

**Predella** journal of visual arts, n°53, 2023 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

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

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto: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

**Domenico Morelli e Angelo Conti.  
La costruzione lirica di una critica  
per un "artista fratello"**

*In 1927, celebrations for the centenary of Domenico Morelli's birth included the creation of an extensive retrospective exhibition that comprised 79 works, many masterpieces of Morelli's historical verism but especially works of the advanced phase with biblical-symbolic and oriental themes. Probably Angelo Conti, one of the leading Italian theorists of aestheticism of Anglo-Saxon origin, then director of the Capodimonte Picture Gallery, was among the curators influencing the choice of the works to be exhibited. He gave an account of this as the author of an essay that opened the volume dedicated to the author containing all the reproductions of the works on display. Conti was also entrusted with the commemorative oration dedicated to illustrating the artist's work. The essay analyzes and contextualizes the approach to Morelli through a form of lyric literature that goes beyond philological and historicist reconstruction to give an aesthetic reading to Morelli's production, confirming his adherence to the principle of artifex additus artifici, upheld throughout his life by Conti and rejected by the aesthetics of Benedetto Croce. Also taking shape in the essay is a principle of art connected to the Mediterranean race, which Conti sees embodied by Morelli and an artist dear to him Mariano Fortuny, both considered friends in temperament and intent.*

Nel 1927 il comitato partenopeo per le onoranze e le celebrazioni per il centenario della nascita di Domenico Morelli<sup>1</sup>, oggetto di questo breve approfondimento, teneva fede ai suoi propositi indicati in cinque obiettivi fra i quali almeno tre videro coinvolto il teorico dell'estetismo italiano Angelo Conti: la mostra antologica, le orazioni di commemorazione, un volume monografico dedicati al maestro dell'Ottocento napoletano riconosciuto spartiacque di passaggi e fasi emblematiche della cultura artistica del XIX secolo italiano<sup>2</sup>. Cercheremo di verificare quale natura avesse nel 1927 la scelta di affidare il compito di ricordare e delineare la figura e l'opera di Domenico Morelli all'anziano Angelo Conti, funzionario museale aderente ad una coerente estetica di stampo hegeliano che dopo aver peregrinato presso la Galleria degli Uffizi, le Gallerie dell'Accademia di Venezia e la direzione generale delle Antichità e Belle Arti sul finire del 1903 era approdato a Napoli, prima alla direzione della Pinacoteca del Museo Nazionale poi dal 1924 della Pinacoteca di Capodimonte<sup>3</sup>.

Dunque l'incarico di redigere la monografia su Morelli derivò certo dal peso culturale e dai compiti istituzionali di Conti nella città partenopea. È possibile però che tanto più dipendesse dal fatto che, quale superstite dell'estetica di stampo idealista che affondava le radici nel secolo precedente, Conti fosse ritenuto l'indole più affine al pittore e fedele a quel principio di "amicizia" fra critica e arte che lo rendeva di sicuro il più idoneo a mettere in luce la produzione tarda di Morelli, quella che aveva il maggior risalto nella mostra, interpretato non in senso critico

ma secondo “costruzione lirica” da “fratello dell’artista”. È plausibile dunque che entrambe queste ragioni avessero concorso all’incarico, forse sommate ad altre dettate dallo scenario politico culturale che si configurava al tempo negli ambienti idealisti partenopei e italiani nei quali Benedetto Croce aveva assunto un ruolo scomodo e di denuncia. In ultima analisi sarà quindi da considerare quanto il pensiero contiano applicato alla critica di Morelli a queste date avanzate, desideroso di garantire coerenza al proprio pensiero, dovesse confrontarsi con, oppure resistere a un clima radicalmente diverso da quello dei suoi anni migliori, e, attraverso il tema dell’assorbimento della tradizione, del rapporto con le origini, se non aspirasse attraverso una complessa teoria della “razza mediterranea” a posizionarsi nel clima contemporaneo.

### 1. *L’esposizione commemorativa morelliana del 1927*

Si inaugurava il 18 maggio nell’ambito dei festeggiamenti in onore del sovrano Vittorio Emanuele III giunto a Napoli per inaugurare la nuova Via Litoranea voluta dal Governo Nazionale<sup>4</sup>. I giornali registrarono i preparativi e la peculiarità delle sale signorilmente foderate di stoffe della rinomata ditta veneziana Fortuny, in memoria dell’amicizia fra Domenico Morelli e Mariano Fortuny, il padre omonimo dell’autore di quei cotoni stampati alla maniera di damaschi rinascimentali e bizantini, amati da Proust a D’Annunzio, dalla Duse alla Duncan, e segno di un moderno debito alle tradizioni in piena sintonia col clima culturale di allora<sup>5</sup>. Fra gli intervenuti si segnalavano le autorità, i parenti e gli allievi del maestro (Luca Postiglione, Giuseppe Casciaro e Lionello Balestrieri, nonché il genero Paolo Vetri), Matilde Serao e Vincenzo Gemito, autore del noto ritratto scultoreo<sup>6</sup>. Non si registrava invece la partecipazione di Angelo Conti, l’anziano direttore della Pinacoteca Nazionale di Capodimonte, «uomo di straordinaria coltura, di sensibilità artistica, di carattere gentile», designato a commemorare il pittore<sup>7</sup>.

Anche l’*Orazione* redatta da Conti, tenuta probabilmente verso la chiusura della mostra il 25 luglio<sup>8</sup>, dovette cadere nell’oblio sotto l’ampia eco della scomparsa di Matilde Serao avvenuta in quello stesso giorno; resta comunque pubblicata nell’opuscolo delle celebrazioni insieme ai discorsi del presidente del comitato morelliano partenopeo, Achille Miozzi, e di quello della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli, l’avvocato Mattia Limoncelli, che tracciava le doti di cittadino, patriota e insegnante di Morelli<sup>9</sup>. L’opuscolo raccoglieva anche l’elenco delle settantanove opere esposte. Rappresentavano «circa la metà dei quadri da lui dipinti» dal «1851 quasi alla vigilia della morte»<sup>10</sup>. La loro disposizione nelle sale della Accademia secondo «criteri non cronologici ma estetici»<sup>11</sup> fa supporre il contributo attivo di Conti e del suo pensiero museologico dibattuto fin dai primi anni del suo

trasferimento a Napoli e ribadito negli scritti come quelli pubblicati nel «Marzocco» e riuniti in *Sul fiume del tempo*, il volume edito nel 1907 che contenne la celebre discussa dedica a Croce<sup>12</sup>. Non avendo al momento reperito immagini fotografiche che documentino l'aspetto del percorso espositivo dobbiamo immaginarlo per come viene ricordato dai cronisti e da Conti nell'*Orazione*, marcato dalla «linea della attività spirituale» dell'artista<sup>13</sup>. Infatti la mostra napoletana si era andata concentrando sui soggetti della fase avanzata simbolico-religiosi o tratti da fonti letterarie e orientaleggianti nonché ispirati al melodramma verdiano, sebbene non mancassero i capolavori del verismo storico, quei temi d'impegno patriottico e sociale degli anni risorgimentali che avevano visto Morelli protagonista del rinnovamento della pittura italiana di metà secolo. Molti provenivano dai musei pubblici, garantiti dal Comitato Nazionale per il centenario presieduto dal Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti, Arduino Colasanti, come *I martiri cristiani*, *Gli angeli trasportano dal Colosseo al cielo due martiri*, *Gli iconoclasti* (tav. I), *I vespri siciliani*, e tanti altri. Tuttavia ebbe maggiore attenzione la tendenza, si scriveva sui giornali, inaugurata nel 1865 con il *Tasso e l'Eleonora* (tav. IV), che per «un'altra via meglio rispondente alla sua anima» culminava in un capolavoro come *Le tentazioni di Sant'Antonio*<sup>14</sup>. Opere più eloquenti per chi aderiva a un atteggiamento idealista, dove si riversano sentimenti e sensazioni dell'artista, e le infinite associazioni che il commentatore e il visitatore possono condividere con lui, poiché si tratta di «visioni» capaci di riportare in vita identità e consapevolezze profonde fuori dal tempo, conservate «nell'ignoto della memoria»<sup>15</sup>. Di pari passo è plausibile immaginarle esposte secondo il modello del museo contiano che non manca di venir ribadito anche nel saggio monografico su Morelli<sup>16</sup>:

i musei dovrebbero principalmente essere fatti per sopprimere le lontananze, per far sentire vive e vicine le voci che il tempo rende fioche, le immagini che i secoli rendono indistinte [...] soltanto dove entra il sole, l'arte può respirare nell'eterna giovinezza della vita [...] il verbo della autenticità e della cronologia e d'ogni cosa guarda alla sola epidermide, cieco dinanzi al mistero della creazione artistica<sup>17</sup>.

Era quindi necessario mettere in atto quei «criteri estetici» nel disporre le opere animate «da profondo soggettivismo»<sup>18</sup>, a dispetto dell'ordine filologico e storicistico, così da predisporre lo «spirito dei visitatori nelle condizioni più favorevoli per vivere nel tempo lontano» loro, e «presentate [...] in modo da farne apparire la vita» attraverso l'illuminazione studiata con attenzione e il «gusto per il travestimento»<sup>19</sup> messo in forma dall'omaggio a Tiziano nel rivestimento Fortuny<sup>20</sup>. Vista l'amicizia consolidata durante gli anni trascorsi in laguna da Conti non è da escludere che fosse stato il tramite diretto per la donazione volontaria delle stoffe che trasferivano le opere in una dimensione sognatrice, attraverso le

epoche trascorse, e insieme tenevano simbolicamente memoria dei legami di Morelli con la pittura del padre di Fortuny<sup>21</sup>. Tale vicinanza era annotata da Conti-Doctor Mysticus fin al tempo della giovanile attività giornalistica romana: nel suo secondo articolo, dedicato nel 1885 all'artista Achille Vertunni li citava entrambi, uno di seguito all'altro, fra coloro che avevano fatto «la rivoluzione in arte» e rinnovato la pittura di paesaggio secondo la «rivelazione» di Amiel<sup>22</sup>.

«La natura veduta con occhi d'artista, come la natura trasformata in opera artistica, rappresentano entrambe un'idea»<sup>23</sup>. Quindi all'unisono l'animo dell'artista come Morelli o Fortuny risuona con l'anima profonda della natura e con quella del poeta che condivide la stessa sensibilità e gli stessi ideali. Allora «I colori, i suoni, i profumi sono i segni dei nostri sentimenti; la natura è un simbolo della nostra anima» dichiara Conti nei suoi scritti di estetica e così «il soggetto e l'oggetto divengono una cosa sola»<sup>24</sup>. A Napoli questi assunti non trovarono alcuna approvazione da parte del filosofo principe dell'idealismo italiano. Benedetto Croce, pur mostrando un costante bonario atteggiamento amicale verso Conti e la sua famiglia, come affiora con evidenza dagli scambi epistolari, non condivise mai quella che definiva una «retorica dell'ineffabile»: equiparare arte e natura come entità contigue, poiché l'una estrinseca l'idea che si manifesta nell'altra, per Croce non era ammissibile dato che la natura non presenta la spiritualità umana. La notoria presa di distanza da tale orientamento emozionale, 'edonistico' per Benedetto Croce, ha fortemente pesato e generato per un lungo periodo una *damnatio memoriae* su Conti e il suo attardato decadentismo partenopeo. Eppure attraverso quel suo principio di fraternità di spirito fra artista e natura, fra artista e artista in unità di intendimenti, non necessariamente di stili, ha interpretato Morelli attraverso "costruzione lirica" invece che più propriamente "critica" e contribuito così a rinnovare la lettura della sua opera alla luce dell'incontro con Fortuny, non considerato in funzione di «possibilità d'imitazione», ma attraverso la comune appartenenza di 'razza', alla categoria dell'«artista mediterraneo», una formula coniata probabilmente in relazione proprio all'approfondimento su Morelli. Questa giustifica il punto di incontro e insieme «la ricerca assidua della propria personalità», «la quale deve comparire a ognuno consolatrice e intrasmissibile» «anche mediante la contemplazione delle opere dei maggiori contemporanei», principio questo che doveva attraversare le sale espositive così come l'orazione e il saggio lungo di Conti su Morelli<sup>25</sup>.

## 2. // Domenico Morelli di Angelo Conti

Fra i suoi obiettivi il comitato per il centenario si era prefisso di dare alle stampe «un importante volume, ricco di riproduzioni, dando mandato di scrivere la

vita di Morelli a persona che avrebbe riscosso la generale fiducia per dottrina e sapere»<sup>26</sup>. Nel luglio 1926 affidava quindi il «gravissimo compito» al suo membro più accreditato<sup>27</sup>. Da Conti non si poteva certo attendere una biografia dettagliata su fatti oggettivi e studio analitico del corpus pittorico esposto, a proseguo del primo libro monografico scritto da Primo Levi L'italico a quattro anni dalla scomparsa dell'artista nel 1906<sup>28</sup>. Colui che aveva vestito i panni di Daniele Glauro controfigura a D'Annunzio nel *Fuoco* (1900), libro coevo e fratello al proprio più noto trattato di estetica, *La beata riva* (1900), quale 'amico' degli artisti, parlando di Morelli si sarebbe dunque impegnato in un saggio di estetica, di «filosofia delle idee» come aveva definito molti anni addietro il proprio campo di azione in un articolo-pamphlet in difesa della 'vera critica' rispetto ai diffusi metodi di investigazione rigorosi ritenuti solo «lavoro preparatorio» alla filosofia dell'arte, che aveva indirizzato a l'allora Ministro dell'Istruzione Pasquale Villari, che sapeva uomo di ideali, amico fraterno di Morelli il quale aveva aiutato a comprendere, in trasfusione d'idee, la specifica autonomia di un pensiero figurativo che si sottrae alla ratio scientifica<sup>29</sup>. Nelle sue pagine Conti avrebbe dunque dedicato attenzione soprattutto alla produzione del Morelli tardo a lui più congeniale, al quale avrebbe accostato la nuova denominazione di «artista mediterraneo» che a fine anni Venti doveva risuonare di certa attualità e al contempo risalire le epoche passate<sup>30</sup>. L'avvicinarsi dei temi dal verismo storico a quelli biblici e orientaleggianti comportava un processo di astrazione «di sé nel suo tempo e oltre la storia», primo aspetto elencato in alcuni appunti di preparazione del libro che ne costituiscono un *Sommario*, illuminante per seguire il ragionamento dell'autore<sup>31</sup>. Conti per altro dichiara apertamente nel volume di non essersi comportato da critico, ma mosso, in un atto di fede, dall'idea di «razza e profezia» che trovavano sintesi nella «religione»<sup>32</sup>. Perciò non si ferma a rappresentare il paesaggio ma «la leggenda nella visione della natura» (ad esempio *Le Marie al Calvario*, 1871; tav. IX), così come l'«apparizione della bellezza femminile antica, traverso il ritmo orientale lasciato dalla dominazione spagnola» (pensiamo alla sensualità femminile nelle varie versioni e studi de *Le tentazioni di Sant'Antonio* (Bozzetto) (1877-78). Si cimenta su soggetti romantici «per liberarsi dal romanticismo» (ad esempio lo stile sommario e bozzettistico dell'*Otello uccide Desdemona* esposto alla Mostra Celebrativa; fig. 1), e non lesina critiche alla pittura napoletana del vero, «ignara del mondo che si svolge nell'anima del pittore», contraddistinto dalla propria «diversità individuale, nel comune fondamento d'una ispirazione religiosa e popolare e d'una inconsapevole aspirazione a rinnovarsi ripercorrendo le vie antiche per ritrovare le sorgenti»<sup>33</sup>. Ecco il «dramma psicologico che si consuma in Morelli» – forse analogo alla condizione emarginata e «insegretita»<sup>34</sup> del suo appassionato

commentatore negli ambienti idealisti e in quelli museali napoletani – «fra le tendenze del tempo e la sua essenza d'artista» trova rispecchiamento migliore nei temi biblici. Si legge ancora nel *Sommario*: «Vivere nel deserto e nella solitudine, in quella figura di cui il ritmo rispecchia le condizioni della sua anima profonda [...] la parola dell'artista è anche quella di un filosofo e d'un poeta, e perché l'arte non insegna una tecnica (l'artista muta di ora in ora i mezzi della sua espressione e lavora inconsapevolmente) ma rivela sempre un pensiero, il quale, quand'egli è grande, è sempre d'essenza popolare» e quindi ecco la 'profezia' che si fa 'religione', e che si potrebbe definire un processo che produce *exempla virtutis* a carattere idealista. Ancor prima di riconoscere nell'orientalismo e poi nell'immaginario sacro i campi tematici privilegiati per indagare, con spirito laico, la propria sensibilità spirituale latente, l'artista aveva cercato, incoraggiato da Pasquale Villari, di dare forma sensibile alle sue visioni<sup>35</sup> che traducevano le idee hegeliane in «immagine, sentimento, come carattere, come personaggio»<sup>36</sup>. In questo esercizio prende pregnanza sempre più simbolica il celebre motto di Morelli «rappresentare figure e cose non viste, ma immaginate e vere ad un tempo»<sup>37</sup>.

Lo avrebbe presto condotto verso il puro «dono della visione, per mezzo della quale il passato e il futuro perdono ogni lontananza»<sup>38</sup> e si riassumono nella affermazione della 'razza' mediterranea con la quale Conti giustifica l'attualità di Morelli.

È principalmente la ragione per la quale Morelli, in questo secolo Ventesimo, risponde con la sua pittura religiosa ad un sentimento nuovo, che oggi si comincia a manifestare, anche in mezzo all'apparente trionfo della vita rapida e spensierata. Giova dunque insistere sulla ripetuta, insistente rappresentazione di scene ed episodi cristiani nell'arte morelliana e dar meno peso all'opera precedente, nella quale il pittore non si è ancora liberato dai motivi e dalla relativa tecnica, talvolta un po' convenzionale, che i tempi gli imponevano<sup>39</sup>.

Una luce abbagliante e pervasiva insieme al colore-materia che sfalda la consistenza delle forme ma ne costituisce anche l'aspetto identitario, divengono i mezzi espressivi del Morelli tardo, i suoi espedienti per rendere tangibile la visione, di uno stato epifanico. Lo scrittore si pone a compagno di questa «costruzione lirica»<sup>40</sup> senza forme di giudizio, ancora una volta come *artifex additus artificii*<sup>41</sup>. Per questo si evoca l'adesione a una stessa religione dello spirito.

La manifestazione della nuova visione avviene quindi per sintesi e semplificazione tralasciando inutili dettagli e i passati «segni di bravura». È affidato alla «vibrazione luminosa [...] il sentimento di una sconosciuta meraviglia»<sup>42</sup>. Tale stadio spirituale, paragonato alla verginità della fanciullezza, alla musica e al «libero respiro della natura», riporta *in nuce* le primitive origini dell'arte e permette a Conti di giustificare l'attualità di Morelli, e, di riflesso, il proprio metodo lirico di

costruire una narrazione d'arte, nella emblematica congiunzione con le origini primitive che sembrano rivivere nelle visioni pittoriche dell'artista.

Un altro appunto conservato fra i materiali di lavoro di Conti per il saggio monografico, esplicita la sua costruzione della modernità morelliana e il principio connesso della 'razza' mediterranea, transnazionale certamente, ma assimilabile al valore delle tradizioni che si andava consolidando nell'Italia contemporanea.

«Quando dovrò spiegare l'azione arabo-ispana – appunta Conti il 28 febbraio 1927 durante la formulazione del saggio – dovrò dire in qual modo l'innocenza barbarica ha fatto passare nella sua compagine, come in un filtro, il ritmo della civiltà primitiva venuta dall'Egeo. Solamente così può spiegarsi il riappropriarsi dell'antico gesto della Grecia arcaica nella linea del corpo, nel costume e certamente anche nel canto dei marocchini e dei vicini spagnoli»<sup>43</sup>. Fra le righe di queste assunzioni si riscontrano ribaditi i legami profondi che Conti riconosce fra Morelli e Fortuny palesati nel simbolico segno dei drappi fortuniani avvolgenti l'intera esposizione e soprattutto nella comune devozione dei loro stili alla luce di «comune eredità orientale», scrive nei suoi appunti<sup>44</sup>: greca per Morelli e araba per l'artista spagnolo, ma transitata per entrambi da Venezia e segno ancora della «comune civiltà mediterranea» che accende di luce "alla Fortuny" la fase avanzata dell'artista napoletano – si pensi al ritratto sfavillante di «vibrazione luminosa» di Teresa Maglione Oneto (fig. 2), esposto per la prima volta alla mostra del 1927<sup>45</sup>. Riguardo poi ai sembianti arabo-ispanici va ricordato che all'epoca una moltitudine di immagini fotografiche dedicate a personaggi in costumi e sembianti orientali (nel 1927 si era appena insediato il nuovo principe del Marocco) circolava sempre più massiccia sulla stampa, segno della politica estera e coloniale italiana in espansione sulle sponde del Mediterraneo<sup>46</sup>, quanto poteva favorire una certa attualizzazione e un'eco visiva alle opere di soggetto orientale di Morelli. «C'è in loro – continua Conti – qualche cosa che viene dall'antichità più lontana. Le loro canzoni, come i canti dei nostri marinai delle isole del mezzogiorno sono gli stessi che si cantavano e si seguitano a cantare nel mare e nel deserto. Anche nel ritmo della odierna chitarra dura la vibrazione delle corde che accompagnarono i canti nella lontananza dei secoli, le melodie di cui la linea dura ancora nell'incanto del mare e non si potrà estinguere mai»<sup>47</sup>. Allora non sarà stato un caso che la scelta dell'opera da riprodurre in copertina del «Mattino illustrato» in omaggio all'esposizione morelliana ricadesse sull'*Arabo che canta accompagnandosi col Salterio* (tav. XXV), forse il quadro di genere orientale più monumentale e ritrattistico fra quelli esposti a Napoli nel '27, debitore al pathos verdiano che manifesta una vita interiore «fuori dalla storia», «un'intensa commozione» in una identità emozionale e atemporale «fortemente sentita



dall'artista mediterraneo» che Morelli incarna esemplarmente<sup>48</sup>: appunta ancora Conti nei suoi fogli sparsi di note utili alla costruzione del libro «Morelli è il primo che ci riconduce all'identità antica, senza fatica, poiché subito nella sua visione ci riconosciamo in quelli d'allora»<sup>49</sup>. Lo stesso vale ancor più per i temi biblici e cristiani di Morelli nei quali le forme aspirano a dileguare entro il valore simbolico della luce, abbacinate segno della divinità.

«L'Assunta per la Cappella Reale di Napoli inizia questa fase che si conclude con *Il Giuda* (1901)» (fig. 3), il quadro dipinto per ultimo, rimasto nello studio, che veniva riprodotto per la prima volta nel volume di Conti fra le settantatre tavole in bianco e nero (sei erano in policromia) finemente stampate dall'editore Ruggero di Napoli «a rotocincisione» affinché non si perdessero nel bianco e nero le eloquenti modulazioni chiaroscurali delle luci morelliane della maturità<sup>50</sup>. Ad esso l'autore dedica le sue attenzioni a commiato sia nell'orazione che nel saggio monografico. Vi è ritratto, scrive Conti nell'orazione, «un breve spazio che rappresenta il mondo trasformato dal tradimento di Giuda che si allontana in preda alla sua follia. Dalla parte opposta è trascinato Gesù. La scena vuota è chiusa da un muro, che sembra il simbolo della ottusità umana»<sup>51</sup>. Nel saggio aggiunge: «è forse quello che, fra i motivi degli spazi vuoti, è il capolavoro» paradigmatico di Morelli inteso come «pittore filosofo» secondo il pensiero estetico contiano coerente ai suoi principi di matrice ottocentesca ad una data così avanzata, nel 1927 a tre anni dalla sua scomparsa, nel loro essere estranei, ma non completamente come vedremo, alla temperie contemporanea e al sistema della critica d'arte della quale Conti dichiarava di non far parte<sup>52</sup>, fedele al proprio ruolo di *additus* nei processi di continuazione e di contaminazione dalla natura all'arte al ruolo del critico o comunque dell'interprete letterario.

Nel quadro le ombre degli olivi sostituiscono gli alberi dell'orto famoso, e l'assenza parziale rinvia al ricordo di una pace perduta che suscita una domanda retorica: «Tutto dunque è finito, ma l'opera d'arte riesce a mettere davanti a interrogazioni?». In questo consiste veramente la sua essenza religiosa per Conti e induce una nuova domanda: «Allontanato Gesù [...] che cosa rimane? – Resta il mondo, che Gesù aveva negato, la polvere ancora sollevata dall'azione violenta, restano degli olivi soltanto le ombre, una illusione di pace, sulla via che gli uomini dovranno percorrere»<sup>53</sup>. Valga dunque questo quadro – emblematico anche per essere l'ultimo dell'artista – ad esempio dei tanti a tema simbolico-religioso nei quali si manifesta per Conti l'«arte profetica» di Morelli, poiché vi manifesta idee che vivono fuori dalla storia e rispecchiano la spiritualità laica di ogni individuo, in una presunta dimensione sentimentale assoluta nella quale ogni osservatore riporta a coscienza contenuti primitivi ed eterni che l'artista richiama in senso

visivo in linea con il pensiero da Hegel a Schopenhauer. La vera opera d'arte per Conti che riconosce dunque in questa fase dei soggetti biblici e che esprime la vita profonda che si sottrae alla caducità della storia, si manifesta nella tecnica del contenere sentimenti in potenza non descritti ma allusi che inducono lo scrittore a proporre il confronto con i letterati russi, Tolstoj e Dostoevskij, già evocati molti anni prima in merito al naturalismo spiritualista del giovane Mario De Maria, non a caso ricordato da Conti in queste pagine morelliane insieme a Alfredo Ricci, citati, sebbene incongrui al contesto partenopeo, in quanto rappresentanti delle moderne inquietudini nella Roma anni Ottanta dell'Ottocento, insofferenti verso l'arretrato e costrittivo sistema accademico per rinnovare il quale Morelli stesso si era battuto, conferma ulteriore del suo ruolo profetico. I riferimenti a Marius Pictor, l'anima artistica più fraterna al pensiero contiano<sup>54</sup>, ricordato nelle pagine morelliane come sinestetico «musicista del colore» che aveva sostituito gli insegnamenti accademici con quelli del conservatorio, sono ampi e puntuali quasi a ricalcare nella propria esperienza di intesa artista-scrittore quella analogamente spirituale Morelli-Fortuny<sup>55</sup>. Gli stili diversi di questi artisti non impediscono a Conti di riconoscere nella rappresentazione dei contenuti le stesse peculiarità connesse all'idea di 'visione profetica' a fondamento delle proprie teorie, che, come possono essere ascrivibili per De Maria a forme di Naturalismo spiritualista, senz'altro valgono anche per la seconda stagione di Morelli. L'analisi contiana dell'*Arresto di Gesù e tradimento di Giuda*, preso ad esempio del *modus operandi* del Morelli maturo, nel sottolineare infatti la potenza espressiva del non detto ma alluso, del contenuto in potenza, evidenzia lo stesso procedimento riscontrato nei più intensi quadri di De Maria fin dagli anni giovanili a Roma al tempo di *In arte libertas* e della fraterna letteratura artistica di Conti nelle vesti del libellista Doctor Mysticus. Entrambi erano stati capaci come gli scrittori russi «a far vedere, senza descrivere»<sup>56</sup>. A Tolstoj e Dostoevskij, i «veri grandi artisti della letteratura contemporanea» per Conti, fin dagli anni Ottanta e Novanta del secolo precedente, spettava il merito di sapere cogliere il carattere piuttosto che «l'apparenza del reale», «far sentire il fremito della vita universale»<sup>57</sup>. «Peccato che Morelli non li abbia conosciuti. La loro guida gli avrebbe abbreviato il cammino, e la Bibbia, da cui trasse il maggior insegnamento, sarebbe subito apparsa agli occhi suoi nella maggior luce»<sup>58</sup>. Era arrivato comunque a comprenderla conclude Conti, a dare evidenza straordinaria alla visione nel linguaggio della materia cromatica e della luce nelle quali dileguano le forme dettagliate. Le ombre degli ulivi, la polvere sollevata dall'azione violenta, la parete rimasta vuota richiamano pensieri allusi ma non descritti che si caricano di un afflato ideale e di rapimento emotivo in una tecnica analoga di allusione adottata nei quadri migliori di De Maria come

in *La luna. Tavole di Osteria ai Prati di Castello* (1884). L'intensa luce del plenilunio avvolge da protagonista uno scorcio di osteria, teatro di un omicidio di cui resta allusione solo nello scompiglio lasciato fra le tavole e in quella luminosità densa e misteriosa da cui sembra salire un sentimento di angoscia, scrissero i cronisti del tempo<sup>59</sup>. Un quadro che ribadisce, quanto le bibliche visioni morelliane, nessi fra natura e arte, inammissibili per il punto di vista crociano che resta completamente silente nella vicenda delle celebrazioni morelliane del 1927.

### 3. Epilogo. *L'estatico Morelli di Conti e l'estetica crociana*

Non ci è dato di conoscere al momento testimonianze sul pensiero di Croce nei confronti delle celebrazioni morelliane del 1927. Il carteggio dall'«indubbio sapore amicale»<sup>60</sup> fra Conti e il filosofo napoletano che avevano instaurato una amicizia «mai profonda» né pacifica, ma cordiale e bonariamente ironica<sup>61</sup>, si interrompe nel 1921. Per altro Croce con il Manifesto degli intellettuali antifascisti, firmato nel 1925, aveva sancito la sua cruciale rottura con la cultura ufficiale. Era indubbio quindi che non potesse comparire fra i tanti sottoscrittori del programma celebrativo. Viene da credere tuttavia che, sebbene con atteggiamento e per ragioni ben diverse da quelle di Conti, potesse scorgere nelle opere bibliche di Morelli messaggi di genuini significati cristiani distanti dai «corteggiamenti di miscredenza» della Chiesa ufficiale<sup>62</sup>.

Le posizioni di Conti attorno a Morelli, tuttavia, tornano a ribadire le incongruenze fra la filosofia delle idee e l'estetica crociana. Croce non può accettare la teoria del critico-artista su cui si fonda anche il saggio su Morelli, la «perniciosità» di un 'edonismo' che attribuisce all'artista pensieri altrui così come la presunzione di riconoscere alla natura il carattere spontaneo e imprevedibile dell'esperienza estetica<sup>63</sup>. Per Croce tali fraintendimenti contiani erano causa di un'enfasi mistica ed emozionale che generava una «retorica dell'ineffabile»<sup>64</sup>. E non era per lui accettabile tanto la sua elaborazione concettuale e l'adesione ad un processo di riscoperta interiore di contenuti spirituali e ideali già in potenza, quanto la prassi critica concepita come creazione artistica vista come una sorta appunto di retorica fantasticheria.

Lontano dall'idea del "Viaggio" «paragonabile a quello che possiamo raggiungere con la letteratura dei poeti» scrive Conti nella dedica a Croce in *Sul fiume del tempo* e che torna simile nel Morelli dove ribadisce e vanta la sua estraneità alla critica d'arte per porsi in sintonia con l'artista e assumerne le stesse attitudini amichevoli e raggiungere la stessa «attitudine spirituale»: «ecco la condizione che lo scrittore deve accettare [...] per continuare l'opera dell'artista»<sup>65</sup>. Non si tratta quindi di giudizi ma di consenso di vibrazioni d'animo

all'unisono. In questa prassi amicale e ideale Conti talvolta come per il Giuda raggiunge raffinate letture né scontate né superficiali, letture di poesia visiva da critico-artista, un esercizio arbitrario per Croce inconciliabile con il proprio pensiero e anche insofferente delle prese di giudizio da parte del critico-esteta che non aveva perso occasioni di elogio ma anche di interpretazione del pensiero crociano acquisito al proprio punto di vista. Se coincidenze vi furono queste si limitano attorno alla considerazione dell'opera d'arte come organica manifestazione di poesia, del pensiero e sentimento del suo autore svincolata da positivistiche motivazioni ambientali, pratiche, politiche e morali. Il divario è però notevole come conferma nuovamente fra le righe il saggio su Morelli. Certo è che se a Croce è passato fra le mani l'elegante volume in brossura e istoriato a lettere dorate dovrà aver amaramente sorriso all'affiorare di una vaga teoria della razza mediterranea che non poteva nascondere, o anzi avrà cercato, un ammiccamento a quel Ventesimo secolo nella sua ricerca di intima solidità delle origini. Per l'anziano Conti, sempre più appartato nella Villa di Palasciano, non era certamente una questione di predominio di razza, anzi di comunione di indoli in nome di comuni aderenze transnazionali all'uso del colore e della luce come prassi di una nuova fede comune nella natura e nel colore segno di una spiritualità aperta e condivisa, commuovendosi per il pensiero che rinnovava la visione attraverso un messaggio che si riconosceva intramontabile quanto appunto la visione che sempre riappare.

- 1 Era composto con Angelo Conti da: Luigi Maria Foschini, Achille Minozzi, Luigi Accardi, Lionello Balestrieri, Ermindo Campana, Vincenzo Caprile, Giuseppe Casciaro, Carlo Chiarandà, Agostino De Angelis, Paolo Denotaristefani, Pasquale Duretti, Tullio Jappelli, Mattia Limoncelli, Mario Morelli.
- 2 A questi si aggiungevano: l'esecuzione di un busto dell'artista; una lapide sulla facciata del suo studio.
- 3 Per la figura di Angelo Conti si rinvia a R. Ricorda, *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, 1993; *ead.*, *Benedetto Croce, Angelo Conti e altri estetizzanti*, in «Lettere italiane», XLVII, 3, luglio-settembre 1995, pp. 402-422; G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, 1996; P. Gibellini, *Introduzione* in A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio* (1900), a cura di P. Gibellini, Venezia, 2000; A. Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario De Maria e Angelo Conti*, Firenze, 2007; oltre al pionieristico scritto ancora valido di G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Bergamo, 1979.
- 4 *All'Istituto di Belle Arti. La cerimonia*, in «Il Giorno», 17 maggio 1927, p. 2.
- 5 Non era raro che le esposizioni più signorili e borghesi del tempo venissero rivestite di drappaggi fortuniani, pregiati ma non costosi quanto i velluti antichi. Ad esempio anche la sala monografica di Ettore Tito alla Biennale del 1922 era stata rivestita di stoffe Fortuny.

- 6 Il busto fu realizzato dal giovane Gemitto su commissione di Morelli nel 1873, presenta una peculiare vivezza espressiva attraverso l'impostazione non frontale che gli meritò il riconoscimento della critica e del pubblico al Salon del 1887 dove fu esposto insieme a quelli di Verdi e Michetti. La fusione originale cesellata in bronzo si conserva presso la Galleria di Arte Moderna di Torino (inv. S/421).
- 7 A. Minozzi, *Parla Achille Minozzi*, in *Celebrazione Morelliana nella R. Accademia di Belle Arti in Napoli*, Napoli, 1927, p. 3.
- 8 La data è apposta a penna sui fogli dattiloscritti delle bozze. Firenze, Gabinetto G.P. Viesseux, Archivio Contemporaneo «Giorgio Bonsanti», Fondo A. Conti: AC.II.7.1.54 (da ora in avanti citato come Fondo Conti).
- 9 A. Conti, *L'orazione di Angelo Conti*, in *Celebrazione Morelliana*, cit., pp. 17-31.
- 10 *Ivi*, p. 17.
- 11 a.p., *Aspettando il re. Le opere che si inaugureranno. La mostra morelliana*, in «Il Giorno», 13 maggio 1927.
- 12 A. Conti, *Sul fiume del tempo*, Firenze, 1907, pp. 1-3. Segue presto la presa di distanza da questi intendimenti da parte di B. Croce, *Rivista bibliografica* in «La Critica», V, 1907, pp. 155-158 una vera e propria risposta-stroncatura poi ripubblicata *id.*, *Esempio di critica estetizzante*, in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, 1910, pp. 44-50. Si rinvia a Ricorda, *Benedetto Croce, Angelo Conti*, cit.
- 13 *Celebrazione Morelliana*, cit., p. 17.
- 14 a.p., *Aspettando il re*, cit.
- 15 A. Conti, *Domenico Morelli*, Napoli, 1927, p. 33.
- 16 Zanetti, *Estetismo e modernità*, cit., p. 345 e segg.
- 17 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 15.
- 18 a.p., *Aspettando il re*, cit.
- 19 Zanetti, *Estetismo e modernità*, cit., pp. 359, 380.
- 20 A. Conti, *Per Mariano Fortuny*, in «Il Mattino», 14-15 maggio 1927. I damaschi di Fortuny possono dunque prendere un valore metaforico rispetto ai velluti rossi su cui Adolfo Venturi all'Accademia veneziana aveva studiato un rigoroso allestimento. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, 1996; la lettera di Conti a Benedetto Croce, Napoli, 19 agosto 1904 (Fondo Conti), cit. in M. Cimini, *Asimmetrie dell'amicizia all'ombra dell'estetismo. Il carteggio inedito tra Angelo Conti e Benedetto Croce*, in «Studi medievali e moderni», XXIV, 1, 2020, pp. 251-267, in part. pp. 262-263.
- 21 Nella sezione corrispondenze del Fondo Conti (A.C. I a, Fortuny Cecilia y Madrazo) si conserva la copia di una lettera di Morelli a Cecilia Fortuny y Madrazo consorte di Mariano e madre di Mariano jr autore delle stoffe. Datata al 22 giugno 1878 sembra serbata da Conti a testimonianza della devozione di Morelli verso l'orientalismo di voga diffuso dallo stile dell'artista spagnolo attraverso Goupil e il mercato internazionale.
- 22 Doctor Mysticus, *Achille Vertunni*, in «La Tribuna», 16 luglio 1885. Cfr. «Un paesaggio è uno stato d'animo», la nota frase diventata motto ricorrente alla fine del secolo diciannovesimo per gli ambienti simbolisti, risale al 1871 è raccolta da H.F. Amiel nel suo *Diario intimo 1847-1881 (Journal intime)*, Roma, 1992, p. 368.

- 23 A. Conti, *Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca*, Roma, 1892, p. 37.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 22.
- 26 Minozzi, *Parla Achille Minozzi*, in *Celebrazione Morelliana*, cit., p. 3.
- 27 Lettera del Comitato per le Onoranze a Domenico Morelli a Angelo Conti, Napoli, 30 luglio 1926. Fondo Conti: A.C. I a.
- 28 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. Come dichiarerò anche Conti per il proprio contributo ma in accezione diversa, anche l'Italico aveva premesso, in anni in cui erano più tese le diatribe fra storicismo e cultura idealista a cavallo del secolo, di non voler proporre un «libro di critica» (va comunque inteso cosa volesse allora dire 'critica'), piuttosto «un libro di storia e di psicologia», o meglio «di storia artistica» quindi di narrazione dell'operato artistico, mentre per «psicologia» si intendeva racconti di vita, dell'uomo come indica lo stesso titolo. Si rinvia al saggio di Alexander Auf der Heyde in questo volume.
- 29 A. Conti, *Per l'arte italiana. Lettera a Pasquale Villari*, in «Fanfulla della Domenica», XIV, 8, 1892.
- 30 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 22.
- 31 A. Conti, *Sommario*, fra i fogli sparsi, in «Materiali preparatori all'opera su Domenico Morelli». Fondo Conti: AC.II.17.1-1 1927.
- 32 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 35.
- 33 Conti, *Sommario*, cit. per tutte le citazioni contenute nel paragrafo.
- 34 Cimini, *Asimmetrie dell'amicizia all'ombra dell'estetismo*, cit., p. 253.
- 35 Si rinvia all'introduzione di A. Villari in D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, 2 voll., a cura di A. Villari, Napoli, 2002-2004, II, pp. XVII-CLXXXVII, in part. p. XLV.
- 36 P. Villari, *Francesco De Sanctis e la critica in Italia* (1884), in *Scritti vari*, Bologna, 1894, p. 7.
- 37 D. Morelli-G. Dal Bono, *La scuola napoletana di pittura del secolo XIX*, a cura di B. Croce, Bari, 1915, p. 126.
- 38 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 14.
- 39 *Ibidem*.
- 40 *Ivi*, p. 34.
- 41 Mazzanti, *Simbolismo italiano*, cit., p. 153 e segg.
- 42 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 35.
- 43 A. Conti, «Materiali preparatori all'opera su Domenico Morelli». Fondo Conti: AC.II.17.1-1 1927.
- 44 *Ibidem*.
- 45 Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea: inv. 2582, 1923.
- 46 G. Carocci, *La politica estera dell'Italia fascista (1925-1928)*, Bari, 1969.
- 47 Foglio sparso, Napoli, 28 febbraio 1927, in «Materiali preparatori all'opera su Domenico Morelli». Fondo Conti: AC.II.17.1.
- 48 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 33.
- 49 Foglio sparso, Napoli, 28 febbraio 1927, in «Materiali preparatori all'opera su Domenico Morelli». Fondo Conti: AC.II.17.1.

- 50 Lettera del Comitato per le Onoranze a Domenico Morelli a Angelo Conti, 30 luglio 1926. Fondo Conti: A.C. I a. Nell'opuscolo della *Celebrazione Morelliana*, cit., p. 8, si ricordano «settantatre eliogravure e sei tricromie».
- 51 Conti, *L'orazione di Angelo Conti*, cit., p. 31.
- 52 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 45.
- 53 *Ivi*, p. 44.
- 54 Si rinvia a Mazzanti, *Simbolismo italiano*, cit., pp. 105-118.
- 55 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 10.
- 56 *Ivi*, p. 11.
- 57 Doctor Mysticus, *Il romanzo moderno. Le conclusioni*, in «Capitan Fracassa», 12 settembre 1890.
- 58 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 11.
- 59 G. Bertolini, *Italia. Le categorie sociali, Venezia nella vita contemporanea e nella storia*, vol. II, Venezia, 1911, pp. 720-721
- 60 Cimini, *Asimmetrie*, cit., p. 253.
- 61 Si veda Ricorda, *Benedetto Croce*, cit.; C. Bertoni, *Croce e il ruskinismo italiano: i rapporti con Conti e il «Marzocco»*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Firenze, 2006, pp. 30-64; Cimini, *Asimmetrie*, cit., pp. 251-267.
- 62 B. Croce, *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, in «Il Mondo», 1° maggio 1925.
- 63 B. Croce, *Il torto e il diritto dell'estetismo*, in «La Critica», III, 3, 1905, pp. 245-248.
- 64 B. Croce, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», V, 5, 1907, pp. 177-190.
- 65 Conti, *Domenico Morelli*, cit., p. 15.



OTELLO CHE UCCIDE DESDEMONA (1863).

*Napoli - Proprietà A. Gualtieri.*

TAVOLA XVI

Fig. 1: Domenico Morelli, *L'Otello uccide Desdemona*, 1863. Collezione privata. Fotografia pubblicata in *Celebrazione morelliana nella R. Accademia di belle arti in Napoli*, maggio-giugno 1927, catalogo a cura di Mattia Limoncelli, Napoli, 1927, tav. XVI.





RITRATTO DELLA SIGNORA TERESA MAGLIONE (1879).  
Roma - Galleria d'arte moderna.

Fig. 2: Domenico Morelli, *Ritratto di Teresa Maglione Oneto*, 1879. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Fotografia pubblicata in Angelo Conti, *Domenico Morelli*, Napoli, 1927, tav. LX.



L'ARRESTO DI GESÙ (1890).  
*Napoli - Proprietà Vetri.*

Fig. 3: Domenico Morelli, *L'arresto di Gesù. Il pentimento di Giuda*, 1900. Collocazione sconosciuta (già proprietà Paolo Vetri). Fotoincisione pubblicata in Angelo Conti, *Domenico Morelli*, Napoli, 1927, tav. LXXVIII.