

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 focuses on Domenico Morelli's fortune as a writer. His Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi (1901), suspended between commemoration and autobiography, occupy a leading role in the season of art memoirs between the 19th and 20th centuries, which by quantity and quality of texts represents an important chapter in our literary history. In particular, the contribution focuses on Camillo Miola's Ricordi morelliani, 1915. Notwithstanding the fact that the pages of the apprentice (Miola) have as their main source the works of the master (Morelli), the former ultimately gives a different image of the latter than the one he drew in his commemoration of Palizzi in 1901. In this sense, in addition to the bibliography used by Miola, the descriptive methods he activates regarding the narration of the images painted by the patriot master are analysed.

1. I Ricordi di Morelli e la memorialistica d'arte dell'Otto e del Novecento

C'è una convinzione che anima queste pagine e che proveremo a supportare attraverso alcuni specifici esempi. Potrebbe apparire una forzatura eppure – a ben guardare – il ruolo capitale attribuito al “Morelli pittore”, la cui produzione rappresentò un punto di riferimento imprescindibile per l'arte del neonato stato italiano, potrebbe essere attribuito anche al “Morelli scrittore”. I suoi *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi* si configurano come un'opera fondamentale non soltanto per il loro valore “documentario” ma anche per la loro funzione di modello all'interno di una ipotetica storia della scrittura d'arte (non solo meridionale) dell'Otto e del Novecento¹.

Insomma, è sicuramente possibile evidenziare il ruolo di primo piano dello scritto morelliano nella fitta e densa stagione della memorialistica di fine XIX e inizio XX secolo, la quale per quantità e qualità di testi rappresenta senz'altro un capitolo importante della nostra storia letteraria. Basterebbe, a voler stilare un ipotetico elenco, il richiamo ai *Due settenni nella pittura. Notizie e lettere intime* di Bernardo Celentano (serie di epistole pubblicate postume a cura del fratello Luigi Celentano edite a Roma nel 1883), all'autobiografia di Gioacchino Toma (edita nel 1886 con il titolo *Ricordi di un orfano* e riproposta da Toni Iermano)², a *Vita e arte* di Francesco Saverio Altamura (Napoli, 1896)³, alle memorie di Michele Cammarano (risalenti al 1898 ed edite negli anni Novanta del Novecento)⁴, fino ad arrivare appunto agli scritti di Domenico Morelli. Piuttosto che tornare su testi e figure già analizzate (penso soprattutto alle opere di Edoardo Dalbono e Salvatore Di Giacomo, le quali tanto devono ai *Ricordi* di Morelli), preferiamo in questa sede soffermarci su un altro (specifico) caso⁵.

Nell'ampia galleria degli artisti-scrittori napoletani della prima metà del Novecento un ruolo non secondario merita sicuramente Camillo Miola, allievo di Morelli, il quale fu autore di commemorazioni accademiche dedicate non solo a quest'ultimo, ma anche a Dalbono e ad altri artisti suoi sodali⁶. In particolar modo nell'opera incentrata sul Maestro riecheggia già nel titolo il modello morelliano. I *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, elaborati da Morelli, sono allusi in una sorta di crasi titologica: ritorna il termine fortemente evocativo della stagione memorialistica («Ricordi», appunto), mentre la seconda parte si condensa con il semplice riferimento – in forma aggettivale – al protagonista della commemorazione («morelliani»). I *Ricordi morelliani* di Miola, che analizziamo in un estratto conservato alla sezione “Lucchesi Palli” della Biblioteca Nazionale di Napoli (collocazione B B³ 4 36) con dedica autografa «All'Illustre Salvatore di Giacomo / omaggio dell'autore», apparvero per la prima volta all'altezza del 1915 negli «Atti della Real Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti» (n.s., vol. IV).

2. Morelli e i Ricordi di Camillo Miola (1915)

La commemorazione di Miola rappresenta sicuramente un omaggio al Maestro a circa quindici anni dalla sua scomparsa (Morelli era morto il 13 agosto del 1901). È inevitabile che il commemorante tenga innanzitutto conto della bibliografia pregressa relativa al commemorato. Basterebbe, in questo senso, citare l'*incipit* del breve scritto:

Di Domenico Morelli dal dì della sua morte, che par sempre di ieri, molto e bene si è scritto, molto ed eloquentemente ne parlò in quest'Accademia il mio chiarissimo collega Dalbono; ma si conceda anche a me, ultimo venuto, che io ricordi qui del mio maestro quel che mi apprese la devota frequenza della sua persona e del suo studio, durata quasi nove lustri⁷.

Miola fa riferimento al discorso che Edoardo Dalbono aveva letto all'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti nella tornata del 25 novembre 1901 e che era stato edito nei relativi atti l'anno successivo, circolando anche nella forma dell'estratto (Napoli, 1902). La citata commemorazione di Dalbono aveva avuto una discreta fortuna, dal momento che era stata riproposta in «Napoli nobilissima» (vol. 11, pp. 17-22) e in un volumetto patrocinato dall'Accademia (Napoli, 1907) contenente una serie di commemorazioni (quella di Palizzi, elaborata da Morelli; quelle di Morelli e Gérôme, elaborate da Dalbono)⁸. Infine va segnalato che le opere di Dalbono (e di Morelli), inclusa la commemorazione morelliana del primo, erano state raccolte da Benedetto Croce in un volumetto, che portava nel frontespizio la stessa data della commemorazione morelliana di Miola (il 1915) ma che in realtà era stato edito nel 1914. Mi riferisco alla raccolta

La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte, la quale ha avuto il merito di istituzionalizzare la presenza nel contesto artistico peninsulare di una specifica scuola napoletana, salvando scritti altrimenti destinati all'oblio (basti, in tal senso, un riscontro sulla frequentazione di altre testimonianze d'arte di tal tipo che non hanno avuto la fortuna di un'edizione crociana)⁹. E – azzardiamo – forse una commemorazione quale quella di Camillo Miola, che non ricade come accade in questi casi in un anno per dir così “tondo”, potrebbe anche essere una risposta alla silloge di Croce dello stesso periodo, la quale fissava in modi prestigiosi gli scritti di Morelli accanto a quelli di un solo allievo tra gli altri, il «chiarissimo collega» Edoardo Dalbono. Si tratterebbe di un desiderio di rimarcare – attraverso i propri *Ricordi morelliani* – il personale ruolo protagonista all'interno della famiglia artistica cresciuta all'ombra del grande senatore regio Morelli¹⁰.

Va segnalato, inoltre, che di gran lunga diverso è il tono con il quale Miola indica esplicitamente un altro riferimento bibliografico. Mi riferisco all'opera di Pasquale Villari (ma nello scritto di Miola è possibile ricavare altre fonti specifiche, anche in modi meno marcati)¹¹. Nel descrivere il dipinto dei *Vespri siciliani* (Napoli, Museo di Capodimonte, 1859-1860), Miola ricorda come tale dipinto fu esposto la prima volta per sua iniziativa ben quarantadue anni dopo l'esecuzione (nel gennaio del 1902) durante «la grande pubblica commemorazione ed il solenne e commovente discorso di Pasquale Villari in onore dell'insigne defunto artista suo congiunto»¹². Villari (tav. II), la cui sorella aveva sposato Morelli, tenne infatti una commemorazione del cognato a Napoli il 19 gennaio del 1902 al Liceo Vittorio Emanuele (il pittore – lo ricordiamo nuovamente – era morto l'anno prima), che fu edita nello stesso anno sulla «Nuova Antologia» (1 aprile 1902) e che circolò nella forma dell'estratto (Roma, 1902)¹³. Segnaliamo, inoltre, che con lo stesso tono enfatico, senza però indicare esplicitamente il nome dell'artista, Miola definisce anche un altro allievo del Morelli. Mi riferisco a Paolo Vetri, che aveva sposato la figlia di Morelli, Eleonora, e che con lui aveva collaborato soprattutto negli ultimi decenni in alcune realizzazioni di cicli pittorici per chiese. Miola ricorda il mosaico del frontone del Duomo di Amalfi (i cartoni furono compiuti nel 1889) e poi sottolinea:

In questa, come nelle posteriori e non meno belle pitture del Duomo di Cosenza, fu al Morelli devoto e valoroso collaboratore quello fra i suoi discepoli, che meglio ne seppe interpretare il pensiero e continuare lo stile: la sua modestia e l'alto ufficio, che egli compie fra noi, mi vietano di nominarlo¹⁴.

Qui si indicano gli affreschi policromi raffiguranti l'Assunta e ai lati i dodici Apostoli, che furono realizzati da Domenico Morelli e Paolo Vetri e che sono ancora

oggi visibili presso il presbiterio della Cattedrale di Santa Maria dell'Assunta di Cosenza.

Aggiungiamo, in tal senso, un ulteriore aspetto. Tra le fonti dei *Ricordi morelliani* di Miola c'è ovviamente anche la (pseudo)autobiografia di Morelli, ovvero il discorso celebrativo dedicato da quest'ultimo a Filippo Palizzi. Sono richiami non solo chiari in alcune formule («Ma facciamoci un po' daccapo; guardiamo un po' quali erano le condizioni della pittura, quando Morelli studiava nel nostro R. Istituto di Belle Arti») ma anche più specificatamente contenutistici¹⁵. Si pensi al famoso e citatissimo (auto)confronto tra Palizzi e Morelli, che nella versione di Miola ritorna in una formula – per dir così – più "sintetica":

[...] Domenico Morelli, ottimo scolaro di Camillo Gerra, ammiratore di Overbeck e poi di Filippo Palizzi, non poteva non trovare una via propria che gli consentisse di trattare i grandi soggetti che egli amava, con la verità di rappresentazione che tanto lo colpiva negli studi di paesaggio di contadini e di animali, che il giovane pittore abruzzese faceva a modo suo, senza imitare nessun maestro, dispregiando tutti i maestri.

Ma i metodi di Filippo Palizzi, che tutto imitava dal vero, non si prestavano alla figurazione di quel mondo di poesia fantasiosa, che si agitava nella mente del giovane pittore napoletano¹⁶.

Tali debiti arrivano fino alla citazione esplicita. Nel riproporre il ruolo fondamentale dell'arte e della figura di Palizzi in merito alla formazione di Morelli, Miola allude ancora alle differenze tra i due. In questo caso fa esplicito riferimento a un «memorabile contributo» di Morelli, ovvero ai *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, che Francesco Cimmino lesse – in luogo di un indisposto Morelli – il 21 giugno del 1900 alla Real Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti:

La produzione del Palizzi influì allora su di lui come un potente revulsivo, che gli fece odiare tutto quel che si faceva dagli altri; ma, come raccontò egli stesso in un memorabile contributo ai lavori di quest'Accademia, la pratica di Palizzi non era buona che per rappresentare la realtà della vita rustica: come applicarla all'arte storica?¹⁷

Insomma, nel momento in cui Miola decide di commemorare il Maestro, ha ben presente la ricca bibliografia precedente (Dalbono, Villari e altri). In questo reticolo di fonti spicca ovviamente l'opera, ad alto tasso di autobiografismo, che lo stesso Morelli aveva dedicato nel 1900 a Filippo Palizzi.

3. *Miola e i Ricordi di Domenico Morelli (1901)*

Inutile proseguire in questo senso. Ci limitiamo a segnalare che la figura di Miola è presente, seppur in controluce, anche nell'opera del Maestro commemorato ed è presente in forme più protagonistiche di quanto si possa immaginare. In primo

luogo, Miola è citato esplicitamente da Morelli insieme a Boschetto e Tofano in merito ai dipinti esposti alla III Promotrice di Belle Arti del 1864-1865 («Il Tofano espose: *La monaca al coro nel giorno di venerdì santo*, di un sentimento così gentile, espresso con una fattura mirabile. Il Boschetto: *Galileo innanzi ai cardinali inquisitori*, che non pareva opera di un giovane; ed il Miola: *Plauto nel molino*»)¹⁸. A Miola si allude, inoltre, in altri due luoghi dei *Ricordi*. Nel primo caso si fa riferimento al quadro non venduto «di un giovane artista», il quale rappresenta la scena «di un'esecuzione capitale, descritta dal Cantù nella *Margherita Pusterla*»¹⁹. Fu Camillo Miola a partecipare alla I Esposizione della Società Promotrice di Arte napoletana (1862) con il dipinto *Franciscolo Pusterla ed il Pizzano astrologo* (Napoli, Museo di Capodimonte)²⁰.

È, però, un'altra l'allusione che interessa in questa sede e che svela il ruolo protagonista di Miola all'interno del «memorabile contributo» di Morelli. Nell'*explicit* dello scritto memorialistico il pittore Morelli rievoca la propria attività, facendosi «critico» di sé stesso e di altri. In questo caso specifico l'artista-scrittore si pone l'arduo obiettivo di dare parola alle immagini di colui che egli considera un allievo (Camillo Miola) e di mettere in relazione quelle immagini con la produzione di uno dei maestri dell'arte a lui precedente (Vincenzo Camuccini). È proprio nell'*explicit* dei *Ricordi*, infatti, che Morelli produce uno dei suoi maggiori sforzi efrastici. È un passaggio importante, dal momento che la descrizione dei due dipinti rappresenta la risposta – pittorica – a una domanda cruciale all'interno dello scritto: «Si è avuto torto a combattere l'Accademia?»²¹. A conclusione del proprio percorso esistenziale, il pittore napoletano lascia che un dubbio retorico mini la granitica riflessione rievocativa sulla giustezza o meno della lotta riformatrice nei confronti dell'arte accademica. La risposta di Morelli a tale domanda è decisamente negativa («No: si è voluto solo combattere il manierismo nell'arte, e si ha torto di credere, che qualunque cosa dipinta con gusto d'esecuzione e con verità di luce e di colore sia arte»)²². La riforma, che nella ricostruzione autobiografica vede in Morelli e Palizzi le due indiscusse guide, ha introdotto nell'arte il «vero» e ha aiutato, in tal senso, le nuove generazioni a «rappresentare», attraverso quel «vero», l'«idea» da essi interiormente immaginata (episodio storico, leggenda o altro). Sul piano teorico, quindi, la risposta di Morelli finisce per ripetere i concetti espressi nella famosa e programmatica affermazione di differenza tra la propria arte e quella di Palizzi da noi già citata («Noi due però eravamo agli antipodi: io sentivo che l'arte era di rappresentar figure e cose, non viste, ma immaginate e vere ad un tempo [...]»)²³. Si utilizza un lessico («idea», «sentire», «immaginazione», «rappresentazione», «verità», etc.) di stampo desanctisiano, il quale serve a evidenziare la propria

concezione dell'arte: tradurre in maniera aderente alla realtà l'idea pittorica elaborata²⁴.

La risposta a quel quesito può, però, concretizzarsi anche sul piano prettamente artistico. Per evidenziare il bene che la riforma ha prodotto, Morelli instaura un confronto, senza esplicitare i nomi degli artisti, tra due dipinti presenti nel Museo di Capodimonte. Il vecchio e il nuovo si scontrano, così, su un piano più congeniale all'autore, quello della creazione pittorica. Da un lato, c'è *La morte di Virginia* (Napoli, Museo di Capodimonte) di Vincenzo Camuccini (l'opera fu cominciata nel 1793 e terminata soltanto nel 1804)²⁵ e, dall'altro, *Il fatto di Virginia* (Napoli, Museo di Capodimonte) proprio di Camillo Miola (il dipinto fu presentato all'Esposizione nazionale di Roma del 1883)²⁶. La comparazione tra i due dipinti non lascia spazio a dubbi o incertezze sulle maggiori qualità del secondo rispetto al primo:

[1] L'uno grande, di un glorioso pittore accademico, rappresenta la scena tragica della storia romana: *La morte di Virginia*. Pare di assistere ad una bella rappresentazione teatrale. Il padre sostiene con un braccio la figliuola morente col più bello ed elegante movimento di figura cadente; con l'altra mano, armata di coltello, minaccia Appio, che, seduto in alto, stringe la toga nel pugno e lo guarda torvo. Un'altra figura seminuda si slancia col braccio teso: rappresenta il beccaio, che reclama il suo coltello. Gli spettatori, con le più ricercate movenze classiche, l'attorniano, e pare che ciascuno abbia studiata la sua parte. Il fondo, di grandi linee architettoniche, deve essere Roma²⁷.

[2] L'altro quadro è di piccole dimensioni. Scorgendolo da lontano, vi attira, e voi vi avvicinate per veder che cosa accada. Una fanciulla a terra, uccisa; una donna corre verso di lei, in mezzo a gente diversa. Sulle teste di una folla disordinata, si leva un braccio con la mano che stringe un coltello insanguinato e minaccia qualcuno, lontano. Cercate Appio e lo trovate subito, con la toga rossa, sotto il Campidoglio. Tornate involontariamente a guardare la fanciulla uccisa e vi sentite commosso. Questa scena è "vera": la strada, le botteghe vi ricordano Pompei; vi è il Campidoglio in alto; tutto vi dice che siamo a Roma; la tragedia di Virginia è tanto vera, che essa non si può dir più leggenda, ma storia²⁸.

In tale ottica, Vincenzo Camuccini finisce per divenire sinonimo di "vecchio". La sua arte, "teatrale" e quindi "finta", rappresenta una scenografia sulla quale si stagliano figure che "recitano" in posa («Noi ammiriamo questa scena, come in un *teatro*, e possiamo anche applaudire alla *bella finzione*; ma non possiamo commuoverci, come innanzi ad un fatto *vero*»)²⁹. Camillo Miola, invece, ha rappresentato, in un dipinto di piccolo formato, una «scena "vera"», dove lo spettatore può addirittura credere di essere nella Roma antica.

La descrizione dei due dipinti risulta funzionale alla dimostrazione della positività dell'azione riformatrice, la quale ha sostituito alla "finzione" la "verità", al "teatro" la vita "reale", e svela in controluce il ruolo protagonista della figura di Miola nei ricordi di Domenico Morelli.

4. Intrecci ecfrastrici tra Morelli e Miola

Passiamo ora a un'ultima considerazione. È stato già sottolineato come le memorie di e su artisti presentino spesso un – sia consentita la formula – “basso gradiente ecfrastrico”. Accade di frequente in tali commemorazioni e autobiografie che gli sforzi descrittivi, i quali pure ci aspetteremmo in quantità elevate, risultino scarni, sfrangiati, ridotti a una dimensione essenziale. Nel rievocare il proprio passato o quello di un sodale, l'artista-scrittore preferisce selezionare attentamente i manufatti artistici da analizzare, al fine di fornire al lettore una specifica idea di sé (basti, in tal senso, il caso dei *Ricordi* di Gioacchino Toma)³⁰.

Accade anche a Morelli e alla sua commemorazione di Palizzi, dove in sostanza la scrittura non rappresenta una transcodificazione verbale delle immagini artistiche (proprie ed altrui). I *Ricordi*, infatti, più che da finalità ecfrastriche appaiono segnati dai campi semantici del racconto («narrarvi», «narravela», «discorrendo») e della memoria («memoria», «ricordi», «un tempo»)³¹. I manufatti artistici si configurano soltanto come un contributo a quel percorso di lotta verso l'unità nazionale: inutile – da questo punto di vista – elencarli o cercare di darne un'idea che si ponga l'obiettivo dell'eshaustività. È per questo che il pittore napoletano decide di non ricordare tutte le opere capitali sue e di Palizzi. Si pensi, da tale punto di vista, alla produzione “mistica” e “orientaleggiante” o, volendo rimanere sui dipinti di maggiore successo, a lavori come *Tasso legge la Gerusalemme liberata a Eleonora d'Este* (1865; tav. IV) e alle *Tentazioni di Sant'Antonio* (1878)³², su cui cala un silenzio eloquentissimo. Evidentemente la questione non è di elencare minuziosamente peculiari tappe della propria crescita artistica, ma di evidenziare strategicamente quelle che meglio si confanno a una scrittura con finalità “politiche” (fanno eccezione, sul piano dell'arte altrui, alcuni dipinti di Filippo Palizzi e il paragone – precedentemente analizzato – tra le due opere, l'una di Camuccini e l'altra di Miola, rappresentanti l'episodio di Virginia)³³. Si comprende meglio, dopo tali precisazioni, il motivo per il quale Morelli scelga di indugiare, in merito ai propri dipinti, soprattutto su *Gl'Iconoclasti* (1855, tav. I). Sono pagine notissime, in merito alle quali ci limitiamo a segnalare come la descrizione di tale dipinto si trasformi sostanzialmente in una narrazione delle premesse (politiche, appunto) che lo determinarono e delle conseguenze che la sua visione provocò (mi riferisco al famoso aneddoto relativo allo stupore del Re di fronte al quadro). La vicenda del monaco-pittore Lazaro e della persecuzione iconoclasta rappresenta l'occasione per una sovrapposizione in senso rivoluzionario tra passato e presente («immaginai nella figura del monaco un tipo di giovane liberale, in quella dell'esecutore brutale il tipo di un poliziotto»), di cui appunto Ferdinando II di Borbone si accorge subito («Il Re, guardando sempre il quadro, parlava alla

moglie, ai ministri, e poi, rivolto a me, disse in dialetto: “bello piccerì: ccà dentro nce sta nu pensiero”)³⁴. In questa sorta di “narrativizzazione” relativa al dipinto lo spazio riservato alla sua descrizione diviene ovviamente esiguo:

Studiai lungamente quella situazione; e immaginai nella figura del monaco un tipo di giovane liberale, in quella dell'esecutore brutale il tipo di un poliziotto. Ne avevo prima fatto un bozzetto grande; lo portai al Palizzi, che ne ebbe buona impressione, come pittura realistica (mi ero staccato addirittura dall'antica scuola). Egli mi fece mutare solo il tono di una piega gialla, e poi mi disse, ridendo: «Bada che non ti mettano dentro!». Finito il quadro, si convenne insieme di vederlo al mattino nel mio studio, per avere il tempo di correggermi qualche cosa: io invitai anche i compagni a venire a vederlo, giacché dalle osservazioni che vi avrebbe fatto Palizzi, potevano anch'essi giovare. Lo credereste? Non venne nessuno! Puntualmente, alle 11 del mattino, venne il Palizzi; guardò lungamente il quadro, fu espansivo, si animò e volle dipingere egli stesso sul piano una scodella del colore, rotta³⁵.

Basterebbe mettere a confronto tale modalità di racconto delle immagini presenti ne *Gl'Iconoclasti* con quella utilizzata all'altezza del 1915 da Miola, che pure attinge allo scritto del Maestro come a una fonte imprescindibile, per comprendere le differenze. In questo caso il dipinto è innanzitutto, sulla scia del passaggio appena citato, la testimonianza di come Morelli abbia trovato la propria strada artistica senza dover imitare nessuno, neppure Palizzi. Miola non esita a parlare di «capolavoro» e a sottolineare la dimensione fortemente rivoluzionaria del dipinto:

Dopo tanta mitologia pagana, dopo tante Madonne e santi più o meno derivati da Raffaello o da Domenichino, quel soggetto bizantino pieno di dramma, quel pallido e biondo frate, ghermito, vilipeso, minacciato di morte, quel disegno laceratogli sulla faccia, quella santa icona calpestata e trapassata da una lancia, quella donna che volge altrove lo sguardo per lo sgomento, la novità di ogni cosa, la bellezza severa del colore, le figure costruite e modellate con sapienza e larghezza, l'opposizione di tipi nobilissimi e calmi ai tipi più feroci e sinistri di bestialità fanatica e distruttrice parvero, ed erano infatti, una grande rivelazione. E la tecnica era nuova, la mano ferma spesso ruvida e sprezzante, ma sempre vibrante tutta di interna commozione³⁶.

Insomma, Miola decide di descrivere più dettagliatamente il quadro di Morelli, evidenziando la capacità da parte del Maestro di tradurre in immagini i sentimenti dei protagonisti dipinti. Attraverso un uso sapiente di termini quali «dramma», «sgomento», «bestialità» sembra quasi che Miola voglia sottolineare come la novità del dipinto stia soprattutto nella nuova attenzione alla “psicologia” dei suoi protagonisti. Non vogliamo certamente affermare che il commemorante non veda la rilevanza politica del quadro, subito dopo ampiamente evidenziata («in quell'epoca agitativissima fu con Saverio Altamura come l'espressione pittorica della rivoluzione a Napoli»)³⁷. Soprattutto, però, il dipinto è narrato e riletto come (prima?) testimonianza di un'arte “psicologica”, “intima”. Miola lo sottolinea

a introduzione di tale descrizione, dove evidenzia che Morelli raggiunse con *Gl'Iconoclasti* la propria maturità «nell'evoluzione psicologica», e a conclusione di essa, dove l'opera – che pure allude al martirio politico – è disinvoltamente affiancata ai dipinti morelliani di martiri e angeli, testimonianza della sua tendenza al «più puro sentimento religioso»³⁸.

Sostanziano tale voluta forzatura le ulteriori analisi dei manufatti del Maestro presenti nei *Ricordi* di Miola. A differenza dello scritto elaborato da Morelli, Miola fa riferimento spesso con ampie descrizioni a numerosi dipinti, puntando l'attenzione anche su quadri completamente assenti nella commemorazione palizziana edita nel 1901. Lo fa soprattutto nella sezione conclusiva del suo breve scritto. Qui, secondo una tradizione che fa sostanzialmente coincidere il profilo di artista con le sue concrete testimonianze figurative, l'andamento vagamente cronologico della commemorazione si discioglie nell'analisi di una serie cospicua di opere pittoriche. È una galleria di immagini, descritte e narrate, che vanno dai citati *Vespri siciliani* alla ritrattistica, dal *Tasso che legge la Gerusalemme liberata a Eleonora d'Este* (tav. IV) fino ad arrivare a una considerevole sezione dedicata alla produzione dell'ultimo Morelli («ed eccoci finalmente arrivati al periodo più originale e glorioso della produzione morelliana»)³⁹. Ci limitiamo a un esempio conclusivo. Si prenda il caso dei dipinti a tema evangelico e cristologico e, in particolar modo, dell'*Imbalsamazione di Cristo* (tav. V) e del *Cristo deriso* (circa 1872-1875)⁴⁰. La doppia descrizione di Miola, in questo caso, si pone l'obiettivo di far emergere il carattere funereo, tetro, lugubre della rappresentazione, che punta a insinuarsi nei luoghi più reconditi e oscuri della mente di chi osserva (e abbonda qui il lessico del «tragico», del «notturno», dello «straziante», della «paura»):

Come descrivere l'effetto di una tragica scena notturna, qual è quella che avviene intorno al corpo imbalsamato e fasciato di bende del Nazareno, scena illuminata scarsamente da una face, che appena permette la vista della mummia divina e di un misero gruppo di donne sedute per terra, mentre la luna dietro il cupo profilo del Calvario non rischiarà che gli orli di qualche nuvola e le croci dei due ladroni?

Come descrivere la straziante immobilità del Cristo portato e scettrato da burla, pesto, ferito ed esangue, esposto lì di faccia, contro un muro, mentre alla sua destra una schiera di gente sozza ride e si sganascia a quel travestimento, ed a sinistra un bastone è disteso minacciosamente verso la sacra testa bendata, e la divina persona ed il bastone sacrilego proiettano sul muro due strane ombre paurose? Potentissima è in questo quadro l'espressione di un vizioso e pallido volto giovanile che si riversa indietro nelle scosse dei violenti cachinni⁴¹.

L'attenzione riservata ai due dipinti da parte di Miola, che subito dopo fa riferimento anche al *Cristo che cammina sulle acque* del 1865, è funzionale a fornire

di Morelli una specifica immagine. L'artista rivoluzionario si trasforma nel pittore del "misticismo" e della "spiritualità". Sono termini che lo stesso Miola utilizza a conclusione della propria analisi, che include tra gli altri anche le *Tentazioni di Sant'Antonio*:

Nella serie lunga e gloriosa dei soggetti evangelici, tutti gli effetti emanano dalle figure e dalla circostante natura in un accordo eloquente di spiritualità, nel quale gli sforzi più prodigiosi della sapienza pittorica non si avvertono, tanto poco essi servono a far brillare il pittore e a dilettere la vista, tanto congiurano tutti ad una espressione e ad un trionfo dello spirito⁴².

Inutile proseguire con le citazioni. Bastino i passaggi evidenziati per capire come, sulla scia di quanto già timidamente affermato per *Gli Iconoclasti*, all'altezza del 1915 Miola intenda fornirci una propria idea dell'arte di Morelli.

Nel reticolo ecfastico tra "ricordi" palizziani del secondo, reticenti e selettivi sul piano delle opere descritte, e "ricordi" morelliani del primo, eloquenti e sovrabbondanti, risulta evidente una differenza. La voluta e sproorzionata attenzione a una peculiare produzione di Morelli trasforma il commemorato in qualcosa di diverso rispetto a ciò che egli era nella fonte del 1901. L'ecfrasi di alcuni specifici dipinti del senatore regio deforma l'immagine di colui che li ha concepiti a seconda della strumentale idea che di lui e della sua arte ha uno dei suoi più affezionati allievi, quale fu Camillo Miola.

- 1 Per un'analisi dei *Ricordi* e della scrittura del pittore Morelli rinviamo a P. Sabbatino, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, 2007, in part. pp. 144-166, e più recentemente a V. Caputo, *I tempi (differiti) del talento: sui 'Ricordi' di Gioacchino Toma (1886) e Domenico Morelli (1901)*, in «Letteratura e arte», XVIII, 2020, pp. 95-108. Rappresentano, inoltre, un importante punto di riferimento critico le lettere morelliane pubblicate da Anna Villari in due volumi: D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, a cura di A. Villari, presentazione di F. Mazzocca, Napoli, 2002 (vol. I, 1849-1859) e 2004 (vol. II, 1860-1899). Vastissima risulta la bibliografia, soprattutto nell'ultimo ventennio, dedicata al Morelli pittore. Si vedano, nello specifico, i contributi presenti 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 e la voce di V. Vagnoli, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVI, Roma, 2012, pp. 601-606 (con i relativi riferimenti bibliografici).
- 2 Cfr. G. Toma, *Ricordi di un orfano*, a cura di T. Iermano, Atripalda (AV), 2008.
- 3 L'opera è stata riproposta in *Saverio Altamura pittore patriota foggiano nell'autobiografia, nella critica e nei documenti*, a cura di M. Simone, Foggia, 1965, pp. 1-96.
- 4 Parte dei due grossi volumi manoscritti di circa trecento pagine ciascuno, rimasti nelle mani del Di Giacomo alla morte del pittore e di cui si servì Biancale per la sua monografia del 1936 (cfr. M. Biancale, *Michele Cammarano, cento tavole e una tricromia*, Roma-Milano, 1936), sono stati rinvenuti, dopo essere stati ritenuti dispersi, alla Biblioteca Nazionale di

- Napoli "Vittorio Emanuele III" (sez. "Lucchesi Palli") e pubblicati (per una ricostruzione della vicenda cfr. F. Bertozzi, *Introduzione*, in M. Cammarano, *Memorie mie*, a cura di F. Bertozzi, Roma, 1998, pp. 13-22).
- 5 Per tali casi sia consentito il rinvio a V. Caputo, *La «pittorresca conversazione». Letteratura, teatro e arti figurative a Napoli tra Otto e Novecento*, Roma, 2014, pp. 89-107.
 - 6 Si veda, oltre alla prefazione agli *Scritti vari* di F. Netti (Trani, 1895), C. Miola, *Stanislao Lista nell'arte e nell'insegnamento. Commemorazione letta nell'Istituto di belle arti di Napoli il 27 aprile 1908*, Pistoia, 1908; *id.*, *Pasquale di Criscito pittore. Cenno commemorativo*, Napoli, 1909; *id.*, *Ricordi morelliani*, Napoli, 1915 [estratto]; *id.*, *Eduardo Dalbono*, Napoli, 1917 (cfr. la voce di M. Picone Petrusa, in *La pittura napoletana dell'Ottocento*, a cura di F.C. Greco, Napoli, 1993, pp. 145-146).
 - 7 Miola, *Ricordi morelliani*, cit., p. 3.
 - 8 Sul valore della scrittura del Dalbono si veda T. Iermano, A. Palermo, *La letteratura della nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, 1999, pp. 560-565. Sulla tradizione testuale delle sue opere sia consentito il rinvio a V. Caputo, *Edoardo Dalbono scrittore*, in «Napoli nobilissima», s. V, IX, 3-4, 2008, pp. 145-152.
 - 9 Cfr. D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Bari, 1915 [ma 1914].
 - 10 Già in una lettera a Pasquale Villari, da far risalire agli inizi del 1870 (Miola ha appena trent'anni), Morelli indica il giovane allievo in modi elogiativi: «Vi sarebbe un bel quadro di Miola al quale lavora ma come egli spera di condurlo in modo da far effetto a Parigi non lo darebbe» (Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, cit., II, n. 231, p. 68).
 - 11 Per la difficile infanzia di Morelli, alla quale si accenna appena, Miola chiama in causa ricordi personali e i racconti del Maestro: «Della sua infanzia non ripeterò se non quel poco che egli stesso ricordava, di tanto in tanto fuggacemente, della bontà e della semplicità di sua madre e, talvolta, delle stranezze e delle privazioni che lo avevano accompagnato fin nella inoltrata giovinezza: ricordi tristi, nei quali purtroppo si somigliano, sul cominciare, le vite di molti grandi uomini» (Miola, *Ricordi*, cit., p. 3). A tale difficile infanzia fa ad esempio riferimento F. Verdinois, *Domenico Morelli*, in «Picche», I, 5, 27 febbraio 1886, p. 1: «Non si direbbe, ma è un fatto che il Morelli è stato tintore di seggiole, prete, soldato, meccanico e facchino. Finalmente è venuto fuori l'artista». Si veda, però, anche la ricostruzione critica di 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, pp. 12 e 15.
 - 12 Miola, *Ricordi morelliani*, cit., p. 11.
 - 13 Su tale commemorazione si è soffermato Sabbatino, *Le città indistrucibili*, cit., pp. 144-166.
 - 14 Miola, *Ricordi morelliani*, cit., p. 14. Per un profilo del pittore cfr. I. Valente, *Paolo Vetri*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, Napoli, 1997, p. 628. Nel Fondo Domenico Morelli, presente presso la Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III" (Sezione "Manoscritti e rari"), si conservano numerose testimonianze epistolari relative a Paolo Vetri. Il Carteggio Morelli è stato donato nel 2000, insieme alle Carte Vetri, alla Biblioteca dagli eredi dell'architetto Domenico Morelli, pronipote del pittore (<https://manus.iccu.sbn.it/cerca-biblioteche/-/bib/cnmf/fund/*000551> [ultimo accesso 30 maggio 2023]).
 - 15 Miola, *Ricordi morelliani*, cit., p. 4. Si veda il relativo passaggio di Morelli, che serve a introdurre la narrazione dell'arte a Napoli nel primo trentennio dell'Ottocento: «Per meglio

- apprezzarla, è necessario conoscere quale fosse la vita intima della nostra piccola famiglia artistica di allora e quale lo stato dell'arte in Napoli, allorché Filippo Palizzi venne a studiare fra noi» (D. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi* (1901), a cura di V. Caputo, Napoli, 2012, p. 36).
- 16 Miola, *Ricordi morelliani*, cit., p. 5. Per l'affermazione morelliana cfr. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana*, cit., p. 63: «Noi due però eravamo agli antipodi: io sentivo che l'arte era di rappresentar figure e cose, non viste, ma immaginate e vere ad un tempo; io non amavo i contadini vivi, eppure li amavo negli studi di Filippo Palizzi» (ma si veda anche la nota successiva).
 - 17 Miola, *Ricordi morelliani*, cit., p. 6. Cfr. ancora Morelli, *Ricordi della scuola napoletana*, cit., p. 64: «L'analisi che egli faceva sulla proprietà di un colore, sulle combinazioni d'un bianco sull'altro, mi educava ad osservare e comprenderne l'effetto e l'espressione. Ma l'applicazione, oh l'applicazione per lui era facile e comoda, per me era difficile! E poi, egli aveva vista poca pittura; e, senza distrarsi dalla sua, nessun ricordo di altro artista gli passava per la mente, quando dipingeva nel suo studio: egli non desiderava neppure di andare in cerca di altra campagna. Io, invece, avevo viste troppe e diverse pitture non solo, ma le amavo tutte; in tutte ritrovavo bellezze e mi studiavo di ricordarle. Come togliere dalla fantasia tutto quello che mi aveva commosso, e che avevo raccolto nella memoria? Come staccarmene? Pertanto io sentivo di studiare con un indirizzo migliore, senza incertezze, analizzando anche io: ma la crudeltà dell'analisi spesso sconsiglia l'artista nei voli della fantasia; ed io lo sentiva e non avevo più la smania di fare bozzetti».
 - 18 Morelli, *Ricordi della scuola napoletana*, cit., p. 75. Morelli si riferisce al dipinto *Plauto mugnaio* oggi a Napoli presso il Museo civico di Castel Nuovo, con il quale Miola partecipò nel 1867 all'Esposizione universale di Parigi. Il Miola, insieme al Boschetto e al Tofano, fu tra gli allievi prediletti di Morelli e nel 1877 divenne professore onorario dell'Istituto di Belle Arti di Napoli (cfr. la voce di L. Possanzini, *Miola, Camillo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIV, Roma, 2010, pp. 743-745).
 - 19 Morelli, *Ricordi della scuola napoletana*, cit., p. 72. L'opera di Cesare Cantù (*Margherita Pusterla. Racconto*) apparve per la prima volta a Roma senza indicazione dell'anno di edizione (con dedica datata 1833).
 - 20 Per tali informazioni cfr. la citata voce di Possanzini, *Miola, Camillo*, cit. Morelli continua così: «[...] chiusa la mostra, esso fu comprato da tutti gli artisti espositori, pagando ciascuno la sua quota, ed è poi rimasto, per lungo tempo, nella segreteria dell'associazione» (Morelli, *Ricordi della scuola napoletana*, cit., p. 73).
 - 21 *Ivi*, p. 82.
 - 22 *Ibidem*.
 - 23 *Ivi*, p. 63.
 - 24 Per il rapporto tra il magistero di Francesco De Sanctis e la formazione di pittori come Morelli e Altamura, i quali parteciparono alla rivolta antiborbonica del 15 maggio 1848, sia consentito il rinvio a Caputo, *La «pittorica conversazione»*, cit., pp. 65-76.
 - 25 Vincenzo Camuccini fu uno dei massimi esponenti dell'arte neoclassica. Oggetto di riflessioni teoriche da parte di letterati come Pietro Giordani (cfr. il discorso *Sui dipinti del cav. Landi e del cav. Camuccini* del 1811), operò soprattutto tra Roma e Napoli. Per la sua attività si veda L. Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Roma, 2005.
 - 26 Per la notizia rinviamo ancora alla voce di Possanzini, *Miola, Camillo*, cit.

- 27 Morelli, *Ricordi della scuola napoletana*, cit., p. 83.
- 28 *Ivi*, pp. 83-84.
- 29 *Ivi*, p. 83 (nostri i corsivi).
- 30 Lo sottolinea – proprio in riferimento ai *Ricordi di un orfano* – D. Giorgio, *Giacchino Toma narratore*, in *id.*, *Autobiografie meridionali. Studi e testi*, Napoli, 1997, pp. 109-126 (alle pp. 259-286 è riproposto il testo di Toma).
- 31 Cfr. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana*, cit., p. 35.
- 32 Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea: inv. 989, 1914.
- 33 Si veda, ad esempio, Morelli, *Ricordi della scuola napoletana*, cit., p. 76.
- 34 *Ivi*, p. 65.
- 35 *Ivi*, p. 66.
- 36 Miola, *Ricordi morelliani*, cit., pp. 6-7.
- 37 *Ivi*, p. 7.
- 38 *Ibidem*.
- 39 *Ivi*, p. 15.
- 40 Roma, collezione privata.
- 41 Miola, *Ricordi morelliani*, cit., p. 15.
- 42 Dopo il passo citato si analizza in forma complementare il dipinto *Maometto che prega prima della battaglia* del 1887 (oggi in due versioni: Trieste, Museo Revoltella e collezione privata). In tal senso sottolineiamo che Miola ci tiene a evidenziare le letture di Morelli: si vedano in particolare i riferimenti a Thomas Moore, Ernest Renan e Jules Oppert. Ai primi due fa ad esempio esplicito riferimento in due lettere indirizzate a Pasquale Villari (la prima dell'8 dicembre 1889 e la seconda del 26 giugno 1890). Cfr. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, cit., II, pp. 142-143, 147-149 (nn. 275 e 278), e – per tali suggestioni letterarie – nello specifico l'*Introduzione* di A. Villari alle pp. XVII-CLXXXVII, in part. pp. CLVIII-CLXXXVII.