testimonianze dell'atto creativo originario³⁷: i *Profughi di Aquileia*, il *Conte Lara*, il primo bozzetto del *Tasso* (tav. III), il *Cristo che vigila sul sonno degli Apostoli*, il *Cristo deriso*, «e sopra tutti il *Cristo imbalsamato* del 1870 [tav. V], ammirato, perfino, dall'Hayez, dov'è davvero un'eco di Rembrandt, fievole, rotta, confusa come il labiale e torbido ricordo di un sogno»³⁸. Morelli, dunque, «non andò mai oltre il bozzetto». Il suo caso vale per l'intero Romanticismo italiano, che Ojetti bollava come «la terza moda donataci dagli stranieri»³⁹. Così Morelli viene imprigionato nella contraddizione del suo tempo, stretto «tra la sua anima lirica e fantastica e il credo del secolo positivista». Lui che «prendevo fuoco a leggere la Bibbia, Dante, Tasso, ma poi per ritrarre Gesù cercava documenti in Strauss o in Renan o in qualche litografia e fotografia presa dal vero in Oriente»⁴⁰.

Ugo Ojetti è certamente uno dei critici più influenti nel periodo tra le due guerre⁴¹. Alle sue iniziative si debbono alcuni dei più significativi episodi del complesso fenomeno di rivalutazione critica, ideologica e mercantile dell'arte dell'Ottocento italiano avvenuta nel primo Novecento⁴². Nonostante possedesse un'opera di Morelli nella sua collezione – un ritratto, non a caso⁴³ –, e nonostante avesse talvolta difeso Morelli come «pittore degnissimo di trattare temi religiosi»⁴⁴, il suo giudizio sul pittore napoletano è sostanzialmente negativo e ha un peso notevole. Il nome di Morelli non compare nella seconda serie dei *Ritratti di artisti italiani* di Ojetti (1923)⁴⁵, considerati alla metà degli anni Venti «il più solido e sistematico contributo» alla storia della pittura ottocentesca⁴⁶. Nella retrospettiva ottocentesca ordinata dallo stesso Ojetti nelle sale della Biennale del 1928, poi, il posto di Morelli non appare certo, con soltanto tre opere esposte, quello di un dominatore⁴⁷. In linea con questa impostazione, un grande studioso della pittura napoletana come Sergio Ortolani sosteneva, ancora nel 1938, che non si potesse ormai «pensare a una mostra del Morelli che raccolga altro che ritratti ed abbozzi [...]»⁴⁸.

Pur su altre basi, non è distante dalla linea di Ojetti neppure Emilio Cecchi, autore della fondamentale *Pittura italiana dell'Ottocento* (1926). Nel caso della scuola napoletana, e di Morelli in particolare, la brillante ortodossia longhiana su base berensoniana di Cecchi risulta particolarmente schematica. Nel programmatico tentativo di ricondurre gli stili ottocenteschi ai caratteri pittorici tradizionali (locali e regionali), il migliore Ottocento napoletano è per Cecchi quello legato alle rinascenze del Seicento locale: specie quelle visionarie, liriche, traboccanti di «audacie di trasfigurazione luminosa», dei paesaggi di Giacinto Gigante⁴⁹. Prevedibilmente, i rischi per i napoletani ottocenteschi sono i medesimi dei

secentisti individuati da Longhi nel *Battistello*. Il sacrificio della sintesi chiaroscurale di matrice caravaggesca (e battistelliana) conduce al «compiacimento imitativo» del trattamento sensuale (alla Ribera) «d'un particolare troppo ghiotto»: esemplare in tal senso è la pittura di Filippo Palizzi⁵⁰, mentre le frequenti esibizioni di sensualità naturalistica diventano mondane nello «spagliucolio pirotecnico dei festivals di Dalbono»⁵¹. Nel frattempo, tra Palizzi e Dalbono, penetra «uno spirito inquieto, e in parte nocivo»⁵². È proprio Morelli, «con la sua personalità tormentata e prepotente» a togliere «alla pittura napoletana quella pace ch'è madre delle buone opere [...]»⁵³. Poco gli giova la capacità di una «pittura fredda ma solida» (soprattutto, ancora, nei ritratti e nei bozzetti)⁵⁴. Nel pentolone morelliano ribolle uno «spiritualismo un po' confusionario» che svapora nel «trito romanticismo» di un Delacroix mancato. Al punto che «certi pregi della sua arte tutti in fascio sono dimenticati sotto ai difetti, irritanti, è vero, in sommo grado: il piglio enfatico, la bravura sterile e offensiva, la continua sostituzione degli effetti letterari a quelli plastici»⁵⁵.

Dalle voci citate si stacca quella di un altro protagonista della storiografia ottocentesca: Enrico Somarè⁵⁶. Gioca forse nel caso del crociano Somarè la sensibilità filosofica per «gli aspetti concettuali che legano Morelli all'estetica predesantisciana dei letterati napoletani»⁵⁷. Certo conta la volontà di distinguersi da Ogetti, visibile sin dalla scelta di pubblicare un successivo, più pacato, autoritratto morelliano nella sua *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento* (1928; fig. 4). A ogni modo, Somarè cambia paradigma e fornisce una delle letture più intelligenti ed equilibrate di questi anni sulla pittura morelliana. Intanto la classica contrapposizione tra Morelli e Palizzi viene declinata, senza implicazioni di giudizio, come distinzione tra un «artista d'intelletto e d'immaginazione» e un «pittore istintivo»⁵⁸. Tre sono le tendenze iniziali di Morelli: romanticismo storico (di derivazione lombarda) a base accademica, influsso palizziano, purismo romano (Coghetti) e nazareno (Overbeck). Ma nessuna di queste prevale a causa del carattere da subito «sperimentale», e quindi composito, della pittura morelliana⁵⁹. Dopo alcune «macchinose, pletoriche e pompose composizioni» (*Lo studio di Rubens; Cesare Borgia a Capua*), Morelli si avvia, mosso da un impellente «bisogno sintattico di stringere» e semplificare le composizioni, verso il «suo complesso divenire di pittore sperimentale e di artista immaginativo», che culmina inizialmente negli *Iconoclasti*⁶⁰ (tav. I). Poi, ansioso di rinnovarsi, prende a viaggiare in Italia e in Europa finché, al ritorno, rinnova l'accostamento a Palizzi per «intensificare la consistenza tonale» della sua pittura storica. I risultati però sono alterni: «se la *Mattinata* pencola dal lato dell'immaginazione senza verità, nei *Vesperi* la verità figurativa converte a sé l'immagine bellissima delle tre donne

strette l'una all'altra nella fuga terrorizzata: unico tra i rari esempi di quadro storico in movimento di vita»⁶¹. L'efficacia dell'opzione di Morelli, testimoniata dal grande successo all'esposizione nazionale di Firenze del 1861, consiste nel fatto che il suo stile poteva soddisfare «la categoria scolastica dei professori progressisti», dunque il riformismo accademico, e allo stesso tempo andava «incontro agli ideali della gioventù, che tentava le vie del realismo»⁶². Nonostante i successi, Morelli era «forse il più consapevole fra tutti, del vizio di convenzionalità stilistica che raffreddava i suoi soggetti»⁶³. Somaré valorizza così la componente autocritica del pittore napoletano: non più segno di romantica lacerazione, ma attitudine sperimentale. È proprio grazie a questa perenne e ansiosa insoddisfazione che si arriva al «pieno assetto morelliano» degli anni Settanta. Duplice è la natura profonda della sua arte matura. A un talento melodrammatico che si concretizza in «una sorta di drammaturgia romantico-religiosa»⁶⁴, si affianca la straordinaria capacità visibile negli abbozzi di sorprendere «il gesto, l'attitudine e l'espressione di una figura balenata, il lampo di un'ideazione»⁶⁵. Su questo punto Somaré cede, come spesso gli capita, all'entusiasmo e azzarda una lettura di Morelli in chiave di modernità pittorica. La *Figura terzina di signora* (fig. 5) è infatti «un tratto di genio, che fa pensare alla maniera tenera e latente di Matisse: e non ne è forse una vaga anticipazione?».

Sia chiaro: non mancano le convergenze di Somaré con i critici del suo tempo. La «materia plastica» della pittura di Morelli è «gracile e ghiacciata, simile a quella di un Meissonier, di un Gerôme, di un Fortuny. La scarsa densità del chiaroscuro, la magrezza del colorito, lasciano vedere la trama del disegno costretto a sostenere la parte principale del suo schema figurativo»⁶⁶. Inoltre, Morelli è un grande disegnatore nel piccolo formato ma gli manca «la facoltà di sviluppare» il segno e il tratto «in grandi proporzioni senza indebolirne il costruito». Eppure, il ruolo storico del pittore napoletano rimane, per il critico lombardo, indiscutibile. Morelli, in fondo, è il «solo artista che non ha voluto stare al realismo»⁶⁷.

Gli anni del realismo

All'indomani della caduta del regime fascista, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna la necessità di aggiornamento verso la modernità artistica europea prevale sulla valorizzazione di una tradizione artistica nazionale. Pesano il processo di canonizzazione dell'arte moderna francese che si svolge su diversi livelli della cultura figurativa italiana a partire dalle biennali veneziane, la condanna longhiana (e arganiana) dell'Ottocento italiano, gli interessi della direttrice Palma Bucarelli per i nuovi percorsi dell'astrazione⁶⁸. L'Ottocento italiano diventa quasi un peso morto e Domenico Morelli – pur esposto abbondantemente in Galleria

e presentato come «l'artista che dominò la pittura italiana della seconda metà dell'Ottocento, come il Verdi ne dominò la musica melodrammatica, il Carducci la poesia lirica»⁶⁹ – assume i tratti dell'ospite ingrato. E ingombrante: la direttrice è in sofferenza per gli squilibri della collezione ottocentesca, povera di esempi della linea maestra dell'arte moderna internazionale, mal distribuita sul versante italiano. I toni quasi imbarazzati della sua prefazione alla *Mostra di disegni di Domenico Morelli*, tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1955, sono esemplari della difficoltà di valorizzare le peculiarità di Morelli in questi anni. «Abbastanza dotato di qualità artistiche per essere una personalità che ancor oggi possiamo discutere e apprezzare», Morelli non era in grado, se paragonato ai romantici francesi, di «veder chiara la strada»⁷⁰. Il suo ingegno era «alquanto ottuso dall'ambiente» napoletano e italiano: un ambiente monoliticamente concepito come immobile e di cattivo gusto. A poco valsero al pittore napoletano i viaggi compiuti in Europa: a Londra non si accorse di Constable, a Parigi non si accorse di Delacroix o di Courbet perché infatuato di Gallait e Delaroche. Ma «nemmeno in Italia stessa» si accorse dei macchiaioli⁷¹. Riecheggiano nelle parole di Bucarelli le polemiche tra realismo e astrazione degli anni Cinquanta: l'«errore di Morelli» consiste nell'«ideale ancora di origine accademica [...] della pittura di contenuto necessariamente celebrativo di alti avvenimenti storici, poetici, morali»⁷². Il suo antiaccademismo, dunque, fu solo professato: alla «finitezza accademica» Morelli sostituì «la minuzia veristica» di derivazione palizziana. Inconsapevolmente, Bucarelli segue la linea tracciata da Ogetti: la sua attenzione – riscontrabile anche nell'allestimento della Galleria nel 1951⁷³ – non va ai quadri storici o religiosi di Morelli ma ai ritratti, ai disegni, agli abbozzi o alle prime idee «per quadri poi "finiti" come la prima idea del Tasso che legge la Gerusalemme liberata ad Eleonora d'Este che ha ancora soltanto le figure dei protagonisti e che nonostante le grandi dimensioni ha una freschezza d'improvvisazione, una libertà di pennellata rare» (tav. III)⁷⁴. O, ancora, in chiave di modernità pittorica, «a certi piccoli bozzetti con scene appena accennate, quasi solo appunti, così succosi di colore e spontanei, immuni dalle *sovrastrutture ideologiche* che verranno poi; ai pochi quadri fatti senza nessun intento narrativo, solo per fissare un'impressione di luce o di colore [...]»⁷⁵. È nell'ottica di «salvare» Morelli dal realismo che va dunque inquadrato il tentativo di valorizzazione degli elementi formali dei disegni morelliani. Oltre a mostrare l'evoluzione dell'artista, i disegni possiedono «anche una vigoria e una saldezza nell'impostazione dei volumi, della luce e del chiaroscuro che rivelano già doti non comuni»⁷⁶. In particolare, i disegni per i quadri storici degli anni Sessanta «[...] finalmente liberati dai vincoli accademici, prendono una leggerezza, una luce, un'ariosità nuova che non sarà più perduta [...]»⁷⁷. Ma niente illusioni: la

nuova scioltezza del segno viene inesorabilmente frenata «dal nuovo scrupolo veristico, dalla preoccupazione di rendere fedelmente costumi e atteggiamenti [...]»⁷⁸.

Non vanno meglio le cose per Morelli all'interno del fronte realista che pure, nel primo decennio dopoguerra, è ben più sensibile rispetto alla necessità di una riconsiderazione critica, estetica, morale, dell'Ottocento italiano. Un tentativo di rinnovare l'immagine di Morelli in senso realista viene condotto da uno studioso d'impostazione marxista come Corrado Maltese. Nel 1951, quando è ancora ispettore alla GNAM, Maltese pubblica sul «Bollettino d'arte» un saggio dedicato a otto paesaggi realizzati da Morelli a Cava dei Tirreni (fig. 6). Quasi si configura in Morelli uno sdoppiamento di personalità artistica: un «lato immaginifico e irrealistico» convive, e confligge, con «un vivo senso della realtà» basato su un'«osservazione relativamente attenta delle cose», influenzata da Palizzi⁷⁹. Progressivamente però è il lato irrealistico a farsi preponderante, tracciando una parabola discendente che trova un parallelo – se non una motivazione – nella storia sociale (secondo gli insegnamenti di Antal)⁸⁰. Morelli incarna infatti la contraddizione della classe dominante dell'Italia postunitaria: «la classe sociale della quale era entrato a far parte» grazie ai suoi successi⁸¹. È la contraddizione «tra impulso progressivo in senso realistico, prima romantico e poi positivistico, e l'involuzione tardo romantica, pseudo-mistica e idealisteggiante»⁸². Da questa contraddizione discendono sia gli «istinti borghesi» di Morelli (che rinnegano le sue origini popolari)⁸³, sia le sue incoerenze patriottiche, rese evidenti – dopo la partecipazione alle manifestazioni quarantottesche e il «penziero» degli *Iconoclasti* – dalla commissione borbonica per la decorazione della chiesa di San Francesco di Gaeta⁸⁴. Persino la pittura biblica di Morelli, nella visione di Maltese, rivela una dialettica. Dapprima il pittore propone «una singolare storicizzazione» dei testi sacri: Cristi, Santi e devoti non sono più figure idealizzate ma «asceti spiritati e turbe fanatiche e lacere, fluttuanti dentro un Oriente allucinato ma assai verosimile»⁸⁵. Fino a che questa visione realista degenera in «compiacimento esotistico». Prendono allora il sopravvento «il gusto per il miracolistico e il misticismo cerebrale e tutto di superficie che affligge tante delle sue opere»⁸⁶. La parabola di Morelli si compie così con un progressivo allontanamento dalla realtà e una crescente esteriorizzazione del metodo palizziano, divenuto via via «puramente strumentale nei confronti del suo intento di "far grande"»⁸⁷. L'interesse dei paesaggi presentati con entusiasmo da Maltese sta proprio nel fatto che essi, pur datati relativamente tardi⁸⁸, rappresentano un «temporaneo abbandono» rispetto all'inesorabile orbita delle «esteriori rapsodie morelliane»⁸⁹. Un ritorno alla realtà «degli effetti di luce di un sole meridiano su un gruppo di

case o di alberi». Ma nemmeno la riabilitazione critica del lato realista di Morelli attecchisce tra gli altri protagonisti del realismo di secondo dopoguerra.

La direzione degli interessi napoletani del leader del realismo italiano, Renato Guttuso, per esempio, è leggibile in un'opera come il *Ragazzo che urla con bandiera* (fig. 7). Realizzato nel 1953, il dipinto è stato di recente accostato in maniera convincente allo scugnizzo urlante nella pala di Ribera della Cappella del Tesoro di San Gennaro (*San Gennaro esce illeso dalla fornace*)⁹⁰. Ma forse non si tratta solo di una testimonianza dell'interesse di Guttuso per il Seicento napoletano. In questo periodo il pittore siciliano elabora una riflessione storico-critica sull'Ottocento italiano che sfocerà in un articolo pubblicato nel 1954 sulla rivista «Les Lettres Françaises» diretta da Louis Aragon. Ispirata dalla Francia e dalla concezione democratica partorita dalla Rivoluzione Francese, la nascita del realismo moderno riguarda via via, secondo Guttuso, tutta l'Europa ottocentesca, ma si declina su base nazionale⁹¹. Nel sottolineare – qui in accordo con Maltese⁹² – la dimensione nazional-patriottica e democratica dei diversi realismi europei, Guttuso mette in discussione la possibilità ventilata dalla *Pittura italiana dell'Ottocento* di Emilio Cecchi, di «ritrovare un'eredità culturale indiscutibile nelle scuole regionali [...]». In effetti è possibile ritrovare in Fra Angelico e, più tardi, in Piero della Francesca, i paesaggi di Fattori e Sernesi, ma si tratta più di un dato proprio al paesaggio toscano che d'una filiazione culturale cosciente⁹³. Un'eccezione alla regola, però, è rappresentata proprio dalla scuola napoletana⁹⁴, che è «veramente quella che si intreccia con più vigore alla tradizione realista locale: l'obiettivo, l'impressione viva del “motivo” che si capta nella scena di genere o nella vita popolare, la si ritrova nella pittura di Pompei, nell'arte campano-bizantina fino a Salvator Rosa o a Micco Spadaro, fino alla “scuola del Posillipo”»⁹⁵. Su queste basi, è nell'ambito della scuola napoletana che emergono «i primi realisti italiani in senso moderno», Toma e Cammarano⁹⁶. È soprattutto a Cammarano che, nella prospettiva di Guttuso, spetta il ruolo più alto – grazie alla ben nota “patente” di «Courbet d'Italia»⁹⁷ – nella scuola napoletana di secondo Ottocento. Ed è proprio a quest'ultimo che, oltre a Ribera (e Caravaggio), potrebbe ispirarsi il *Ragazzo che urla con bandiera*. Il taglio del dipinto, alcuni dettagli (le narici, la bocca), la rotazione della testa, l'andamento del pennello sulla camicia bianca, sembrano richiamare infatti uno studio (caravaggesco) per *Una partita a briscola* di Michele Cammarano (fig. 8)⁹⁸. La fusione del Seicento napoletano di Ribera con l'Ottocento “courbettiano” di Cammarano spiegherebbe così, verificandolo, il punto di vista dello stesso Guttuso sulle continuità della pittura napoletana. Aldilà dell'efficacia di quest'ipotesi, non c'è spazio, nella ricostruzione di Guttuso, per Morelli, confinato nella schiera degli autori di «personaggi storici da melodramma»⁹⁹, se non stigmatizzato come

prototipo della produzione "artistica" borghese e della decadente pittura ufficiale post-unitaria¹⁰⁰.

Certo la posizione di Guttuso su Morelli appare più indifferente che acrimoniosa, soprattutto se messa a confronto con le posizioni dell'amico pittore-critico napoletano Paolo Ricci. Sanguigno e inflessibile, l'antimorellismo di Ricci emerge sin da uno dei suoi primi interventi "retrospettivi" sulla pittura napoletana dell'Ottocento, nel primo numero di «Rinascita»¹⁰¹, e non viene scalfito neppure quarant'anni dopo, nell'opera riassuntiva dei suoi studi otto-novecenteschi: *Arte e artisti a Napoli* del 1983¹⁰². Per Ricci, Morelli incarna l'antagonista storico del progresso artistico napoletano. Esempio è il caso della *Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli* organizzata dalla Promotrice Salvator Rosa di Napoli nel 1961 su iniziativa dello stesso Ricci. Il catalogo è introdotto da un testo di Maltese tutt'altro che privo di affondi critici su Morelli¹⁰³, ma innovativo nel dimostrare la natura bidirezionale del dialogo tra i due artisti, se è vero che Palizzi, in opere come *l'Ettore Fieramosca*, mostra di intendere «il valore positivo dell'impulso fantastico morelliano»¹⁰⁴. Il denso saggio di Ricci è invece in gran parte rivolto a stabilire il primato artistico e morale di Palizzi su Morelli¹⁰⁵. È alla pittura naturalistica palizziana che si deve una fondamentale «funzione sprovincializzatrice» per l'arte napoletana. Al polo opposto della «rigida coerenza ideale ed artistica» del pittore abruzzese, si colloca inevitabilmente «la patetica confusione di Morelli, il suo velleitarismo, la sua ansia di "far grande" sostenendosi ai canoni della deteriorata letteratura romantica dell'Ottocento [...]»¹⁰⁶. A differenza dei gesti «declamatorii e teatrali» dei personaggi e delle «architetture di cartapesta» realizzate da Morelli, la celebre scodella rotta dipinta da Palizzi nel primo piano degli *Iconoclasti* diventa così un vero e proprio manifesto artistico: «l'unico episodio davvero drammatico e umano del quadro; che riesca a suggerire la immagine del conflitto»¹⁰⁷.

Toccherà a uno studioso non napoletano come Fortunato Bellonzi – che già, da segretario generale, alla VI Quadriennale di Roma (1951-1952) aveva promosso una piccola retrospettiva su Morelli e Michetti – il compito di avviare una più distaccata riconsiderazione della pittura di Morelli ragionando, con approccio filologico, sul dialogo del pittore napoletano con la tradizione caravaggesca¹⁰⁸. Il che avviene nel 1962 ed è il segnale di una prima, timida, inversione di tendenza su Morelli e sull'Ottocento accademico che sfocerà di lì a poco nella *Pittura di storia dell'Ottocento italiano* (1967), volume curato dallo stesso Bellonzi per *I mensili d'arte* Fabbri¹⁰⁹. L'apertura di Bellonzi anticipa dunque quel fondamentale recupero dell'arte accademica ottocentesca che avrà luogo negli anni Settanta e che porterà Morelli fino ai nostri giorni. Resta da chiedersi se l'arte di Morelli faccia o meno capolino agli occhi della «moderna sensibilità pittorica» (per dirla

con Boccioni) degli anni Sessanta. Che effetto potevano fare, per esempio, lo stile contrappuntistico degli *Ossessi* (tav. XV), giocato sugli sbalzi in superficie tra precisione grafica, macchie e pennellate libere, o la pittura scarnificata del *Venerdì Santo* (tav. XVIII) – esposto nel riallestimento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna curato da Dario Durbé nel 1966 – su chi, per esempio Mario Schifano, si stava dirigendo verso un particolarissimo recupero dell'«idea accademica» in direzione di una nuova centralità del soggetto¹⁰, avviando un processo di destrutturazione della superficie pittorica volto a mostrare il bianco della tela, il disegno, il colore colante? Ma forse una risposta a questa domanda implica davvero un incontro impossibile, tra mondi ormai lontanissimi.

- 1 *Pulce*, in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, p. 31.
- 2 A. De Rinaldis, *Domenico Morelli*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, 1929, vol. XXIII, 1934, pp. 812-813.
- 3 *Id.*, *Domenico Morelli*, in «Rassegna della Istruzione artistica», 5, 1934, n.n.p.
- 4 Un bilancio non agiografico, per esempio, è contenuto già nell'intervento di Adolfo Venturi all'indomani della morte di Morelli: A. Venturi, *Domenico Morelli*, in «Nuova Antologia», CLXXIX, 1901, pp. 151-164, su cui, cfr. C. Poppi, *Memoria e sentimento nel segno di Domenico Morelli*, in *Domenico Morelli il pensiero disegnato. Opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*, catalogo della mostra, Torino 2001-2002, a cura di C. Poppi, Torino, 2001, pp. 11-58, in part. pp. 14-17.
- 5 Opere di Morelli sono esposte alle Biennali veneziane del 1895 (tre opere), del 1901 (otto opere), del 1903 (otto disegni e un dipinto), del 1909 (due opere), del 1926 (un'opera), del 1928 (tre opere), del 1934 (tre ritratti).
- 6 Sulla presenza morelliana alla Galleria nazionale, cfr. E. di Majo, M. Lanfranconi, *La collezione Morelli e lo Stato*, in *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823-1901 dal Romanticismo al Simbolismo*, catalogo della mostra, Napoli 2005-2006, a cura di L. Martorelli, Napoli, 2005, pp. 220-225.
- 7 Una prima importante riflessione sulle dinamiche di fortuna e sfortuna critica di Morelli si trova in Poppi, *Memoria e sentimento*, cit., pp. 11-20. Alcune osservazioni sulla sfortuna critica di Morelli si trovano in S. Causa, *Della cattiva pittura? Hayez, Domenico Morelli e il melodramma*, in «Viva Italia forte e una». *Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento*, a cura di F. Bissoli, N. Ruggiero, Napoli, 2013, pp. 177-200.
- 8 Sulla fortuna critica dell'Ottocento italiano tra le due guerre e relativa bibliografia si rimanda a S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, 2000, pp. 47-85, 129-172.
- 9 B. Croce, *Avvertenza*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Bari, 1915, pp. V-VII.
- 10 R. Longhi, recensione a D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Bari, 1915, in «L'Arte», XX, 1917, pp. 63-64 (ora in R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, 2 voll., Firenze, 1961, II, pp. 133-162, in part. p. 162). Queste pagine sono state rievocate da S. Causa, *Ritorno a Pitloo: Raffaello Causa e la pittura di paesaggio*, Napoli, 2004, pp. 29-30.

- 11 Qui Longhi mostra di aver compulsato P. Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura italiana; con 150 illustrazioni nel testo e 28 tavole*, Roma-Torino, 1906.
- 12 Longhi, recensione a D. Morelli, E. Dalbono, cit.
- 13 R. Longhi, *Scultura futurista Boccioni*, Firenze, 1914 (ora in *id.*, *Scritti giovanili*, cit., II, pp. 357-359): «[...] E si ricordino i miei coetanei – in critica d'arte, e colleghi – in età che non vi sarà scampo per chi nomina oggi Morelli, Celentano, Bistolfi e Jerace, pronto poi a metterli da parte quando, fra cinquant'anni, qualcuno gli additerà il modo di compilare una storia-prontuario dell'arte moderna [...]».
- 14 R. Longhi, *Battistello*, in «L'Arte», XVIII, 1915, pp. 58-80, 120-137, in part. p. 132 (ora in *id.*, *Scritti giovanili*, cit., II, p. 205).
- 15 *Ivi*, p. 134.
- 16 La nota si trova ora in U. Boccioni, *Scritti sull'arte*, a cura di Z. Birolli, rist. anast., Milano-Udine, 2013, p. 459. Questi appunti verranno riformulati e ridotti in *id.*, *Le arti plastiche (Due studi sul Morelli e sul Michetti)*, in «Gli Avvenimenti», 6, 30 gennaio – 6 febbraio 1916 [ora in *id.*, *Scritti sull'arte*, cit., p. 395]. Si tratta di una recensione di *Due studi sul Morelli e sul Michetti* di Ernesto Capuano, estratti dalla «Rivista Abruzzese» (fasc. XII, 1914). Qui Boccioni parla di Morelli come di «un artista celebre che ha lavorato molto, che è stato male imitato in qualche sua qualità e che non ha avuto alcuna influenza rinnovatrice sull'arte italiana».
- 17 Alle origini dell'antimorellismo, svettano i nomi di Marco De Gregorio e di Adriano Cecioni. Sull'involuzione di Morelli, cfr. I. Castiglioni, *La Premiazione all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880*, in A. Cecioni, *Scritti*, Firenze, 1905, pp. 197-206, in part. pp. 202-203, in cui Cecioni sferra una critica violentissima a Morelli, premiatissimo rappresentante di «un'arte marcata da capo ai piedi, e ridotta in sua vecchiaia a chiedere l'elemosina ai negozianti e al Governo».
- 18 U. Boccioni, *Manifesto futurista di Boccioni ai Pittori Meridionali*, in «Vela Latina», 5 febbraio 1916, n.n.p.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Sono tutti nomi citati da Dalbono a proposito di Morelli.
- 21 Di lì a poco Boccioni tornerà sulle «miserevoli condizioni dell'arte del Mezzogiorno» per polemizzare con uno scritto di Vittorio Pica (V. Pica, *Artisti contemporanei: Vincenzo Migliaro*, in «Emporium», XLIII, 255, 1916, pp. 162-183). Anche Pica, peraltro, utilizzava uno schema retrospettivo nettamente chiaroscurale. Un primo ventennio di successi ha luogo tra l'esposizione Nazionale di Firenze del 1861 e quella di Torino del 1880. Grazie ai posillipisti (il «sano ed elegante impressionismo» di Gigante), al verismo palizziano (sincero e robusto ma fin «troppo oggettivo, alquanto superficiale e perfino un po' gretto nella sua meticolosità analitica»), infine al «romanticismo concettoso» e al «virtuosismo sapiente» di Morelli, la scuola napoletana riesce ad emanciparsi dal dominio accademico mettendosi alla testa del movimento di risveglio artistico nazionale. Ma segue presto un periodo di decadenza dovuto per primo al «dominio ammaliatore» di Morelli – che pure Pica stesso aveva descritto nel 1901 come «forse il più originale e vigoroso rinnovatore della moderna pittura italiana» (*id.*, *Domenico Morelli*, in «Emporium», XIV, 80, 1901, p. 158). Quella di Morelli è «un'influenza dominatrice e assimilatrice» che espone i giovani napoletani alla «deleteria influenza dello spagnolismo alla Fortuny» (*ivi*, p. 164). In proposito, Boccioni critica Pica perché «egli accoppia stranamente questi due nomi senza comprendere quanto ingiurioso sia per il Morelli la vicinanza del Fortuny, se Morelli è quel "romantico concettoso" e quel "virtuoso

- sapiente" che egli crede. Era molto più nella verità il dire che Fortuny era un volgarissimo temperamento commerciale, e Morelli un superficiale pittore d'accademia. [...]». «Liberato" dal commercio, giusto in tempo per contraddire Pica, Morelli ripiomba nell'accademia (Cfr. U. Boccioni, *Le arti plastiche (Uno scritto di Vittorio Pica su Vincenzo Migliaro e gli artisti meridionali)*, in «Gli Avvenimenti», 9, 20-27 febbraio 1916 [*id.*, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 403-404]). Su questo snodo, cfr. E. Crispolti, *Pica, Marinetti e il futurismo*, in *Vittorio Pica e la ricerca della modernità: critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Milano-Udine, 2016, pp. 105-146, in part. p. 117 e segg.
- 22 U. Boccioni, *Le arti plastiche (La raccolta di Giulio Pisa)*, in «Gli Avvenimenti», 9, 20-27 febbraio 1916 [ora in *id.*, *Scritti sull'arte*, cit., p. 398]. Si tratta di una recensione a R. Giolli, *Gallerie private. I. La raccolta di Giulio Pisa*, in «Vita d'arte. Rivista mensile d'arte moderna», XIV, 96, 1915, pp. 215-230.
 - 23 L. Serra, *Mostre. La pittura napoletana dal Seicento all'Ottocento*, in «Bollettino d'arte», XXXI, s. III, 11, 1938, pp. 522-528, in part. p. 524.
 - 24 F. Saponi, *Domenico Morelli*, Torino, 1918.
 - 25 I titoli napoletani della serie *L'Arte per tutti* sono: *Giacinto Gigante* (1930), *Gioacchino Toma* (1934) e *La scuola di Posillipo* (1934) di Sergio Ortolani; *Antonio Mancini* di Arturo Lancellotti (1931); *La Repubblica di Portici* (1931) e *Michele Cammarano* (1934) di Franco Girosi; *Giuseppe De Nittis* (1932) di Enrico Piceni; *Vincenzo Gemito* (1932) e *Antonio van Pitloo* (1934) di Alberto Consiglio.
 - 26 Sulla quantità «impressionante» di opere morelliane presenti sul mercato negli anni Venti e sulla sfortuna mercantile negli anni Trenta, cfr. L. Martorelli, *La fortuna di Morelli nel collezionismo dell'Otto e Novecento*, in «Ottonovecento», 3, 1996, pp. 37-49, in part. pp. 46-47.
 - 27 Diverse opere di Morelli sono esposte alla Prima Biennale Romana del 1921. Qui, «l'antipatico verismo della pittura morelliana» veniva contrapposto all'umile sincerità di Palizzi e Toma da M. Marangoni, *Impressioni sulla prima biennale romana. I Napoletani*, in «Il Convegno», II, 8-9, 1921, pp. 403-415, in part. p. 406. Per il contesto napoletano, si veda il precedente della collezione Rotondo esposta al Museo di San Martino dal 1916, ricca di opere del «periodo aureo dell'insurrezione morelliana» (cfr. S. Procida, *La galleria Rotondo al Museo napoletano di S. Martino*, in «Emporium», XLIV, 261, 1916, pp. 191-206). Si vedano poi: *Catalogo biografico della mostra della pittura napoletana dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Napoli 1922, Napoli, 1922; *Mostra delle opere di Domenico Morelli*, catalogo della mostra, Napoli 1927, Napoli, 1927 (mostra realizzata in occasione del presunto centenario morelliano, con oltre 120 opere esposte). Diverse opere di Morelli compaiono poi alla seconda mostra coloniale di Napoli (1933-1934); un itinerario morelliano relativamente cospicuo è presente alla *Mostra dei tre secoli del 1938* (su cui cfr. S. Causa, *Caravaggio tra le camicie nere: la pittura napoletana dei tre secoli: dalla mostra del 1938 alle grandi esposizioni del Novecento*, Napoli, 2013, pp. 238-239). Ben 18 opere di Morelli vengono poi esposte alla mostra retrospettiva della Triennale d'Oltremare del 1940 curata da Bruno Molajoli. Si veda infine: *41 disegni di Morelli, più gli autoritratti di Vetri, Palizzi, Fortuny*, a cura di E. Campana, Napoli, 1940.
 - 28 A partire dalla Mostra nazionale d'arte sacra moderna tenutasi a Venezia nel 1921. Poi, si veda, per esempio: L. Sangermano, *La pittura religiosa di Domenico Morelli*, in «Illustrazione Vaticana», V, 9, 1-15 maggio 1934, pp. 398-401; G. Moroncini, *Un quadro sacro di Domenico Morelli*, in «L'Osservatore Romano», 6 settembre 1940, p. 3.
 - 29 Cfr. Di Majò, Lanfranconi, *La collezione Morelli e lo Stato*, cit.

- 30 U. Ojetti, *Che avviene nel Mezzogiorno d'Italia?* (settembre 1920), in *id., Raffaello e altre leggi*, Milano, 1921, pp. 139-143, in part. p. 141.
- 31 Cfr. *Cipriano Efisio Oppo: un legislatore per l'arte: scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di F. Romana Morelli, Roma, 2000.
- 32 C.E. Oppo, *Rapida passeggiata nella Galleria d'Arte Moderna. Le pitture*, in «L'Idea Nazionale», 26 febbraio 1920, p. 3.
- 33 U. Ojetti, *Morelli*, in «Corriere della Sera», 11 agosto 1923, p. 3.
- 34 L'articolo suscita una reazione un poco indispettita nella stampa cattolica, cfr. S. Vismara, *La spiritualità nell'arte di Domenico Morelli*, in «Vita e Pensiero», 9, settembre 1923, pp. 661-663.
- 35 Il centenario morelliano verrà celebrato nel 1927 con una grande mostra all'Istituto d'Arte di Napoli. Si rinvia a questo proposito al saggio di Anna Mazzanti all'interno di questo volume.
- 36 Ojetti, *Morelli*, cit.
- 37 Incide ancora, in questo snodo, il celebre articolo di Croce sulla teoria della macchia di Vittorio Imbriani: teoria su cui, peraltro, Morelli e Palizzi giocano un ruolo da protagonisti, cfr. B. Croce, *La Macchia*, in «La Critica», 3, 1905, pp. 422-429. A questo proposito si rimanda al saggio di Santi Di Bella all'interno di questo volume.
- 38 Ojetti, *Morelli*, cit.
- 39 Dopo Neoclassicismo e Purismo, cfr. U. Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano-Roma, 1929, p. 16.
- 40 Ojetti, *Morelli*, cit.
- 41 Per un'articolata valutazione dell'operato di Ojetti, cfr. M. Nezzo, *Ugo Ojetti – critica, azione, ideologia: dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova, 2016.
- 42 Su Ojetti e l'Ottocento, cfr. G. De Lorenzi, *Ojetti e l'Ottocento*, in «Artista», 6, 1994, pp. 104-127.
- 43 L'opera è stata identificata con il *Ritratto della signora Comino*, in *Da Fattori a Casorati: capolavori della collezione Ojetti*, catalogo della mostra, Viareggio-Tortona 2010, a cura di G. De Lorenzi, San Miniato, 2010, pp. 116-117.
- 44 U. Ojetti, *Arte sacra?*, in *id., Raffaello e altre leggi*, cit., pp. 62-71. Da questo punto di vista, Ojetti si assestava su una linea di gusto primonovecentesca, quando l'apprezzamento per i temi biblici morelliani era assai diffuso. Si veda per esempio: V. Pica, *L'arte mondiale alla 4. Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1901, pp. 76-81.
- 45 Morelli era assente anche nella prima serie, cfr. U. Ojetti, *Ritratti di artisti italiani*, Milano, 1911.
- 46 E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, in «La Stampa», 17 luglio 1925, p. 3.
- 47 Tra queste l'*Autoritratto* degli Uffizi, *La figlia di Jario* (allora in coll. Rossello), il *Cristo imbalsamato* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna).
- 48 Cfr. S. Ortolani, *La pittura napoletana dal Sei all'Ottocento*, in «Emporium», LXXXVII, 520, 1938, pp. 173-192, cit. p. 192. Sulla mostra del 1938 e questo passaggio di Ortolani, cfr. Causa, *Caravaggio tra le camicie nere*, cit., pp. 178-179.
- 49 E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano, [1926] 1938, p. 52. Su Cecchi critico d'arte dell'Ottocento, cfr. F. Fergonzi, *Emilio Cecchi critico d'arte*, tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore, 1991, pp. 102-133.

- 50 Palizzi è inquadrato in un ordine di grandezza "diminutivo" rispetto ai precedenti secenteschi alla Paul Potter, cfr. Cecchi, *Pittura italiana*, cit., pp. 54-55.
- 51 *Ivi*, p. 52.
- 52 Accanto a Morelli, Cecchi spende i nomi di Altamura e Fortuny: *Ivi*, p. 56.
- 53 *Ivi*, p. 57.
- 54 È significativo che nell'edizione del 1938 della storia di Cecchi il numero delle opere morelliane (tre) resti invariato rispetto alla prima edizione del 1926: ben poche rispetto alle sei di Gigante, alle sette di Filippo Palizzi, per non parlare delle quindici opere fattoriane, a conferma dello scarso apprezzamento di Cecchi per Morelli.
- 55 *Ivi*, p. 56.
- 56 Lo riconosce anche Poppi, *Memoria e sentimento*, cit., p. 18. Per una contestualizzazione di Somaré negli anni Venti, cfr. S. Morachioli, «*Risorgimento artistico*». *L'Ottocento di Enrico Somaré*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 42, 2019, pp. 99-117.
- 57 Il riferimento all'estetica napoletana prequarantottesca risale già al primo incontro di Somaré con le vicende della Scuola Napoletana in occasione della *Prima Biennale Romana* del 1921. Cfr. E. Somaré, *La Prima Biennale Romana. Esposizione nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della capitale*, in «Il Primato Artistico Italiano», III, 1921, pp. 33-42, in part. p. 41. Per una valutazione dell'inquietudine morelliana in ottica di idealismo pre-desantisciano, cfr. I. Lapi Ballerini, «*Comme si c'eut ètè Jerusalem*...(!), in «Antichità viva», XVIII, 3, 1979, pp. 38-48.
- 58 Cfr. E. Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, 2 voll., Milano, 1928, II, pp. 443-451, in part. p. 443. Sul rapporto Palizzi-Morelli, cfr. M. Picone Petrusa, *Morelli-Palizzi: «Noi due eravamo agli antipodi»*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 238-243.
- 59 Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 446.
- 60 *Ivi*, p. 447.
- 61 *Ivi*, pp. 447-448.
- 62 Il punto di vista adottato da Somaré sui successi morelliani degli anni Sessanta è debitore di Diego Martelli (*Romanticismo e realismo nelle arti rappresentative*, in *id.*, *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze, 1952, pp. 198-212).
- 63 Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 449.
- 64 *Ivi*, p. 450.
- 65 *Ibidem*.
- 66 *Ivi*, pp. 450-451.
- 67 *Ivi*, p. 451.
- 68 R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani* (prefazione a J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Firenze, 1949, pp. V-XXIX), ora in *id.*, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Firenze, 1984, pp. 1-24. Sul peso del testo di Longhi, cfr. E. Spalletti, *Diego Martelli e la critica del Novecento*, in *Dai macchiaioli agli impressionisti: l'opera critica di Diego Martelli*, a cura di S. Bietoletti, Firenze, 1996, pp. 212-222, in part pp. 217-220. Sull'impostazione franco-centrica della Bucarelli, influenzata da Lionello Venturi, cfr. S. Pinto, *Quale Ottocento?*, in *Galleria nazionale d'arte moderna. Le collezioni: il XIX secolo*, a cura di E. Di Majo, M. Lanfranconi, Milano, 2006, pp. 30-59, in part. pp. 36-37.
- 69 P. Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna: Roma, Valle Giulia*, Roma, 1951, pp. 13-14.

- 70 P. Bucarelli, *Domenico Morelli*, in *Mostra di disegni di Domenico Morelli*, catalogo della mostra, Roma 1955, Roma, 1955, pp. 5-8, in part. p. 5-6.
- 71 Qui Bucarelli si tiene sulla falsariga di Longhi, *L'impressionismo*, cit.
- 72 Bucarelli, *Domenico Morelli*, cit., p. 6 (corsivo mio).
- 73 Si veda la Sala VI in Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, cit.
- 74 Il riferimento va al «bozzettone» della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (inv. 68), dal 1997 in deposito alla Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno, su cui si veda la scheda di Luisa Martorelli in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, Napoli, 1997, p. 532.
- 75 Bucarelli, *Domenico Morelli*, cit., p. 7 (corsivo mio).
- 76 *Ivi*, p. 8.
- 77 *Ibidem*.
- 78 Bucarelli, *Domenico Morelli*, cit., p. 8.
- 79 C. Maltese, *Otto paesaggi di Domenico Morelli*, in «Bollettino d'arte», XXXVI, 3, 1951, pp. 240-245, in part. p. 240.
- 80 La tesi sociologica viene poi stemperata in *id.*, *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943*, Torino, 1960.
- 81 Maltese, *Otto paesaggi*, cit., p. 240.
- 82 *Ivi*, p. 241.
- 83 Maltese forza non poco la “confessione” di Morelli a proposito della sua preferenza per i contadini dipinti da Palizzi rispetto ai «contadini vivi». Cfr. D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, in Morelli, Dalbono, *La scuola napoletana di pittura*, cit., p. 25.
- 84 Sulla commissione di Gaeta, cfr. M.A. Pisano, *Domenico Morelli e l'arte sacra dell'Ottocento europeo*, tesi di dottorato in Archeologia e storia delle arti, Università della Calabria, a.a. 2011-2012, relatori R. De Gaetano e G. Capitelli, pp. 33-47, 135-138.
- 85 Maltese, *Otto paesaggi di Domenico Morelli*, cit., p. 242.
- 86 *Ibidem*.
- 87 *Ivi*, p. 243. La medesima posizione torna in Maltese, *Storia dell'arte in Italia*, cit., p. 179.
- 88 Maltese propone una datazione al 1873, differenziando gli otto acquerelli dalle tavolette con paesaggi di collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, datate solitamente intorno al 1884.
- 89 C. Maltese, *Il momento unitario della pittura italiana dell'Ottocento*, in «Bollettino d'Arte», XXXIX, s. IV, 1, 1954, pp. 51-68, in part. p. 53.
- 90 C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Cinisello Balsamo (MI), 2020, pp. 66-67. Il dipinto è un olio su carta intelata (87 x 57 cm); la figura del ragazzo è stata inserita da Guttuso in un dipinto di più vaste dimensioni, *Occupazione delle terre in Sicilia* del 1953, poi distrutto. Un'altra versione del dipinto con un giovane che urla, dal taglio più ravvicinato sul volto (e più vicino al particolare di Ribera), è stata pubblicata, col titolo *Lo scugnizzo delle Quattro Giornate*, in «Realismo», III, 18, gennaio – febbraio 1954.
- 91 R. Guttuso, *Peintres italiens du XIX^e siècle*, in «Lettres Françaises», 5 agosto 1954. Trad. it.: *Pittori italiani del XIX secolo*, in *id.*, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano, 2013, pp. 876-883, in part. p. 876.

- 92 Maltese, *Il momento unitario*, cit.
- 93 Guttuso, *Peintres italiens du XIX siècle*, cit, p. 876.
- 94 Riguardo alle reminiscenze nordiche nella pittura napoletana da Colantonio all'Ottocento, Guttuso si appoggia esplicitamente su Cecchi e Longhi: *Ivi*, p. 881.
- 95 *Ibidem*.
- 96 *Ibidem*.
- 97 Per il motivo critico di Cammarano come «Courbet d'Italia», cfr. M. Biancale, *Courbet e Cammarano*, in «Nuova Antologia», 380, 1935, pp. 99-108.
- 98 Una fotografia dello studio di Cammarano era stata appena pubblicata nel catalogo della grande mostra romana del 1953, cfr. *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia: mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia meridionale*, catalogo della mostra, Roma 1953, a cura di E. Lavagnino, Roma, 1953.
- 99 *Ibidem*.
- 100 Anni dopo il pittore siciliano tornerà sulla «pitturaccia dei vari Morelli e Repin, [...] l'arte cioè della borghesia capitalistica, culturalmente rozza e facile da conquistare con lo sdolcinamento melodrammatico e col più piatto naturalismo». Cfr. R. Guttuso, *Futurismo e futurismi a Venezia*, in «L'Unità», 4 maggio 1986, ora in *id.*, *Scritti*, cit., pp. 716-720, in part. p. 718.
- 101 P. Ricci, *Una mostra di pittura napoletana*, in «Rinascita», I, 1, 1944, pp. 27-28.
- 102 P. Ricci, *Arte e artisti a Napoli, 1800-1943*, Napoli, 1983.
- 103 C. Maltese, *Palizzi e Morelli tra verismo e pittura di storia*, in *Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli*, catalogo della mostra, Napoli 1961, Napoli, 1961, pp. 33-40.
- 104 L'opera di Palizzi è stata accostata dalla critica più recente a Delacroix; si veda, con riferimenti agli studi di Ettore Spalletti, la scheda di Marinetta Picone Petrusa in *Civiltà dell'Ottocento*, cit., p. 521.
- 105 Invero, nel catalogo è presente anche un testo di Alfredo Schettini su Morelli, decisamente apoletico ma criticamente modesto: A. Schettini, *Domenico Morelli*, in *Mostra di Filippo Palizzi*, cit., pp. 61-69.
- 106 *Ivi*, p. 52.
- 107 P. Ricci, *Moralità e coerenza di Filippo Palizzi*, in *Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli*, cit., pp. 41-60, cit. p. 47.
- 108 F. Bellonzi, *Uno studio caravaggesco di Domenico Morelli a Roma*, in «Studi romani», 10, 1962, pp. 299-302.
- 109 F. Bellonzi, *La pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Milano, 1967. La collana dei *Mensili d'arte* segna peraltro il primo risarcimento della rimozione quasi totale dell'Ottocento italiano messa in atto dalla fortunatissima serie Fabbri dei *Maestri del colore*.
- 110 Cfr. F. Fergonzi, *Una nuova superficie: Jasper Johns e gli artisti italiani, 1958-1966*, Milano, 2019, p. 128.



Fig. 1: Giovanni Fattori, *Lancieri*, 1888, olio su tela. Collezione privata. Fotografia pubblicata in Raffaello Giolli, *Gallerie private, I. La raccolta di Giulio Pisa*, in «Vita d'arte. Rivista mensile d'arte moderna», XIV, 96, dicembre 1915.

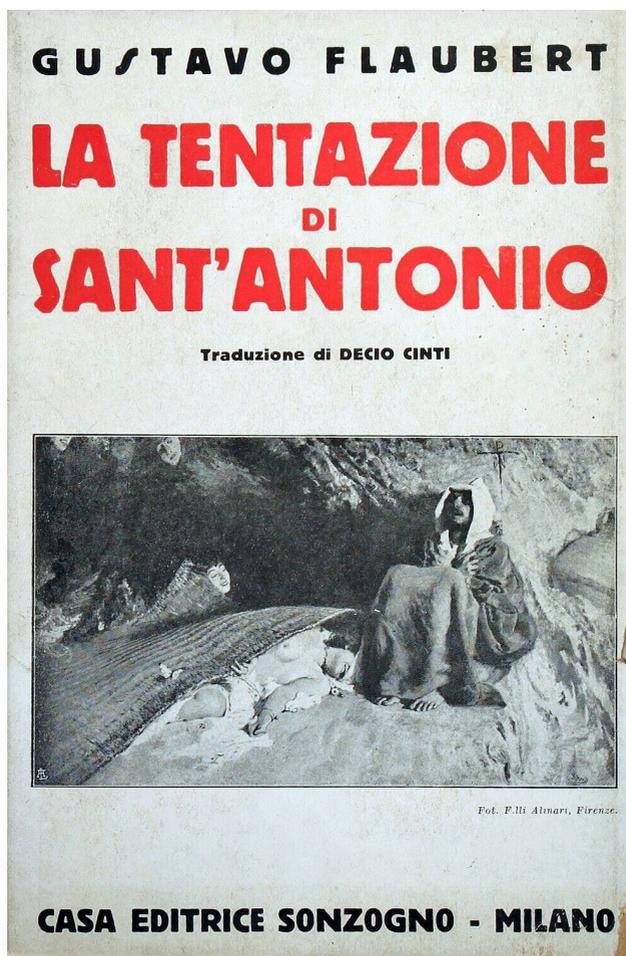


Fig. 2: Copertina di Gustave Flaubert, *La tentazione di Sant'Antonio*, Milano, 1924.

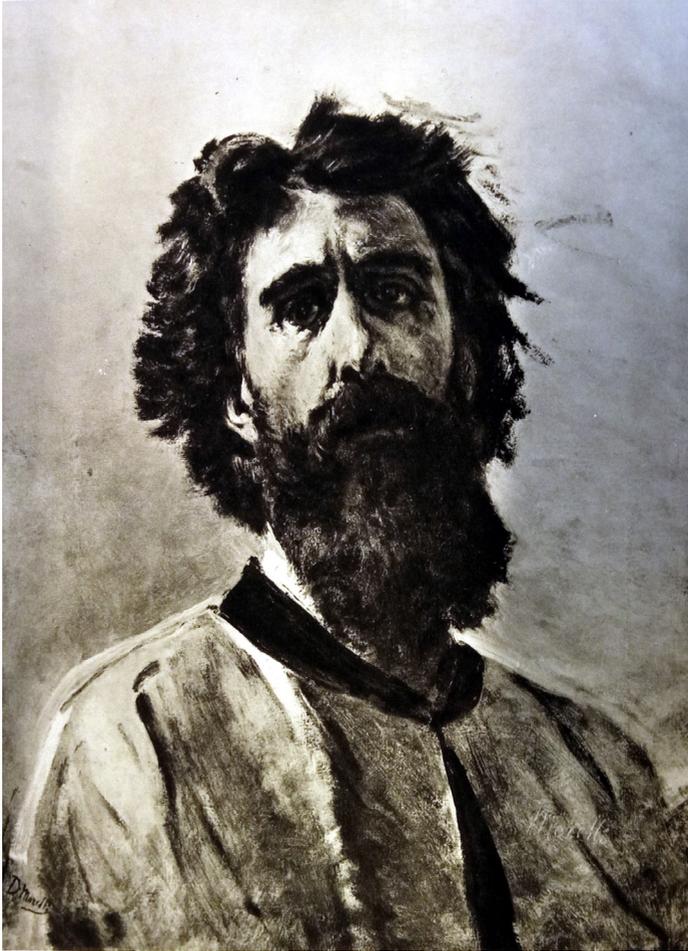


Fig. 3: Domenico Morelli, *Autoritratto*, 1875-80, olio su tela, 65 x 54 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi. Fotografia pubblicata in Ugo Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Milano-Roma, 1929. Su concessione del Ministero della Cultura. È fatto divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.



Fig. 4: Domenico Morelli, *Autoritratto*, 1880-85, olio su tela, 75,5 x 46 cm. Roma, Galleria nazionale di arte moderna e contemporanea. Fotografia pubblicata in Enrico Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, 2 voll., Milano, 1928.

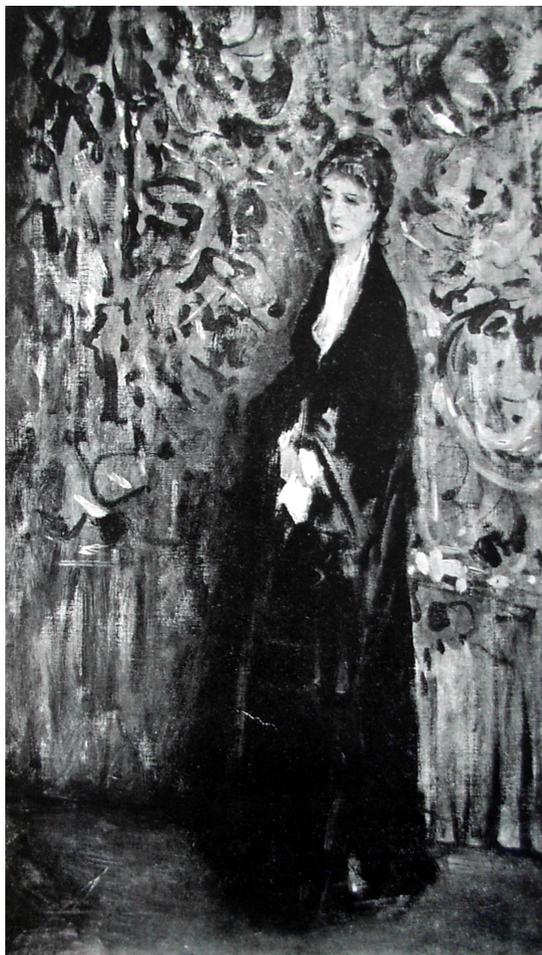


Fig. 5: Domenico Morelli, *Figura terzina*, 1896-97, olio su tela, 75 × 45 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Fotografia pubblicata in Enrico Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, 2 voll., Milano, 1928.



Fig. 6: Domenico Morelli, *Veduta di Cava dei Tirreni*, 1882-84, acquerello su carta, 24 x 32,4 cm. Roma, Galleria nazionale di arte moderna e contemporanea (Inv. 404/Q/3a). Fotografia pubblicata in Corrado Maltese, *Otto paesaggi di Domenico Morelli*, in «Bollettino d'arte», XXXVI, 3, luglio-settembre 1951.



Fig. 7: Renato Guttuso, *Ragazzo che urla con bandiera*, 1953, olio su tela. Collezione Privata.
© SIAE. Su concessione degli Archivi Guttuso, Roma.



Fig. 8: Michele Cammarano, *Una partita di briscola*, 1886, dettaglio, olio su tela. Collezione privata. Fotografia pubblicata in *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia: mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia meridionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, marzo-maggio 1953), Roma, 1953.