

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

The essay analyzes a selection of texts that, between the Nineteenth and Twentieth centuries, point to Orientalist painting as one of the most innovative area in Domenico Morelli's research, already among his contemporaries. Morelli's Orient thus proves to be the filter for the interpretative revision of biblical themes, as the most direct representation of the coordinates of a journey, pondered through the sources, offered by his research: Rome, Europe, but also Egypt, Palestine and Naples as a barycenter. This production documents an interest directed not only to the religious history of the East, but also to cultural history. A repertoire that proves to be extremely rich. Morelli never hints at any opposition to the West in terms of cultural dominance or power. Even in this stance, devoid of any hostility or prejudice, the artist reveals himself to be profoundly modern.

Nel Mare di Mezzo

«Voglio leggere cose nuove»: così Domenico Morelli scriveva nel 1888 a Pasquale Villari (tav. II), interlocutore privilegiato di tutta una vita. Nella stessa missiva, l'artista avanzava allo storico una richiesta più precisa, ossia che questi l'aiutasse a trovare traduzioni francesi della trascrizione dei «caratteri cruciformi» rinvenuti negli scavi dell'area della Ninive assira².

Morelli si era appassionato alla storia del Vicino Oriente almeno due decenni prima. Nuovo era lo sguardo del pittore che si documentava su questi luoghi e su questi temi. Con la stessa curiosità approfondiva le letture di Ernest Renan e Washington Irving, impiegava il repertorio iconografico offerto dalle stampe all'albumina ricevute da Lawrence Alma-Tadema, rileggeva la vita di Gesù, studiava quella di Maometto, leggeva il Vangelo e il Corano. In pittura le riflessioni condotte, gli studi portati avanti si declinavano nell'uso di una stessa luce, quella che le pagine di critica identificavano nella luce mediterranea di Napoli e che Angelo Conti così descriveva nel 1927:

La luce di Napoli non è come quella di Roma, destinata principalmente a creare le più belle nuvole e i tramonti più grandiosi. La luce a Napoli sembra non avere fine [...]. Viene dal tempo, e arriva da ogni punto dello spazio, da tutte le lontananze, dai campi, dalle isole, dalle leggende: dà impressione che l'alba sia sempre vicina. Avevano navigato insieme, avevano portato le stoffe, i profumi, i tappeti, le armi ageminate, le ricchezze dell'Oriente, e si riconoscevano³.

Questa descrizione lirica è contenuta in un saggio monografico dedicato a Domenico Morelli, che cede in più punti a una rappresentazione retorica e finanche profetica dell'artista. È questa una chiave di lettura della pittura di

Domenico Morelli che, contestualizzata, risulta emblematica per comprendere quanto la sua intensità (e l'originalità) fosse colta soprattutto nella trattazione del sacro, quale più diretta rappresentazione delle coordinate di un viaggio offerto dalla sua ricerca: Roma, l'Europa, ma anche l'Egitto, la Palestina e Napoli come baricentro. Ed è proprio in questo contesto che Conti introduce la definizione di Morelli «pittore mediterraneo»⁴. L'aggettivo è qui inteso nell'accezione di una propensione ad accogliere stimoli provenienti da culture altre, influenzata dalla posizione geografica di partenza: una dimensione specifica in cui trovano sintesi le sponde diverse del Mare di Mezzo che, come ha acutamente descritto lo storico John Julius Norwich, aveva visto tra l'altro il sorgere delle tre grandi religioni monoteiste⁵. Inoltre, lo stesso pittore dichiarerà, riguardo il paesaggio dei suoi dipinti di soggetto orientale, di averlo studiato basandosi su una certa affinità dei territori meridionali che rappresentavano la sua consuetudine: «qui dove tutto ricorda l'Oriente, qui dove esso si sente, s'intuisce. Andate a Pozzuoli, a Cuma, lungo le nostre rive incantevoli, andate in Calabria e, dappertutto, nelle pianure, nel mare, nel cielo, negli abitanti sentite l'Oriente»⁶.

Il passaggio soprariportato si inserisce, infatti, in una selezione di testi critici che, tra Otto e Novecento, consente di cogliere a pieno una delle tracce che appaiono tra le più innovative della ricerca dell'artista già tra i contemporanei e che coincide con quel «secondo tempo», nella definizione data da Maria Antonella Fusco, della sua produzione: il cosiddetto filone orientalista, che appare tra i più complessi da sciogliere⁷. A ben guardare, l'interpretazione del tema visivo di Morelli si rivela totalmente distante dal gusto dell'orientalismo che fa faville nel mercato dell'arte e agli esotismi predilige l'interpretazione e il commento autentico delle Sacre Scritture. L'Oriente di Morelli è il filtro per la revisione interpretativa dei temi biblici. Il maestro va così incontro a una diversa declinazione del sacro che nulla possiede di devozionale, ma che rivela piuttosto una profonda rilettura degli spazi simbolici. Così il Mediterraneo che non è più solo un'indicazione geografica, ma un sentire comune, una «geografia interiore», come scrive Zimmermann: è l'immaginazione della storia religiosa vista con gli occhi di un orientalista⁸. D'altronde, è l'artista stesso a raccontarsi così, in una lettera a Pasquale Villari nel 1885: «lo son bastantemente orientale, quel che Dio vorrà»⁹. Per l'artista, l'Islam e la cristianità non sono in opposizione, ma percepite in continuità: percorrono territori e mescolano fonti, trovando in Morelli e a Napoli un punto d'osservazione speciale, dalla straordinaria efficacia espressiva¹⁰. È un orizzonte mediterraneo, di paesaggi e di culture, che contraddistingue l'interesse visivo del pittore per questi temi.

La dimensione pubblica e la biblioteca privata: gli studi biblici e islamici

Sullo sfondo di questi anni, mentre la ricerca figurativa non si arresta bensì si interroga su nuove iconografie, in un fermento espositivo senza soluzione di continuità, dalla rilettura delle fonti e della storiografia artistica coeva su Morelli emerge un altro tratto fondamentale: il ruolo politico del pittore assunto, sullo sfondo della condivisione degli ideali di unità e patria, nel formare una scuola artistica napoletana.

Questa percezione si intensifica nel decennio postunitario. Quando nel 1868 l'artista è nominato titolare della classe di pittura all'Istituto di Belle Arti di Napoli, la sua figura ha ormai raggiunto una dimensione pubblica non solo come pittore tra i più apprezzati in Europa, ma anche come uomo delle istituzioni. Egli entra così a far parte della commissione voluta dal ministro Francesco De Sanctis per riformare l'Istituto, insieme a Filippo Palizzi (con cui condivide, nonostante le diversità di approccio, la salda guida del nuovo corso della pittura a Napoli) e Cesare Dalbono¹¹. Da lì in avanti si susseguono gli incarichi. Tra questi: nel 1871 la presidenza della Commissione speciale per l'insegnamento del disegno al VII Congresso Pedagogico Italiano, dalla quale emerge un'importante considerazione in merito alle arti applicate, a cui seguirà nel 1878 la partecipazione alla Commissione per l'istituzione del Museo Artistico Industriale¹². Nel 1876 è accademico dei Lincei. Nel 1881 si dimette dall'Istituto, insieme a Palizzi, ma continua a partecipare a numerose commissioni relative alle esposizioni nazionali. Nel 1885 è accademico di San Luca. Nel 1886 riceve la nomina a senatore e nel 1887 è membro del Comitato internazionale per la facciata del Duomo di Milano. Nel 1891 il ministro dell'Istruzione Pasquale Villari firma il rientro all'Istituto di Belle Arti di Morelli e Palizzi.

Nelle recensioni delle esposizioni, nella periodistica nazionale e internazionale, negli appunti dei viaggiatori stranieri che vivono la città partenopea in quella stagione, Domenico Morelli guadagna un favore indiscusso. L'artista è per i contemporanei lo «strapotente Napoletano» elogiato da Camillo Boito all'Esposizione Nazionale di Torino (1880), che svetta nella scuola meridionale per il suo abbacinante colorismo¹³. Innovatore e immaginifico per Théodore Vernes, nel suo *Trois mois en Italie*¹⁴. «A born innovator» per l'inglese Willard che gli riconosce il merito di essere il vero iniziatore di una moderna pittura, partendo da Napoli e attraendo a sé allievi da tutta la provincia meridionale, raggiungendo una fama europea paragonabile solo a quella raggiunta in vita da Canova¹⁵.

Morelli è un leader capace di esercitare un forte carisma sui giovani, come non manca di osservare Giovanni Borghèse in *L'Italie moderne*¹⁶. Che stimolasse questa percezione da parte degli studenti dell'accademia è confermato dal racconto di

Michele Cammarano, da cui emerge un disegno di Morelli «predicatore, la sua parola eloquente esercitava su tutti noi un impero affascinante, lo chiamavamo il mago»¹⁷; e ancora: «da Morelli non era solamente l'arte che ci teneva desti come pittori, ma anche i doveri del cittadino erano i discorsi e le conversazioni che si agitavano, e Morelli n'era di quei discorsi, l'anima»¹⁸.

Alla morte dell'artista, avvenuta dopo la chiusura dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, è ricordato dalla stampa francese come «le premier instigateur de la rénovation de l'art italien»¹⁹.

Il successo di essere «universalmente riconosciuto come grande artista» gli è confermato anche dalla critica spagnola, che lo apprezza anche grazie alla sua amicizia con Mariano Fortuny²⁰.

Che il «nome illustre» di Morelli avesse «varcato i nostri monti»²¹, lo sottolineava anche l'erudito napoletano Salvatore Di Giacomo, autore della prima monografia postuma dedicata all'artista, avviata all'indomani della sua morte nell'agosto 1901²² ed edita nel 1905, e quindi un anno prima del poderoso lavoro critico pubblicato da Primo Levi²³. Il volumetto costituiva il primo esercizio delle biografie d'artista intrapreso da Di Giacomo, a cui seguirono quelle dedicate a Vincenzo Gemito (1905), Michele Tedesco e Julia Hoffmann (1915), Eduardo Dalbono (1921). Era stato inoltre il custode dei due preziosi volumi manoscritti autobiografici di Michele Cammarano²⁴.

Per il letterato, Morelli rappresenta non solo l'amico scomparso, ma il più grande artista italiano. Fonte diretta pare essere stata lo stesso pittore, come sembra suggerire in appendice la nota che precede l'elenco delle opere²⁵. Questo modus operandi, del resto, era prassi consueta e derivava dalle sue strette frequentazioni con l'ambiente artistico, come dichiarato ad esempio nelle prime righe della biografia di Tedesco dove lo stesso pittore gli fornisce dei dati biografici²⁶. Non manca inoltre l'ampia elaborazione dei ricordi di Morelli²⁷.

Dato ancor più interessante, nel merito di questo contributo, è che Di Giacomo, fin dalle pagine introduttive dense di rimandi filosofici (da Emile Leclercq a Hippolyte Taine), si soffermi sulla dimensione del sacro, tra il Vangelo e l'Oriente, quale nervo centrale della produzione artistica di Morelli. Proprio qui il nome di Ernest Renan (e quindi il suo più celebre testo *Vie de Jésus* del 1863) viene segnalato quale fonte privilegiata dell'artista, quando ricorda che: «l'Oriente egli non visitò giammai: tuttavia que' luoghi non gli son più sconosciuti in nessuna parte»²⁸.

Le letture che nutrono questo immaginario sono raccontate, come abbiamo visto già qui nell'incipit, dallo stesso Morelli nello scambio epistolare con Pasquale Villari, reso noto ormai molti anni fa da Anna Villari. È probabile che l'artista conoscesse anche l'opera di David Friedrich Strauss, *Das Leben Jesu*

kritisch bearbeitet (1835) sebbene Venturi fosse critico sulla reale portata di questa influenza²⁹. Aveva conosciuto Renan durante la visita napoletana del francese nel 1879, occasione di cui resta documentata la risposta data da Morelli al filologo, che gli riconosceva di aver rappresentato tutto il carattere dell'Oriente, dando per scontata una sua conoscenza diretta di quei luoghi: «Non, maître, je ne connais pas l'Orient, je fais ça par sentiment»; ancora nel 1889 l'artista scrive a Villari di aver cercato invano una copia del testo del francese *Le Livre de Job: traduit de l'hébreu avec une étude sur l'age et le caractère du Poème* (1878) che chiede gli sia inviato da Firenze³⁰. A questa altezza cronologica Morelli sta lavorando alla decorazione del frontone del Duomo di Amalfi e intensifica le "nuove letture" dell'assirologo Joachin Ménant e dell'archeologo Austen Henry Layard: «ho potuto avere da Parigi due libri di Ménante [sic] gli *Annali des Rois d'Assyrie* e il [...] *di Ninive*, ora avrò da Londra alcune fotografie dei scavi fatti da Layard»³¹.

Ma è da oltre un decennio che, sebbene il Vangelo lo seduca «con calma e umiltà» e diventi per lui una lettura universale («è umano e moderno»), il pittore va alla ricerca delle origini per rappresentare «il suo Cristo» e le trova in un Oriente che è «più arte e meno artificio»:

L'ho fatto con coraggio perché ci ho visto uno scopo, rompere la imperfezione di certa pittura tradizionale, che era scesa fino a servire di decorazione di pareti, scherzando e giuocando con la più stupenda leggenda della carità e del dolore. L'oriente per me è un rifugio dalla persecuzione del calcolo che ci circonda. Sarà strano, ma io ho bisogno di pensare a quelli uomini, e come pittore mi pare di sfuggire alle leziosità del gusto ricercato alla moda. Ora farei il Maometto. Ho studiato il Corano, e la vita che ha scritto Irving³², ho letto certi viaggi, ho visto alcune fotografie, e farei una preghiera. Mi lusingo forse ma una certa linea e certo colore mi pare che può esprimere la sintesi di quella razza. La razza semitica mi pare la prima fra quelle germogliate sulla terra. In faccia alla negazione della scienza sperimentale, vorrei opporre tutto un popolo che s'inchina e prega e non vede, e non cerca di vedere, e sente in sé l'infinito e adora la causa invisibile³³.

È questo il testo di una lettera del 6 gennaio 1872 sempre a Villari. Primo Levi non manca di segnalare quanto la lettura della «Bibbia, i Vangeli, il Corano divennero il suo quotidiano cibo intellettuale», così come la frequentazione del rabbino di Napoli «De Benedetti, con cui s'incontrava giornalmente presso la Sinagoga, nella piazza dei Martiri, nella strada Pace presso il suo studio, era uno dei più assidui suoi interlocutori, e la familiarità di lui non gli fu men cara di quella di Renan»³⁴.

La pubblicazione di Di Giacomo è arricchita dalle riproduzioni di alcuni disegni a penna di figure di arabi, di cui alcune fotoriproduzioni sono recentemente riapparse sul mercato del collezionismo privato in una serie di stampe all'albumina montate su cartoncino con timbro a secco «Luigi Guida Napoli Toledo 306» e numerate progressivamente a penna (tavv. XIX-XXI)³⁵. Tali studi fanno parte di quell'«infinito numero di disegni» menzionati da Di Giacomo nell'elenco delle

opere in appendice che dovevano essere conservate «nelle cartiere numerose del Maestro, al suo studio»³⁶. Sempre nel suo studio erano conservati, secondo la descrizione di Willard³⁷, diversi oggetti che conferivano all'ambiente un carattere prevalentemente orientale, secondo l'eclettismo di un gusto che certo si doveva anche all'influenza del pittore Mariano Fortuny y Marsal, figura chiave nel circuito della diffusione del collezionismo d'ispirazione islamica in Italia, e in particolare a Roma, grazie anche alla sua conoscenza diretta del Medio Oriente³⁸.

L'ammirazione di Morelli per Fortuny era corrisposta dal pittore catalano. Ne è ulteriore riprova una memoria di Cammarano a Parigi, quando nel 1870, davanti al dipinto *Napoleone III alla battaglia di Solferino nel 1859* (1863, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay) di Jean-Louis-Ernest Meissonier ricorderà come non vi fosse uno studio d'artista a Roma che non avesse riproduzioni fotografiche dei dipinti del pittore francese, ribadendo come proprio Fortuny ne fosse «uno dei più invaghiti copisti, egli a Roma un giorno mi confessò non conoscere che due soli artisti nei quali aveva fede, Meissonier esecutore e disegnatore, Morelli napoletano colorista»³⁹. Cammarano era giunto a Roma nel 1865, portando con sé delle lettere di presentazione per avvicinare i pittori italiani e stranieri e, nelle sue memorie, trovano posto i racconti tra i caffè romani ritrovo di artisti, in compagnia di Achille Vertunni (già incontrato a Napoli) e Attilio Simonetti, pittore, mercante e collezionista, conosciuto proprio grazie alla raccomandazione di Domenico Morelli⁴⁰. Sarà proprio Simonetti che, pienamente inserito nella colonia di pittori spagnoli, lo introdurrà nell'atelier di Fortuny, dove Cammarano vede «abbozzato» *La battaglia di Tetuan*, dipinto a Roma tra il 1863 e il 1865⁴¹, ricordando contestualmente come Fortuny offrì ai visitatori di «vedere le sue cartelle, una enorme quantità di disegni, invero preziosissimi, molti acquerelli, tutto comprovando il raro temperamento dell'artista, vari i soggetti, varie le esecuzioni, or finite con attenta circospezione e tenacia, or lasciati con tocchi sprezzanti e selvaggi»⁴².

Un'altra conoscenza romana che Morelli raccomanda a Cammarano è Giacomo Caneva, dato ancor più interessante perché si trova nei ricordi un brano che attesta, grazie al pittore e fotografo padovano, una precoce circolazione di oggetti giapponesi a Roma, quindi nota anche allo stesso Morelli:

Caneva era Veneto, natura artistica, bel parlatore e ragionatore d'arte, non mancava frequentare il Caffè Greco, da tutti amato per le sue conversazioni condite di brio e spirito, nei mesi caldi si allontanava da Roma, escursioni, viaggi erano le sue passioni, di lui si raccontavano le più strane e curiose avventure, andò nel Giappone, riportando di là buoni ed originali ricordi di stoffe ed oggetti rari, nel suo studio a Via Sistina stabili a tre metri di altezza un ammak che portò dal Giappone ed era il suo tetto, portò una grossa serpe, e quella bestia dormiva con lui agglomerata nell'ammak, non chiudeva l'uscio del suo domicilio, amici, modelli e modelle

penetravano in casa sua con la massima libertà, ed il Sor Caneva svegliandosi filosoficamente faceva scivolare dall'ammak la celebre serpa alla quale aveva già preparata una ciotola di latte, infine era un originale che tutta Roma conosceva ed anche benvenuto. Sorse ai suoi tempi la fotografia ed il Sor Caneva ne accettò con frenetico entusiasmo le primizie⁴³.

A margine delle relazioni artistiche tra Italia e Giappone a quell'altezza cronologica, è a Morelli che Francesco Paolo Michetti si rivolge nel 1879, riguardo la sua rinuncia alla candidatura per la cattedra di pittura all'Accademia di Tokyo, già di Antonio Fontanesi: «ebbi l'alto onore d'essere ricevuto in udienza privata da Sua Maestà il Re che dopo avermi detto varie cose e nominato voi con tanta grazia mi sconsigliò l'andata al Giappone. Stamani ho ritirato i miei titoli. Mi faccio un dovere di dirvi ciò per togliere d'allarme la vostra benevolenza»⁴⁴.

Poco noto alla critica morelliana è anche un passaggio dell'erudito Salvatore Bacile:

La patria primitiva, la patria intellettuale di Domenico Morelli dev'essere senza dubbio l'oriente: l'oriente che egli non ha visto mai, ma che ha amato istintivamente con amor di patria, che ha intuito meravigliosamente nel ciclo delle sue composizioni bibliche⁴⁵.

La testimonianza di Bacile si aggiunge alle voci contemporanee che esprimono ammirazione per questi soggetti morelliani, senza vedere contraddizione tra temi ispirati al Vangelo e al Corano; nel corso del Novecento il punto di vista tenderà invece a censurarli, a esternare pregiudizi o a sentire la necessità di giustificare la 'visione araba' in una distorta ricerca esclusiva delle origini del cristianesimo «di cui l'Islam non è se non una corrotta derivazione»⁴⁶. Si tratta di una posizione completamente distante dal giudizio di Morelli che guardava aspramente a tutte le azioni di forza che «il cannone della "civiltà" operava massacrando le "barbarie"»⁴⁷. Questo passaggio appare particolarmente eloquente nell'evidenziare la libertà intellettuale del pittore, in contrasto con la giustificazione della repressione della rivolta di Arabi Pascià espressa da Renan⁴⁸.

In maniera univoca viene subito riconosciuto a Domenico Morelli un afflato autentico nell'interpretazione del soggetto sacro. Questo sopravvive a pochi anni dalla sua scomparsa e, secondo Ugo Ogetti, lo indirizzava più verso un pubblico laico che cattolico. A riguardo, è interessante notare come lo stesso Angelo Conti si chiederà, riguardo le *Tentazioni di Sant'Antonio*, quale altare avrebbe mai potuto accogliere il dipinto⁴⁹.

Nuove iconografie

Nella prefazione alla *Bibbia nell'arte* (1913), illustrata dai grandi maestri contemporanei, Ogetti si affretta a ricordare come le opere di soggetto sacro di

Morelli fossero collocate soprattutto al di fuori di edifici sacri, ricordando quali eccezioni il progetto per i mosaici di Amalfi e *l'Assunta* nella Cappella Palatina del Palazzo Reale di Napoli, oltre a due tele giovanili⁵⁰. A questo breve elenco, sono da aggiungere le tele per la chiesa del Corpus Domini di Gragnano e la collaborazione con Paolo Vetri nella cattedrale di Santa Maria Assunta di Cosenza⁵¹. Ogetti è convinto che il pittore riesca a combinare quelle che lui definisce due correnti della pittura del genere, quella storica e quella narrativa: un suo disegno «può sembrare una pura ricostruzione storica agitata da un soffio di passione tutta meridionale»⁵².

L'analisi del catalogo delle opere di soggetto sacro di Morelli rivela come il ripensamento del linguaggio dell'artista su questi temi, sebbene trovi un affondo nell'*Assunta* (1864), intraprenda un avvio decisivo con l'incarico di professore di pittura nel 1868 all'Istituto di Belle Arti. È del 1867 *l'Imbalsamazione di Cristo* (tav. V), che propone un'iconografia inconsueta – in una scena dominata da una pittura abbozzata e da un potente chiaroscuro, squarciato da una luce sacra emanata dal corpo di Cristo – apprezzata da Hayez come dipinto «nuovo e bello»⁵³. Della composizione esiste uno studio a matita su carta avorio (tav. VI), conservato in un incartamento di più fogli relativi anche al *Cristo deriso* (ante 1872, ubicazione ignota), oltre a una traduzione di Antonio Piccinni per l'editore parigino Cadart (tav. VII)⁵⁴. Si tratta di un'evoluzione colta anche da Adolfo Venturi che, subito dopo la sua morte, lo commemora in un articolo affidato alle pagine della «Nuova Antologia»:

Intorno al 1867, la Bibbia divenne la sorgente delle ispirazioni del Morelli. Dagli squilli della tromba byroniana, passò ai silenzi religiosi. Avrebbe voluto ridarci l'ambiente orientale, ricostruire i luoghi dove il Cristo visse; ma i suoi studi di seconda mano sull'Oriente non eran bastevoli, e dovette appagarsi d'intendere la poesia evangelica, e di dare all'insieme, alle vesti, ai tipi alquanto di verità storica. Se il Morelli fosse stato in Oriente, ci avrebbe dato scene della vita di Cristo che non sarebbero state intese, tanto le avrebbe rappresentate a distanza dalle nostre tradizioni e dai nostri sentimenti; vivendo a Napoli, dovette darci una ricostruzione ideale⁵⁵.

Già nel 1902 Pasquale Villari aveva affermato che anche se Morelli avesse visitato l'Oriente, quello «da lui visto con gli occhi, si sarebbe sempre mutato in Oriente della sua immaginazione, sarebbe stato sempre una sua creazione personale»⁵⁶. Nella sua opinione, lo sguardo del pittore era determinato da quello che definisce uno «spirito essenzialmente napoletano» («passò tutta la sua vita a Napoli, quindi solo da Napoli poté ricevere la sua ispirazione»)⁵⁷. La città partenopea diventa, in questa narrazione, non un luogo retorico ma complesso, presentato in tutte le sue contraddizioni, peraltro indagate apertamente dallo stesso Villari. Nella disamina dell'intellettuale emerge anche l'influenza determinante della sorella Virginia,

moglie del pittore. La sentenza di Villari non è limitativa dell'orizzonte culturale del cognato: se pur i viaggi in Europa risalgono agli anni della formazione (è del 1855 il viaggio in Francia, a Parigi, in Germania, a Monaco, Berlino e Dresda, in Olanda e Belgio, che attesta la conoscenza diretta, tra gli altri, della pittura di Delacroix, Delaroche e Rembrandt), è ben documentata la rete di contatti internazionali (emblematico il coinvolgimento nell'impresa della Bibbia di Amsterdam). Inoltre, la sua curiosità intellettuale era alimentata da un febbrile scambio di libri, come emerge anche dal carteggio con lo stesso Villari. Tale consuetudine era nota anche alla generazione di artisti che vedeva in Morelli una guida; Michele Cammarano a riguardo ricorda che poteva rivolgersi a lui per alcuni libri destinati alla compagna Maria La Grave «anche Morelli mi passava qualche buon volume suo e del Signor Pasquale Villari, e credo talvolta si meravigliassero delle mie premurose richieste e di questa sete di letture»⁵⁸. Il rigore morale, il misticismo, lo studio, l'immaginazione e la poesia si riversano anche nella pittura di Morelli. Adolfo Venturi, sebbene consideri il suo un Oriente di seconda mano, non potrà non cogliere proprio lo sforzo di documentazione dell'artista nella costruzione di ogni dipinto.

A riguardo, un altro dato emerso dalla critica morelliana merita di essere sottolineato. Nella percezione della continuità di un atavico paesaggio mediterraneo, per costruire gli sfondi dei suoi dipinti di soggetti mistico-religiosi Morelli non utilizzava solo lo studio delle fotografie dei luoghi orientali (di cui Villari afferma avesse una importante collezione)⁵⁹, ma – come rilevato da Corrado Maltese nel 1951 – tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento riprende degli studi di paesaggio realizzati a Cava dei Tirreni (confluiti poi nella collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma)⁶⁰ impiegandoli in composizioni quali *La buona novella* (1882), *Gesù nel deserto* (1885) o *Gli amori degli angeli* (1885-1893; tav. XXIV). Per Maltese «Cristi, Santi e devoti non furono più, per Morelli, figure idealizzate o personaggi ideali in vesti sacre, ma piuttosto aceti spiritati e turbe fanatiche e lacere, fluttuanti dentro un Oriente allucinato ma assai verosimile»⁶¹.

L'interesse di Morelli per i temi orientalistici trova immediata diffusione nelle riviste del tempo. Ne è un esempio la riproduzione nell'«Illustrazione Italiana» della *Pregiera nel deserto*, esposta alla Promotrice del 1874 (tav. X)⁶².

Il dialogo con Giuseppe Verdi

Altro apporto che si rivela fondamentale in questo percorso è il momento in cui, nel 1873, Morelli stringe i rapporti con Giuseppe Verdi, che pure aveva già incontrato nel 1858 durante il soggiorno del maestro a Napoli⁶³. Tra i due

si manifesta ora una consonanza di intenti nel rapporto tra la dimensione spirituale e la suggestione di atmosfere orientali, tra il melodramma e la pittura di storia⁶⁴. Nella revisione dell'iconografia sacra uno dei suoi quadri più significativi risulta essere *Gli ossessi* (1873-1876; tavv. XV-XVII), che proprio Verdi riesce ad aggiudicarsi, rispetto alle ambizioni di Goupil⁶⁵. Opera dal soggetto scomodo, secondo Mazzocca⁶⁶, è così descritta dallo stesso pittore:

Rappresenta Gli Ossessi del Vangelo. Il titolo non fa supporre il quadro, poiché non è un fatto speciale che si trova nei Evangelii sinottici e non saprei come dirlo con la parola. È un luogo solitario, una valle deserta, arida, dove sono le grotte sepolcrali in cui vivono quegli infelici, cacciati, fuggiti dagli uomini. Gesù, di passaggio per quei luoghi, si mischia a quegli sventurati e li consola. [...] Questa sera stessa scriverò a Goupil che non lo faccio per lui⁶⁷.

Il dipinto andava a soddisfare la lunga attesa di Verdi per un dipinto del pittore, ampiamente documentata dal noto carteggio tra i due⁶⁸. Morelli ne ricorderà «la luce viva cruda e spietata»⁶⁹, mentre Verdi lo accoglierà con grande favore: «bellissimo, stupendo, terribile, sublime come tu solo sai fare. È una pittura che è poesia: è poesia che è verità; è verità... che è verità»⁷⁰. Si tratta di un'occorrenza di termini che ritorna anche in Di Giacomo per descrivere l'ammirazione per la sua pittura da parte dei contemporanei, distinguendone l'incanto e l'orrido⁷¹. La genesi dell'opera è documentata da un consistente corpus grafico che ripete, con poche varianti, la composizione di insieme o alcune inquadrature della scena, spesso caratterizzate da una linea veloce e vibrante (tav. XVI)⁷², che sarà tradotta sulla tela con colore fluido.

E se per Camillo Boito negli *Ossessi* Morelli si rivela «fantastico» nella capacità di esaltare la «giovanile fantasia di Verdi»⁷³, la grande amicizia tra i due maestri li accompagnerà per decenni, anche addensandosi ad alcune collaborazioni. Nel 1884, difatti, «Le Petit Journal» riporta la notizia della richiesta di Giuseppe Verdi a Domenico Morelli di disegnare i costumi per la sua opera *Lago*⁷⁴. Si tratta dell'*Otello*, di cui restano due bozzetti illustranti la morte di Desdemona⁷⁵.

Mentre Morelli lavora agli *Ossessi*, espone alla Promotrice di Napoli del 1874 quello che può essere considerato un punto di svolta, e probabilmente di massimo contatto, tra le radici cristiane e musulmane del sacro: *Thalita Cumi* o *La figlia di Jario* (tav. XI). Rimane esemplare l'attenzione riservata all'opera da parte di Giustino Fortunato sul «Giornale di Napoli», riportata da Salvatore Di Giacomo, secondo il quale:

mai fu veduta nel pubblico napoletano tanta attenzione e, diciamo pure, mai si vede tanto interesse per l'arte contemporanea [...] E già da settimane i giornali si erano tutti affrettati a dire che il Morelli avrebbe dato fuori un bellissimo dipinto, acquistato, prima di essere finito, dal Signor Nicola Mollo. Ed oggi quest'ultimo suo quadro è esposto finalmente alla nostra *Promotrice*⁷⁶.

Il dipinto rappresenta il momento in cui Gesù è al cospetto della salma della figlia di Jairo (Gairo), il capo della stessa sinagoga di Cafarnao, mentre si svolge l'ufficio funebre tra preghiere, lamenti e suonatori di tibie e cembali. È il momento che precede l'accostarsi di Cristo alla ragazza e, nel prenderle le mani, esclama "thalita cumi" (alzati, o fanciulla), compiendo il miracolo della resurrezione della giovane. Il rosso acceso della tinta che domina la tunica del Cristo è richiamata dal colore della trave e dalle decorazioni del tappeto blu, mentre la salma è avvolta in una sindone bianchissima. L'opera risente della maniera di Fortuny, di passaggio a Napoli proprio nel 1874, in un soggiorno denso di conseguenze per l'ambiente artistico partenopeo, e prematuramente scomparso nello stesso anno⁷⁷. Sono ormai fissati alcuni punti fondamentali dell'approccio alla tematica mistico religiosa: il colore frastagliato steso a rapidi tocchi, le tinte neutre che dominano lo sfondo (richiamando il «sole d'afa»⁷⁸ mediorientale), il formato della tela che si stringe e si allunga, numerosissimi disegni preparatori che documentano lo studio d'insieme (tav. XII) e delle pose degli oranti⁷⁹. Il successo dell'opera, immediatamente tradotta da un'acquaforte di Antonio Piccinni (tav. XIII) e quindi diffusa attraverso una fotoincisione, suscitò l'interesse di Goupil e Gérôme per Morelli. Il dipinto è difatti documentato in una seconda versione (1876) già pensata per Verdi e poi destinata proprio al mercante Goupil⁸⁰.

È nel 1878, mentre lavora alla seconda versione delle *Tentazioni di sant'Antonio*, sempre per il mercante Goupil, che riceve una raccolta di fotografie della Palestina da parte di Lawrence Alma-Tadema⁸¹. Il celebre dipinto è debitore, tra le fonti, di una delle opere di ambientazione orientale di Gustave Flaubert (*La Tentation de Saint Antoine*) che risentiva delle esperienze del viaggio in Oriente dello stesso autore⁸². Ancora più rara nella pittura occidentale è l'iconografia rappresentata da Morelli nel *Maometto prega con i soldati nel deserto* (*Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*), conosciuta in due versioni: la prima (1886-1887) (tav. XXIII) acquistata nel 1887 dal Museo civico Revoltella, esposta a Venezia nello stesso anno, e l'altra in collezione privata⁸³. Le composizioni sono documentate da numerosi studi e bozzetti, tra i quali si segnala uno studio acquerellato per la composizione dominata dalla figura di Maometto (tav. XXII) in una veste scarlatta che ricorda quella del Cristo de *La figlia di Jairo*⁸⁴. Questa impostazione sarà poi ripensata nella versione definitiva, rimanendo centrale la riduzione della scena al gesto della preghiera⁸⁵.

Parallelamente alla pittura da cavalletto, Morelli continua con gli incarichi nei cantieri ecclesiastici fino ad arrivare, tra il 1888 e il 1889, all'opera magistrale, «dal carattere perfettamente bizantino»⁸⁶, rappresentata dalle decorazioni per il Duomo di Amalfi, poi tradotte in mosaico. Questa committenza – «dalla spaccata

fisionomia orientale»⁸⁷ – dimostra come il “suo Oriente”, ancora una volta visto anche attraverso il filtro dell’Italia meridionale, comprendesse Bisanzio: l’eco di Monreale, gli scavi archeologici in Mesopotamia e in Siria, la lettura di Irving, Layard e Renan.

Nel 1891 Domenico Morelli è richiamato da Pasquale Villari all’Istituto di Belle Arti di Napoli, insieme a Filippo Palizzi. Morelli dirigerà le Scuole di Pittura, di Figura e di Ornamentazione⁸⁸.

L’ultimo tempo

Negli ultimi anni di attività, tra il 1895 e il 1899, si colloca l’apice della fortuna internazionale di Morelli, ancora una volta intorno al tema della pittura sacra: sette disegni per la loro traduzione in incisione a corredo della cosiddetta Bibbia di Amsterdam. Morelli è dapprima l’unico italiano (poi si aggiungeranno Michetti e Segantini) chiamato a rappresentare il «grado di cultura degli artisti italiani»⁸⁹ in un parterre di primo piano di artisti stranieri, tra i quali Edward Burne-Jones, Lawrence Alma-Tadema, Jean-Léon Gérôme e Pierre Puvis de Chavannes⁹⁰.

Nel 1898 Adolfo Venturi difenderà il contributo innovativo di Morelli alla pittura sacra (anche nelle ultime produzioni) a proposito del *Cristo nel deserto*, tela esposta a Venezia nel 1894 e trascurata dalla critica, rivendicandone l’originalità anche grazie a un’efficace xilografia di traduzione di Ignazio Orlando, a corredo del suo contributo sulla rivista «L’Arte»⁹¹. Alla morte di Filippo Palizzi, avvenuta nel 1899, l’artista assumerà la direzione dell’Istituto di Belle Arti di Napoli. A questa data risale una lettera di Cammarano che rievoca i ricordi giovanili, mentre si appresta a presentarsi al concorso per la cattedra di pittura di paesaggio a Napoli, rimasta vacante dopo la morte di Filippo Palizzi:

Oh! Potesse ancora una volta ritornare nella piena luce la scuola Napoletana, ripristinare la nobile Arte che tanto chiara splendette da Napoli per tutt’Italia, quando Morelli e Palizzi con audace pugno abbracciarono il timone drizzando la prua a nobile meta, e chi non lo sa che il movimento artistico Italiano ebbe origine dall’iniziativa da Napoli, da *Voi Due?* [...]⁹².

Nel 1901, pochi mesi prima della sua morte avvenuta nell’agosto dello stesso anno, Morelli partecipa all’Esposizione biennale di Venezia⁹³ e i suoi disegni per la Bibbia di Amsterdam sono esposti a Londra, riscuotendo un trionfo di critica: «Il était aussi orientaliste pour l’amour du soleil. Son illustration des évangiles lui a valu l’admiration de ses pairs»⁹⁴.

Egli continua così fino alla fine del suo operato a dedicarsi incessantemente alla revisione dei temi biblici, avviata almeno dal 1867. Si tratta di una produzione copiosa e intensa, che documenta un interesse rivolto non solo alla storia religiosa dell’Oriente, ma anche a quella culturale: il suo è uno sguardo da orientalista

che si mette in relazione a questi luoghi non con superiorità, ma con senso storico, nella convinzione di leggersi la fonte della civiltà europea⁹⁵. È un "artista mediterraneo" al centro di una geografia sempre più vicina, interessata dalla ricerca europea di mercati e colonie. Morelli guarda poco all'Estremo Oriente, al giapponismo (che pure era stato percorso dall'amico Fortuny)⁹⁶, né mai lascia intravedere una contrapposizione con l'Occidente in termini di predominio culturale o di potere.

Anche in questa posizione, scevra di qualsiasi ostilità o pregiudizio, l'artista si rivela profondamente moderno: non c'è alcuna prospettiva comparativa, ma il desiderio di documentarsi sull'Islam e il mondo arabo. E ciò, nonostante vi fosse tra le sue letture un'opera come quella dell'*Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* (1848) di Ernest Renan pervasa, se pur non dichiaratamente, da posizioni di superiorità⁹⁷. Ma l'Oriente di Morelli era anche un immaginario costruito sulle solide fonti di un pittore di storia: quelle letterarie (da Byron a Goethe, da Flaubert a Hugo), musicali (da Mozart a Verdi), artistiche (da Delacroix in poi), archeologiche e filologiche.

Il repertorio culturale di Morelli risulta così ricchissimo e molto più consapevole di quanto si sia creduto, trasformando ogni suo quadro in «un cammino lunghissimo»⁹⁸. E all'interrogativo se fosse stato davvero possibile per il pittore napoletano ripensare le iconografie sacre, proponendo un tracciato visivo diverso da quello a cui i fedeli erano abituati da secoli, Adolfo Venturi risponderà di sì, proprio seguendo le tendenze del pittore storico: «era possibile, passando i limiti segnati al pittore religioso; e il Morelli si tenne la poesia, e lasciò la fede. Egli stillò dagli Evangelii e dalle sacre leggende poesia umana»⁹⁹.

- 1 A. Conti, *Domenico Morelli*, Napoli, 1927, p. 33. Ringrazio Luisa Martorelli per gli spunti di riflessione intorno al tema di questa ricerca.
- 2 Morelli a Villari, 17 dicembre 1888, in D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, 2 voll., a cura e con un'introduzione di A. Villari, Napoli, 2002-2004, II, pp. 132-134 (n. 268). Su Domenico Morelli e Pasquale Villari si veda in questo volume il contributo di Anna Villari.
- 3 Conti, *Domenico Morelli*, cit., pp. 23-24.
- 4 *Ivi*, p. 33.
- 5 J.J. Norwick, *Il Mare di Mezzo. Una storia del Mediterraneo*, Palermo, 2020.
- 6 Cfr. *Conversando con Domenico Morelli*, in «Il Piccolo», 20 agosto 1889, riportato in L. Martorelli, *L'Oriente e il Golfo. Domenico Morelli pittore orientalista*, in «FMR», 12, 2006, pp. 2-28, in part. p. 2.
- 7 M.A. Fusco, «Un passo in avanti dalla leggenda alla storia»: tra fonti storiche e suggestioni letterarie, in «Ottonovecento», 1996, 3, pp. 21-36. Più in generale, sulla produzione di opere di soggetto sacro di Morelli si veda M.A. Pisano, *Domenico Morelli e la pittura sacra*

- dell'Ottocento europeo, tesi di dottorato, Università della Calabria, a.a. 2013-2014, relatori R. De Gaetano e G. Capitelli.
- 8 M.F. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875-1900*, München-Berlin, 2006, p. 191.
 - 9 Morelli a Villari, 14 dicembre 1884, in Morelli, *Lettere*, cit., II, pp. 113-115 (n. 255).
 - 10 Si veda M.A. Fusco, *Avventure artistiche mediterranee, per pittori meridionali*, in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra, Torino 1996, a cura di R. Bossaglia, Venezia, 1998, pp. 29-37.
 - 11 P. Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura italiana*, Roma-Torino, 1906, p. 199; C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Firenze, 1962, pp. 128-129. Più in generale si veda il regesto biografico di B. Secci, *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. 246-261.
 - 12 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 201.
 - 13 C. Boito, *La mostra nazionale di Belle Arti, in id., Gite di un artista*, Milano, 1884, pp. 341-378, in part. p. 351 (l'articolo era stato già pubblicato in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», LI, 12, 15 giugno 1880, pp. 748-761, in part. p. 754).
 - 14 V. D'Arlandes, *Trois mois en Italie*, Paris, 1878, p. 180.
 - 15 A.R. Willard, *A sketch of the life and work of the painter Domenico Morelli*, Boston-New York, 1895, pp. 6-7. Su Willard si veda in questo volume il contributo di Fausto Minervini.
 - 16 G. Borghèse, *L'Italie moderne*, Paris, 1913, p. 240.
 - 17 M. Cammarano, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, edizione critica a cura di M.S. Ruga, Lugano, 2018, p. 324.
 - 18 *Ivi*, p. 178.
 - 19 *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Introduction générale*, I, Paris, 1904, p. 667.
 - 20 E.M. De Velasco, *Bellas Artes*, in «La Ilustración Española y Americana», XXI, 1877, 26, p. 22, riportata in Pisano, *Domenico Morelli*, cit., p. 70.
 - 21 S. Di Giacomo, *Domenico Morelli, pittore*, Roma-Torino, 1905, p. 8.
 - 22 *Ivi*, p. 103. Su Di Giacomo biografo degli artisti si veda L. Cannavacciuolo, *Salvatore di Giacomo. La letteratura e le arti*, Napoli, 2014, pp. 109-122, e inoltre V. Caputo, «Vedere la madonna di S. Sisto». *Domenico Morelli tra Edoardo Dalbono e Salvatore Di Giacomo*, in «Letteratura & arte», X, 2012, pp. 159-172, in part. p. 166 ss.
 - 23 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit. Su Domenico Morelli e Primo Levi si veda in questo volume il contributo di Alexander Auf der Heyde.
 - 24 Sui due volumi si veda M.S. Ruga, *Le memorie autobiografiche di Michele Cammarano (1835-1920). Una fonte ritrovata per la storia dell'arte del secondo Ottocento*, in Cammarano, *Racconto*, cit., pp. 9-53.
 - 25 «Diamo, qui appresso, come ci è stato fornito dal Maestro, un elenco quasi completo delle opere di Lui», in Di Giacomo, *Domenico Morelli*, cit., p. 108.
 - 26 *Giulia Tedesco Hoffmann, Michele Tedesco. L'opera*, prefazione di S. Di Giacomo, Milano, s.d. [1915], p. 5; la pubblicazione è datata 1914 in Cannavacciuolo, *Salvatore di Giacomo*, cit., p. 119 nota 35.

- 27 D. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, a cura di V. Caputo, Napoli, [1901] 2012.
- 28 Di Giacomo, *Domenico Morelli*, cit., p. 7. Questa posizione era vissuta contemporaneamente anche da alcuni dei più popolari scrittori di romanzi d'avventura dell'Ottocento che godevano di ampia circolazione nel grande pubblico, spesso ambientati nel Vicino o Estremo Oriente, come nel caso dell'italiano Emilio Salgari o del tedesco Karl May; ringrazio Alexander Auf der Heyde per la riflessione. Certamente noto a Morelli era il libro *Marocco* (1877) di Edmondo De Amicis, un altro dei più grandi scrittori italiani a lui contemporanei (e lui sì grande viaggiatore). Il volume era il frutto della prima missione diplomatica italiana in Marocco, alla quale De Amicis partecipò nel 1875 insieme ai pittori Stefano Ussi e Cesare Biseo, che collaborarono al corredo illustrativo (si veda A. Imbellone, *Stefano Ussi, un artista romantico in Oriente*, in *Incanti e scoperte*, cit., pp. 102-104; *ead.*, *Cesare Biseo: dalla decorazione all'orientalismo e la campagna romana*, in *ivi*, pp. 108-109). Stefano Ussi partecipò, proprio dal 1875, all'attività della Commissione Permanente di Belle Arti con Morelli (si veda Morelli, *Lettere*, cit., II, pp. 101-102 nota 3).
- 29 A. Venturi, *Domenico Morelli*, in «Nuova Antologia», CLXXIX, 1901, pp. 151-164, in part. p. 160; C. Poppi, *Memoria e sentimento nel segno di Domenico Morelli*, in *Domenico Morelli. Il pensiero disegnato*, cit., pp. 11 -57, in part. p. 17). Ulteriori ipotesi di lettura sono avanzate in Fusco, «Un passo in avanti dalla leggenda alla storia», cit., p. 31 ss.
- 30 E. Dalbono, *Domenico Morelli*, commemorazione letta alla Regia Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti nella tornata del 25 novembre 1901, Napoli, 1901, poi in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo XIX*, a cura di B. Croce, Bari, 1915, pp. 97-98; si veda A. Villari, *Verso l'Oriente e l'Islam*, 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. 142-147, in part. p. 146). La richiesta di Morelli a Villari, 8 dicembre [1889], è in Morelli, *Lettere*, cit., II, pp. 142-143 (n. 275).
- 31 Morelli a Villari, 28 [gennaio 1889], in Morelli, *Lettere*, cit., II, pp. 135-137 (n. 270). Si veda il celebre lavoro dato alle stampe da Layard, *Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon* (1853), che ebbe larga diffusione. Layard visitò Napoli e gli scavi di Pompei nel 1880, la notizia è in A. Villari, «Più arte e meno artificio». *Domenico Morelli e l'Oriente*, in *Incanti e scoperte. L'Oriente nella pittura dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra, Roma 2011, a cura di E. Angiuli, A. Villari, Milano, 2011, pp. 98-101, in part. p. 101, n. 23.
- 32 Il riferimento è al testo dello scrittore Washington Irving, *Lives of Mahomet and his successors*, Paris, 1850.
- 33 Cfr. Morelli, *Lettere*, cit., pp. 79-81. Si veda inoltre Villari, «Più arte e meno artificio», cit., p. 98.
- 34 Cfr. Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 146.
- 35 Di Giacomo, *Domenico Morelli*, cit., pp. 25, 82, 102. Di queste, uno studio (tav. XXI) è a figura intera rispetto alla riproduzione tagliata pubblicata in Di Giacomo a p. 102. La sconfinata produzione grafica di Morelli continua ad avere attenzione anche sul mercato, restituendo ulteriori esempi di soggetti orientali; si segnala a riguardo uno dei passaggi più recenti con alcuni disegni di figure mediorientali (Asta 250, Bertolami, Roma, 16 febbraio 2023, *Disegni e sculture dal XIX al XXI secolo e collezione Cornelio Di Marzio*, lotti n. 38, 85, 90).
- 36 *Ivi*, p. 111.

- 37 Willard, *A sketch of the life*, cit., p. 50.
- 38 Si veda sul tema E. Querci, *Influenze islamiche e ispano-moresche a Roma, tra arte, collezionismo e architettura*, in *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, atti del convegno, Roma-Milano 2015, a cura di M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, Bern, 2016, pp. 175-188, con bibliografia.
- 39 Cammarano, *Racconto della sua vita*, cit., p. 465.
- 40 *Ivi*, p. 383. A Roma, Morelli raccomanda a Cammarano di perdere il proprio carattere schivo: «nella grande Roma la mente si allarga, la vostra anima sentirà anche più l'impero dell'arte» (*ivi*, p. 381). Su Simonetti si veda G. Carboni, *Attilio Simonetti, pittore e antiquario romano, e via Margutta*, in *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, a cura di V. Moncada di Paternò, Torino, 2012, pp. 82-87.
- 41 Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- 42 *Ivi*, pp. 391-392. La grande tela (cm 300 × 972), commissionata a Fortuny dalla Diputació di Barcellona, che tanto impressionò Cammarano, costituisce un confronto interessante per la commissione ministeriale che a sua volta, nel 1888, il pittore napoletano ricevette per realizzare il vasto dipinto *La battaglia di Dogali* (1891-1896, olio su tela, cm 445 x 748, Roma, Galleria d'arte moderna e contemporanea). Cammarano restò a Massaua, in Eritrea, dal 1888 al 1893, annotando in un diario manoscritto le sue impressioni (BNN, LP, *Pensieri, riflessioni, note artistiche e viaggio d'Africa*, 1890-1893), rimasto in gran parte inedito e di cui è in corso un'edizione critica curata da Carmen Belmonte (si vedano: K. Fiorentino, *Michele Cammarano: «pensieri riflessioni, note artistiche e viaggio d'Africa»*, in «Ottonevencento», 1997, 2/3, pp. 55-63; M. Cammarano, *Memorie mie*, a cura di F. Bertozzi, Roma, 1998). Sulla Battaglia di Dogali si veda C. Belmonte, *Arte e colonialismo in Italia. Oggetti, immagini, migrazioni (1882-1906)*, Venezia, 2021, pp. 70-89. Di questa esperienza Cammarano conservò delle armi che descrive nel suo studio romano in via Margutta ancora nel 1898 (Cammarano, *Racconto della sua vita*, cit., p. 61).
- 43 Il termine *ammak* può essere sciolto con *hammack/hammock*, ossia amaca. Caneva si trasferisce a Roma dove entra a far parte del Circolo Fotografico Romano; tra i pionieri delle nuove tecniche fotografiche, è anche autore di un manuale *Della fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Roma, 1855 (*Giacomo Caneva e la Scuola Fotografica Romana (1847-1855). Roma e dintorni nelle calotipie del Caneva*, catalogo della mostra, Roma 1989, a cura di P. Becchetti, Firenze, 1989). Sui riflessi della cultura visiva giapponese nell'arte italiana nel XIX secolo cfr. V. Farinella, *Introduzione: antichi pregiudizi e nuove prospettive sul Giapponismo*, in *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, atti del colloquio di studio, Pisa 2014, a cura di V. Farinella, V. Martini, Pisa, 2016, pp. 5-14.
- 44 Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Carte Domenico Morelli: Morelli I/237; Michetti a Morelli, 16 giugno 1879.
- 45 Su Salvatore Bacile si veda il volume F. Troisi, *Salvatore Bacile di Castiglione. Un nomade salentino nell'Inghilterra vittoriana*, Bari, 2013.
- 46 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 19.
- 47 L'allusione di Morelli, contenuta in una lettera a Villari del 1882, si riferisce al bombardamento inglese di Alessandria d'Egitto che doveva sedare una rivolta indipendentista (in Morelli, *Lettere*, cit., II, pp. 98-99).
- 48 E.W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, [1978] 2013, p. 78.
- 49 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 17.

- 50 U. Ogetti, *Prefazione a La Bibbia nell'arte. Cento intagliotipie dai disegni originali di grandi maestri contemporanei*, Bergamo, 1913, pp. 3-7, in part. p. 4. Si veda inoltre L. Martorelli, *L'«Assunta» del Morelli. Genesi del dipinto, in Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, atti del convegno, Firenze 2008, a cura di IGIC, Firenze, 2009, pp. 109-112.
- 51 Su questo intervento si veda Pisano, *Domenico Morelli*, cit., pp. 97-101.
- 52 Ogetti, *Prefazione*, cit., p. 7; si veda l'introduzione di Villari in Morelli, *Lettere*, cit., II, p. CLXIV, n. 289.
- 53 E. di Majo, scheda in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., p. 184 (n. 85). Il confronto dell'opera con l'ambiente artistico milanese si deve alla partecipazione all'Esposizione Nazionale di Milano del 1872.
- 54 Il disegno (Torino, Gabinetto dei disegni e delle stampe della Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, inv. FM, 2-LXVI/c r) è pubblicato in *Domenico Morelli. Il pensiero disegnato*, cit., pp. 124, 213 (scheda n. 27), è da anticipare verosimilmente al 1867 e quindi prossimo al dipinto – esposto alla Promotrice di Napoli di quell'anno e di nuovo a Milano all'Esposizione Nazionale del 1872 (di Majo, scheda cit.) – rispetto all'annotazione riportata sull'etichetta dattiloscritta sul *passepertout* («studi vari: | a destra |schizzi pel “Cristo deposto” | 1871»). L'esemplare dell'incisione a puntasecca di Piccinni qui pubblicato è conservato a Roma, Istituto Centrale per la Grafica (Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Nazionale, scatola 66TER, inv. S-FN38940) e riporta la didascalia tratta dal Vangelo di Giovanni che accompagnava il dipinto alla Promotrice del 1867.
- 55 Venturi, *Domenico Morelli*, cit., p. 158, sebbene Venturi posticipi al 1867 il dipinto *Gesù sulle acque* (documentato in almeno tre versioni a partire dal 1865 ed esposto alla contemporanea Biennale di Venezia del 1901) e al 1868 *l'Imbalsamazione di Cristo*.
- 56 P. Villari, *Domenico Morelli*, dalla commemorazione fatta in Napoli il 19 gennaio 1902, in «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CLXXXII, 1902, pp. 395-407, in part. p. 402; cfr. I. Lapi Ballerini, «Comme si cœût été Jérusalem» ..., in «Antichità viva», XVIII, 1979, 3, pp. 38-48, 5-6, pp. 59-70, in part. p. 59.
- 57 Villari, *Domenico Morelli*, cit., II, p. 404; Villari prosegue con un accenno alle sue *Lettere meridionali* e al ruolo decisivo rivestito dalla sorella Virginia, moglie di Morelli.
- 58 Cammarano, *Racconto della sua vita*, cit., p. 279; si veda inoltre qui la citazione in apertura «Voglio leggere cose nuove» (Morelli a Villari, 17 dicembre 1888, in D. Morelli, *Lettere*, cit. p. 133).
- 59 «I soggetti sono presi tutti dalla Bibbia, e quindi rappresentano fatti seguiti nell'Oriente, dove egli non era mai stato, ma che studiava colle fotografie, di cui aveva una grande collezione. Con esse, colla lettura, collo spirito del Vangelo, ricostruiva il paesaggio orientale, che poneva in armonia colle figure, le quali dovevano, secondo lui, essere come la personificazione, la voce che emanava da quella natura orientale, che le circondava» (in Villari, *Domenico Morelli*, cit., II, p. 400).
- 60 Su tale repertorio si vedano *Il Fondo Domenico Morelli. Catalogo delle opere su carta*, a cura di R. Camerlingo, Roma, 2010, e la recente esposizione *Domenico Morelli. Immaginare cose non viste*, Roma 2022-2023, a cura di C. Stefani con L. Martorelli.
- 61 C. Maltese, *Otto paesaggi di Domenico Morelli*, in «Bollettino d'arte», XXXVI, 1951, 3, pp. 240-245, in part. p. 242.
- 62 Zimmermann, *Industrialisierung*, cit., p. 192, fig. 134.

- 63 V. Maderna, *'Carissimo maestro mio...': Domenico Morelli e Giuseppe Verdi: quarant'anni di amicizia e di scambi epistolari*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 102-107, in part. p. 104.
- 64 Su questo rapporto si sofferma anche Conti, *Domenico Morelli*, cit., pp. 39-44.
- 65 Sul rapporto conflittuale con Goupil, i dipinti e i diritti di riproduzione delle opere di Morelli acquistati dalla Maison, si veda P. Serafini, *La Maison Goupil e gli artisti italiani. Dall'identificazione dei dipinti contenuti nei registri acquisiti e vendite alla storia del gusto e del collezionismo: uno dei percorsi possibili*, in *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra, Rovigo-Bordeaux 2013-2014, a cura di P. Serafini, Cinisello Balsamo, Milano, 2013, pp. 17-55, in part. p. 36; sulla corretta individuazione del dipinto *Thalita Cumi o La figlia di Jario*, cfr. qui la nota 79.
- 66 F. Mazzocca, *Giuseppe Verdi e il mondo dell'arte*, in *Giuseppe Verdi e le arti*, catalogo della mostra, Milano 2014, Milano, 2013, pp. 17-29, in part. p. 24.
- 67 Morelli a Verdi, 8 agosto 1876, in Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 193-194.
- 68 Sul carteggio a riguardo si vedano: Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit.; Morelli, *Lettere*, cit.; G. Verdi, *Lettere*, a cura di E. Rescigno, Torino, 2012. Sul dipinto si veda in particolare Morelli, *Lettere*, cit., II, p. 85 nota 4; V. Maderna, scheda in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 161-162.
- 69 Morelli a Verdi, 5 maggio 1873, in *Giuseppe Verdi e le arti*, cit., p. 56 (da Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 159-160).
- 70 Verdi, *Lettere*, cit., p. 719 (n. 449).
- 71 Di Giacomo, *Domenico Morelli*, cit., p. 76.
- 72 L'esemplare qui pubblicato è in *Domenico Morelli. Il pensiero disegnato*, cit., p. 135, 214, scheda n. 38; si veda inoltre *Il Fondo Morelli*, cit., p. 49 e ss., cartella D, che costituisce il nucleo più numeroso.
- 73 Boito, *La mostra nazionale*, cit., p. 351.
- 74 E. Abraham, *Revue des Théâtres*, in «Le Petit journal», 24 aprile 1884, p. 3.
- 75 I due bozzetti (collezione privata e Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese) sono pubblicati in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 124-125; si veda Maderna, *'Carissimo maestro mio'*, cit., p. 106. Intorno all'*Otello*, con riferimento alle scene di Jago e Desdemona, Verdi e Morelli scambiano delle missive tra il 1880 e il 1882; si veda in particolare Verdi, *Lettere*, cit., pp. 783 (n. 487), 821-822 (n. 513), 833 (n. 520), 838 (n. 524).
- 76 Di Giacomo, *Domenico Morelli*, cit., p. 81 ss.
- 77 Si veda E. Querci, *Gemito, Morelli, Mancini e il soggiorno a Napoli di Mariano Fortuny Marsal (1824)*, in «Storia dell'arte», CXXXIII, 2012, 33, pp. 131-151, dove è riportata la notizia di una lettera di Fortuny a Martín Rico, secondo cui il pittore avesse con sé a Portici un dipinto di Morelli dal titolo *La resurrezione della figlia di Jairo* (ivi, pp. 140-141, già pubblicata in C. Davillier, *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, Parigi, 1875, p. 126). Fortuny entra in contatto con gli artisti napoletani durante un primo soggiorno a Napoli nel 1863, con lo scopo di conoscere Domenico Morelli e Filippo Palizzi (si veda M. Picone Petrusa, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale*, cit., pp. 510, 520, nota 52 con bibliografia) ed uno successivo a Portici, in Villa Arata, nell'aprile del 1873 e nell'estate del 1874, lavorando alla celebre tela *I figli del pittore nel salotto giapponese* (Madrid, Museo del Prado), opera non compiuta per la morte del pittore. L'impatto dei temi e dei modi di Fortuny lascerà

- comunque un segno nelle opere di molti artisti 'napoletani', tra cui Edoardo Dalbono, Antonio Mancini e Francesco Paolo Michetti. Si veda inoltre L. Martorelli, *Napoli: artisti e modelli nel segno di Fortuny*, in *L'Ottocento elegante. Arte in Italia nel segno di Fortuny*, catalogo della mostra, Rovigo 2011, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, Cinisello Balsamo, Milano, 2011, pp. 66-77.
- 78 A. Venturi, *Arte contemporanea*, in «L'arte», I, 1898, pp. 172-173.
- 79 *Il Fondo Domenico Morelli*, cit., pp. 27-33. Sul dipinto si vedano gli studi di composizione in *Domenico Morelli. Il pensiero disegnato*, cit., pp. 126-127, 213, schede nn. 29-30.
- 80 La storia collezionistica della prima versione del dipinto, commissionato a Morelli da Nicola Mollo e poi confluito nel 1928 nella collezione di Mario Rossello, è stata ricostruita in L. Martorelli, scheda in *La collezione segreta: raccolta Mario Rossello*, catalogo a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Milano, 2016, pp. 186-189. Si vedano inoltre: *ead.*, scheda in *Da De Nittis a Gemitto: i napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra, Napoli 2017, a cura di L. Martorelli, F. Mazzocca, Genova, 2017, p. 100 con bibliografia; B. Secci, scheda in *Domenico Morelli. Il pensiero disegnato*, cit., p. 233, n. 11. La replica non è da identificare con l'opera poi in collezione Rossello, come ipotizzato in *La Maison Goupil*, cit., pp. 184-185, scheda n. 66, p. 225.
- 81 Levi, *Domenico Morelli*, cit., p. 248 (Alma-Tadema sarà a Napoli nel 1883).
- 82 Sulla controversa accoglienza dell'opera e la dura critica di Adriano Cecioni in occasione dell'Esposizione nazionale di Torino (1880), che consacra Morelli come caposcuola della pittura italiana ricevendo un premio speciale, si veda l'introduzione di A. Villari in Morelli, *Lettere*, cit., II, pp. CXLIII-CXLVIII. Sul dipinto è nota la critica di Gérôme (che è a Napoli nel 1876-1877) riportata in Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 222-223. Nel 1880 l'opera è ceduta alla Galleria Pisani di Firenze e quindi entrata per acquisto, nel 1914, nelle collezioni Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma (E. di Majo, scheda in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., p. 152 n. 69).
- 83 Sul dipinto di Trieste si veda B. Secci, scheda in *Domenico Morelli. Il pensiero disegnato*, cit., p. 240 n. 21; sulla seconda versione G. Barbera, scheda in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., p. 166, n. 77, dove si accenna anche alla controversa datazione delle due opere e si accetta il 1882 per il dipinto di Trieste, come indicato da Levi, e il 1885-1886 per quella in collezione privata.
- 84 In *Il Fondo Morelli*, cit., p. 237, A.F.S. GNAM DSC_1108, inv. 36; lo studio è stato recentemente esposto alla mostra *Domenico Morelli. Immaginare cose non viste*, cit.
- 85 Cfr. Zimmermann, *Industrialisierung*, cit., p. 192, che si sofferma tra le possibili fonti sulla monografia di Maometto di Henri Delaporte (1874). Sulle due versioni si veda inoltre Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 281, 305-306.
- 86 BNN, CDM, I, 89, lettera di Vetri a Villari, 17 marzo [1901], riportata in Villari, *Verso l'Oriente*, cit., p. 146; l'opinione di Vetri, collaboratore e poi genero di Morelli, è di trovarsi di fronte «al sogno di un artista orientale [...] un geniale artista di Bisanzio».
- 87 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 295.
- 88 *Ivi*, p. 208; Lorenzetti, *L'Accademia*, cit., p. 146.
- 89 Morelli a Villari, 5 ottobre 1896, in Morelli, *Lettere*, cit., II, pp. 204-206 (n. 319).
- 90 Si vedano: A. Irollo, *La Bibbia di Amsterdam*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 269-274; *La Bibbia nell'arte*, cit.

- 91 Venturi, *Arte contemporanea*, cit.
- 92 Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Carte Domenico Morelli: Morelli I/56, Cammarano a Morelli, Roma, 25 novembre 1899. Cammarano è nominato professore della Scuola di paesaggio e animali il 15 gennaio 1900 (si veda Lorenzetti, *L'Accademia*, cit., pp. 285-287 e relative note).
- 93 P. Levi l'Italico in *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1901. – Catalogo illustrato - IIª edizione*, Venezia, 1901, pp. 184-188.
- 94 *Chronique italienne*, in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», XXIV, 1901, p. 388.
- 95 Sull'Orientalismo, inteso quale fenomeno culturale e politico, si veda Said, *Orientalismo*, cit.
- 96 Sugli interessi giapponesi di Fortuny, la conoscenza delle stampe policrome *Ukiyo-e* e dei *Manga* di Hokusay, si vedano L. Martorelli, «*lo vorrei essere un grande artista...*», in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 15-26, in part. p. 23; V. Farinella, «Questo seduttore implacabile». Vie del Giapponismo nella cultura figurativa italiana, in *Giapponismo. Suggestioni dell'Estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*, catalogo della mostra, Firenze 2012, a cura di V. Farinella, F. Morena, Livorno, 2012, pp. 16-25, in part. p. 20.
- 97 Sulla dichiarazione sull'ineguaglianza delle razze e il pregiudizio razziale in Renan, si veda Said, *Orientalismo*, cit., p. 161.
- 98 Venturi, *Domenico Morelli*, cit., p. 156.
- 99 *Ivi*, p. 161.