

**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

*This paper focuses on the long friendship and intellectual exchange between Domenico Morelli and Pasquale Villari, historian, theorist, and central figure in post-unification Italy's intellectual and institutional panorama. Sharing in their youth the same political ideals and cultural passions, which, in the wake of Giuseppe Mazzini's views, took a clear patriotic imprint, Morelli and Villari continued throughout their lives to share thoughts and battles aimed at the renewal of the culture and artistic institutions of the young kingdom of Italy. Documented by letters published by the author (2002 and 2004), their exchange is analyzed here, focusing on three main directives, which from their youthful romantic ideas lead to the conscious and courageous positions of full maturity.*

Mio caro Pasqualino [...] l'altra sera andavamo per un luogo detto i Giardini Pubblici, De Sanctis Marvasi ed io, quando a un tratto sentiamo Marvasi gridare, 'Morelli, Morelli', e io mi sentii dentro come un'eco che aggiungeva, 'Villari, Villari'. Ah, un altro era con lui, non eri tu [...] tu non c'eri, ma Morelli era lì, e mi pareva che ci rimanesse ancora una buona porzione di quel sogno, poiché Morelli siamo avvezzi a riguardarlo come parte, ed anzi gran parte di te stesso<sup>1</sup>.

È l'estate del 1855, Angelo Camillo de Meis scrive a Pasquale Villari (tav. II) da Torino. De Meis, medico, filosofo e patriota, è lì esule, con il giurista Diomede Marvasi e il comune Maestro Francesco De Sanctis, dopo la partecipazione ai fatti napoletani del 1848. I due giorni trascorsi con Domenico Morelli, in viaggio per la Germania e la Francia<sup>2</sup>, sono descritti con parole cariche di commozione e di una ammirazione devota.

[...] Tutta la mattina siamo stati intenti e a bocca aperta a sentirlo descrivere i suoi quadri che ultimamente ha fatto. Oh che anima! Che fuoco! Che gesti! Che impeto di fantasia! Noi li abbiamo veduti quei suoi stupendi quadri [...]. Oh Morelli, Morelli! Ha ben ragione Villari di amarti tanto<sup>3</sup>.

Nell'ammirazione per Morelli, De Meis sa di poter trovare in Villari il migliore interlocutore. Morelli è stato ed è tuttora, per Villari come per tutti gli allievi di De Sanctis, non solo un amico di gioventù e un compagno di barricate, ma l'unico artista – mentre nella Napoli borbonica e puotiana De Sanctis svelava ai suoi discepoli gli impeti e la forza rivoluzionaria della letteratura romantica, della filosofia illuminista, della poesia di Dante, Leopardi e Byron<sup>4</sup> – che aveva cercato di svincolarsi dal «carcere intellettuale» dell'Accademia (come l'avrebbe definito Villari), dove gli allievi erano costretti al pedantesco ossequio di una attardata retorica classicista, e dove non si riusciva che ad assemblare una «coltura saltuaria, frammentaria e squilibrata»<sup>5</sup>.

### Avrebbe scritto decenni dopo lo stesso Morelli:

Nell'Istituto non vi era alcuno che potesse darci un avviamento allo studio della storia; e, per chi non aveva neppure una limitata educazione letteraria, era un affar serio. Di tutti gli scolari dell'Istituto sei o sette, per la grande volontà di istruirci, leggemo, senza consiglio di alcuno, quei libri che fu possibile procurarci<sup>6</sup>.

Ma è soprattutto emblematica, nelle parole del comune amico De Meis, questa sorta di sovrapposizione tra i due. Morelli e Villari sarebbero per sempre rimasti, e non solo negli occhi di chi li aveva conosciuti insieme da ragazzi, una sorta di inscindibile identità, cementata non solo dalla antica fratellanza, dalla condivisione di ideali politici e patriottici, dalla parentela, ma da una profonda comunione di visione e di intenti, pur nel naturale diversificarsi, dal 1848 in poi, delle destinazioni di vita e di lavoro.

Il centenario della morte di Morelli e questo numero monografico di «Predella», a distanza di venti anni dalle mie prime ricerche su Morelli e dall'edizione, da me curata, delle lettere di Morelli all'amato cognato, mi portano ora ad uno sguardo di sintesi, nutrito anche da una ricca stagione di ricerche ed attività concentratesi intorno ad un'altra ricorrenza, quella del centocinquantenario dell'Unità d'Italia, che ha visto il fiorire di numerosi studi sulla pittura e più in generale sulle arti, la cultura e le istituzioni italiane pre- e post-risorgimentali, e nel quale sono stata direttamente coinvolta come autrice, curatrice e museologa<sup>7</sup>.

È anche attraverso la lente di questi anni di studio e di attività curatoriali e museali, convinta della necessità di trovare, a valle di ogni indagine filologica e analitica, dei *filis rouges*, delle direttive dominanti, che propongo qui di coagulare l'intenso rapporto di vita e di amicizia tra Morelli e Villari in tre momenti, che secondo me corrispondono a tre fasi della produzione di Morelli e ad altrettante del pensiero di Villari. Più che momenti, attingendo al linguaggio musicale li chiamerei tre atti, ognuno con un proprio tempo, una propria struttura e un proprio carattere. Tre atti come in uno dei loro amati melodrammi verdiani, segmenti autonomi ma ognuno collegato e necessario all'altro, che suggellano e scandiscono il convergere di interessi comuni e di quegli scambi di idee, spunti e consigli documentati dall'epistolario e dalla storiografia successiva. Tre atti brevi, per esigenze di spazio, ma che possono forse guidarci attraverso quella che è stata una lunga condivisione ideale e spirituale, una preziosa comunanza di valori morali, un dialogo ininterrotto tanto sulle rispettive passioni che sulle rispettive responsabilità pratiche e morali, attraverso più di mezzo secolo di storia italiana.

Atto I: «*La medesima battaglia*». *La stagione romantica e rivoluzionaria*

Che Morelli fosse visto, dai suoi coetanei aspiranti scrittori, filosofi e studiosi, come un omologo in campo artistico nella lotta al formalismo e alle convenzioni accademiche, lo conferma uno scritto pubblicato da Villari in pieno clima prequarantottesco, su sovvenzione di Luigi La Vista, l'allievo prediletto di Francesco De Sanctis che sarebbe stato fucilato, appena ventiduenne, il 15 maggio 1848 per aver partecipato alla sommossa antiborbonica. L'opuscolo, stampato dalla Tipografia all'Insegna dell'Ancora e introdotto da un'epigrafe tratta da Francesco Domenico Guerrazzi<sup>8</sup>, era dedicato alla *Madonna che culla il bambino* dipinta da Morelli a Roma<sup>9</sup>, lì esposta brevemente e con grande plauso dei colleghi artisti<sup>10</sup> (acquistata dal re Ferdinando II di Borbone<sup>11</sup>, originariamente collocata nella cappella Pellegrini di Gaeta, oggi risulta dispersa)<sup>12</sup>. Avrebbe poi ricordato Villari:

In quei giorni, anch'io avevo preso la penna, per scrivere intorno ad un quadro di Domenico Morelli, pittore allora sconosciuto, ma che poi rispose largamente alle speranze che avevo concepite di lui. Nelle belle arti, si combatteva fra noi la medesima battaglia che nelle lettere. L'onnipotenza degli Accademici, era uguale a quella dei Puristi, ed il quadro del Morelli era uno dei primi segni della lotta; quindi le mie simpatie e le lodi<sup>13</sup>.

Nel breve testo, che lo stesso Villari a distanza di anni avrebbe giudicato ingenuo e perfino retorico, si delineava una storia delle arti tratteggiata come parabola discendente che vedeva, dopo il culmine spirituale e formale del Trecento e Quattrocento, un Cinquecento grande ma infecondo e un crescente declino nei due secoli successivi<sup>14</sup>. Dopo tanta corruzione,

venne ai pittori e ai poeti la moda del medio evo [...], l'amore di quei tempi rinasceva per tutto, i giovani veduti i quadri si guardavano in viso e dicevano: oh tempi! oh tempi! leggevano i libri, si accendevano nella lettura ed all'ultimo dicevano tra loro: bisognerebbe ammazzarsi, imperciocchè la inerzia si rende insopportabile oppure ... oh, maledetto il destino avverso all'Italia. E questo nome d'Italia ritornò ad essere pronunziato da tutte le bocche, risuonò agli orecchi di tutti, riacquistò la perduta armonia. [...] Le lettere tornarono al trecento, [...] i pittori dai loro studi volarono colla fantasia nei chiostrì, nei templi gotici e risorgevano quelle figure sante, quei pensieri puri ad animare i loro concetti. Questa fu la prima rivoluzione italiana, fatta non dalle spade, nemmeno dai filosofi, ma dai poeti e dagli artisti. Al vedere le arti ringiovanite ritornava il vigore negli animi e gl'italiani si guardavano in viso, dicendo: verrà tempo, ed il braccio cominciò ad agitarsi e l'acciaio fremette nel fodero. Roma con Pio IX ringiovanì anch'essa, risorse la luce e cominciò la rivoluzione italiana<sup>15</sup>.

Riportando alla riscoperta del medioevo condotta in campo poetico, letterario e pittorico i primi fremiti di un sentire patriottico, Villari si collocava nella scia di Giuseppe Mazzini (a sua volta formatosi sul pensiero di Foscolo, per il quale era ineludibile la connessione tra cultura e vivere civile), che da critico letterario e attento osservatore dei fenomeni artistici contemporanei aveva trattato di

poesia, musica e pittura come di potenti strumenti di affermazione di un sentire patriottico e rivoluzionario<sup>16</sup>. E proprio come Mazzini, anche Villari aveva guardato a Roma, in quel 1848: alla Roma di Pio IX e dei puristi sotto la cui protezione Morelli aveva terminato ed esposto la sua *Madonna*. Per Villari l'amico diventava allora campione non solo di una nuova pittura, nutrita di storie e modelli che, seppur distanti nei secoli, parlavano chiaramente al pubblico contemporaneo, ma tramite tra la Napoli borbonica e la nuova Roma (con la Repubblica romana del 1849 dotata di una Costituzione modernissima, che seppure mai entrata in vigore ebbe allora una risonanza internazionale ed esiti anche nella storia del Novecento; per inciso Costituzione che dal 2011, per volontà della Presidenza del Consiglio dei Ministri, è incisa sul muro del Gianicolo), fecondata da ingegni sinceri, il cui spirito e le cui opere salutavano una libertà finalmente raggiunta.

[...] tanta energia e tanto affanno è scosso dalle arti e dalle lettere, da quella scuola, la quale ha ringiovanito le arti ed a cui appartiene il quadro che io debbo descrivere. Domenico Morelli con questo quadro ha travagliato alla libertà della patria; non col dipingere guerrieri, non col dipingere sangue e battaglie, non col brandire il ferro in piazza, ma col travagliare a quelle arti, le quali devono ringiovanire il cuore<sup>17</sup>.

In pieno spirito mazziniano, dunque, Villari riconosceva alle arti un ruolo di guida nel risveglio delle coscienze, anche se romanticamente, narrando della nascita del quadro, ne richiamava piuttosto i motivi intimi e sentimentali, insieme alle aspirazioni del giovane pittore deriso e misconosciuto, ai suoi grandi ideali. Ma dopo aver descritto l'opera (e dopo aver invocato «la musa di Francesco Petrarca e di Giorgio Byron»), Villari tornava a parlare di arte pura, addirittura venata di «primitivo», e di Italia:

Ecco il quadro di cui io intendeva parlare; pensiero puro, pensiero veramente di quei primi secoli giovani ed ispirati alla religione consolatrice degli uomini, di quei tempi italiani cui l'autore vuol drizzare i nostri intelletti. L'affetto, l'idea del quadro non è di questo o quel secolo; è suo: il pensiero che lo esprime è antico, ma non per altro che per una freschezza ed un odore di primitivo, per cui la mente per mirarlo ed ammirarlo si sente ringiovanita<sup>18</sup>.

Ecco allora che l'opuscolo giovanile di Villari, pur con le sue ingenuità, ci appare carico dei temi e significati che di lì a poco, a Napoli, sarebbero deflagrati in tutta la loro portata.

Nell'ondata rivoluzionaria che attraversò l'Italia nel 1848, De Sanctis, i suoi allievi e i loro amici pittori – Morelli, ma anche Saverio Altamura e Achille Vertunni – cercarono infatti di animare di sostanza creativa la tensione ideale e l'entusiasmo patriottico, forgiandoli di quella stessa poetica intrisa di letteratura e di poesia che li accomunava ai patrioti lombardi, veneziani e romani: lo dimostrarono prima con

il cercarsi tra loro, facendo sodalizio e barriera, poi con qualche opera, qualche scritto dove, con la cautela dettata dalla situazione politica, il dissenso assumeva contorni inequivocabili. L'allocuzione di Pio IX del 29 aprile e poi le barricate del 15 maggio segnarono per loro tutti il crollo delle speranze, e la repressione operata da Ferdinando II avrebbe provocato quella diaspora di intellettuali che privò a lungo Napoli di un grande patrimonio di pensiero.

Sul fronte politico e istituzionale, la svolta sarebbe arrivata solo con il 1860 e con l'entrata a Napoli di Garibaldi; è da quel momento che si sarebbero verificati i primi segnali e tentativi di rinnovamento delle strutture e della cultura napoletane. Ma per chi rimase a Napoli, si trattò per anni di continuare a nutrire relazioni epistolari, cercando di leggere, informarsi, rimanere aggiornati sul dibattito artistico e politico, inseguendo il contatto e lo scambio con le realtà di altri Stati e altre nazioni.

In questo clima, Morelli avrebbe continuato a combattere la sua battaglia con opere dense di rimandi, di allusioni, in qualche modo «schierate». Tra queste, voglio ricordare un'opera-manifesto come *La barca della vita*, dipinto tra 1856 e 1859, sul significato della quale la pubblicazione dell'epistolario ha fatto piena luce, rivelando una complessa simbologia che dovette apparire agli occhi dei contemporanei di Morelli certamente molto più esplicita che ai nostri<sup>19</sup>.

In quella allegoria, dove la «barca» era evidentemente la nazione, da guidare e portare in salvo fuori dalle secche politiche e civili preunitarie, Morelli dava singolare forma alla diffusa sfiducia verso la monarchia (il re timoniere «vecchio e ubriaco e dormiente» che ha portato la barca quasi alla rovina), in nome dei nuovi ideali repubblicani. «Socialista», come si sarebbe definito in una lettera a Villari del 1890, consapevole del «peso» insostenibile della ricchezza sulla povertà, Morelli sembra qui dichiarare la sua fiducia nella poesia, nella giovinezza, nell'amore e nei valori letterari e artistici, con i due giovani amanti assorti e ignari di quanto li circonda, la «superba figura dello storico», lucido rispetto al passato e al presente, e il Dante salvifico (padre della nazione, secondo la lettura mazziniana e risorgimentale). Sullo sfondo, un paesaggio luminoso svolge allegoricamente la storia del progresso umano, dalle piramidi al Colosseo al castello alla chiesa gotica, fino alla ferrovia, uno degli emblemi delle «magnifiche sorti e progressive» del secolo, come le aveva chiamate Leopardi nel 1836, simbolo delle conquiste contemporanee nel campo della scienza, della tecnica e della comunicazione.

Frutto di una elaborazione intellettuale autonoma, non era certo estranea alla concezione de *La barca della vita* proprio la lunga frequentazione con Villari, che in quegli anni difficili sarebbe stato per l'amico artista appoggio e sprone, in una battaglia artistica che avrebbe portato a piena maturità, dopo il 1861, i suoi frutti.

*Atto II: «Il giorno della vittoria è ora arrivato». Dopo l'Unità, successi e obiettivi*

Lasciata Napoli nel 1848, Villari si stabilisce a Firenze, ed è dalla Toscana che costruisce la sua carriera di studioso, storico, docente e punto di riferimento del pensiero liberale italiano. Nel 1859 è nominato professore di storia all'università di Pisa, nel 1862, subito dopo l'Unità, direttore degli studi nella Scuola Normale, che riorganizza radicalmente e con grande efficacia. Nel 1865 torna a Firenze, divenuta capitale d'Italia, all'Istituto di Studi superiori, che grazie a lui diventa importante centro di cultura positiva e di formazione per insegnanti secondari. In quegli anni scrive, pubblica, viaggia per l'Europa, per studiare da vicino i sistemi didattici scolastici e universitari e per visitare le grandi esposizioni internazionali; tra queste, fondamentale per la sua visione sull'arte e sull'industria artistica, quella di Londra del 1862 (alla quale Morelli partecipò con *Gli Iconoclasti* (tav. I), di proprietà di Casa Reale ed allora da poco esposto a Firenze).

E in quei primi anni postunitari sono proprio le grandi esposizioni, nazionali e internazionali – a partire dall'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 –, a permettere quegli scambi e quella conoscenza reciproca tra artisti così difficile prima dell'unificazione. A Firenze, Morelli, con sette opere, aveva conquistato l'interesse di colleghi, collezionisti e critica, ma il trionfo sarebbe arrivato a Parigi, nel 1867, con la medaglia d'oro ma soprattutto con il riconoscimento unanime che quel pittore napoletano stava diventando un punto di riferimento non solo per gli artisti meridionali, ma per l'arte italiana, e per quanti si riconoscevano nella svolta da lui intrapresa, di una pittura realista animata da tensioni ideali (e politiche), letterarie e poetiche.

Avrebbe scritto Giovanni Dupré:

[...] Domenico Morelli pel suo *Torquato Tasso* [tavv. III-IV] e Vincenzo Vela pel *Napoleone Morente* ottennero la medaglia d'oro di prima classe; e si meritavano anch'essi la grande medaglia. Bell'ingegno è Domenico Morelli, ed anche leale e generoso amico, dacchè ei si fece una festa grandissima del gran premio ottenuto per la pittura italiana dall'Ussi; e mi ricordo che disse: purchè il gran premio ci sia e l'Italia non resti al disotto, o io, o l'Ussi, o altri, poco m'importa; viva l'arte e l'Italia! – Del resto, l'arte nostra (parlo altresì della pittura) fu efficacemente rappresentata e vi portò un elemento vergine, capace di discussione sì e di accertamento, ma fecondo di buoni risultati, come quello che richiamando l'arte al suo principio fondamentale che è l'imitazione della natura, distolse i giovani dalle pastoie convenzionali che s'imparano sulle panche dell'Accademia (e vorrei poter dire s'imparavano), e fa loro respirare un'aria più ventilata e più sana ponendo sotto gli occhi la infinita varietà e bellezza, di che essa si compone in tutti i suoi esseri, in tutti i suoi effetti, in tutte le sue forme [...]»<sup>20</sup>.

«Purchè il gran premio ci sia e l'Italia non resti al disotto»: già dagli anni Cinquanta e proprio in occasione del fondamentale viaggio europeo del 1855, Morelli aveva avuto la chiara consapevolezza dei suoi obiettivi, che erano artistici

e insieme civili e patriottici: «lo vorrei essere un grande artista, io lo voglio essere per poter dire sono Italiano, e credo che questo è il debito maggiore di tutti noi» aveva scritto da Bruxelles il 10 agosto 1855<sup>21</sup>. E la sua ricerca artistica già da allora si era identificata con l'impegno, condiviso con Villari e ognuno dalla propria sfera di azione, perché l'arte e il sistema artistico italiano fossero degni di partecipare al dibattito europeo. In questa chiave è condotta l'analisi di Villari all'Esposizione internazionale del 1867, alla quale entrambi parteciparono, Morelli appunto come espositore, ma anche come membro del comitato napoletano<sup>22</sup>, e Villari come giurato delle classi 89 e 90 della sezione italiana, inviato a «studiare gli oggetti riguardanti le scuole»<sup>23</sup>. Nei mesi immediatamente precedenti, Morelli scriveva al cognato: «La cosa più seria a pensare è la commissione per l'esposizione a Parigi, ci va l'onore del paese, e se il governo sbaglia ne avremo un danno che non potrà ripararsi facilmente, nè in poco tempo»<sup>24</sup>.

E con il medesimo senso di responsabilità nazionale, sul quale si innestava la sua visione di studioso, docente con illustri cariche istituzionali e futuro ministro della pubblica istruzione, è improntata tutta la relazione/recensione di Villari, che così si apre:

Io mi limito a considerare la pittura, e più specialmente la pittura italiana e francese, come uno dei mezzi atti a promuovere la cultura nazionale; giudico i quadri nelle loro relazioni con la letteratura e la storia [...] non solo per quel che valgono in se stessi, ma come manifestazioni della cultura nazionale, come mezzi atti a promuoverla<sup>25</sup>.

Fedele all'impostazione mazziniana sul senso civile che tutte le manifestazioni dell'ingegno e dell'arte possono e devono assumere per un paese, Villari è convinto che «l'arte sia, con la poesia, la letteratura e la scienza, una delle forme che piglia la vita intellettuale d'un popolo»<sup>26</sup>. Ma a questa considerazione fondante aggiunge un altro elemento, che tanto per lui che per Morelli acquisterà sempre più peso negli anni a venire, e che gli proveniva proprio da quanto appreso nei suoi viaggi europei e soprattutto in Gran Bretagna, alla cui cultura fu sempre particolarmente legato, grazie alle frequentazioni con la vivace comunità anglosassone fiorentina e anche grazie al matrimonio con Linda White, scrittrice, traduttrice e figlia del deputato liberale James White.

V'è ancora un'altra considerazione, che nel nostro secolo industriale ha molto peso. Una lunga esperienza ha fatto capire che oggi l'industria non può progredire senza il sussidio [di] due grandi forze: la scienza e il disegno. [...] La Francia, la Germania e l'Inghilterra provano ogni anno, con le loro statistiche, fino a che punto la diffusione del disegno promuova il progresso delle manifatture. Lo studio dell'arte ha dunque un doppio vantaggio, perché essa si connette con la industria da un lato, e con la più alta cultura letteraria dall'altro. V'è una materia di pubblico insegnamento o di nazionale cultura che meriti maggiore attenzione?<sup>27</sup>.



È proprio da questi anni che il rapporto, anche epistolare, tra Morelli e Villari, pur non abbandonando il livello del dialogo intellettuale, letterario e poetico<sup>28</sup>, si connota sempre più marcatamente come scambio fattivo tra professionisti della cultura, coinvolti attivamente nella ridefinizione del sistema scolastico/accademico del Regno (per Morelli principalmente la riforma dell'Accademia di Belle Arti e poi la nascita del Museo Artistico Industriale), e nei suoi meccanismi espositivi<sup>29</sup>.

Ed è in questa ottica che, nel saggio del '67, che dopo aver lungamente e molto positivamente illustrato lo stato della pittura in Francia («la palma è dei francesi» ammette), poi in modo più succinto la situazione artistica in Inghilterra, Belgio, Germania, Spagna, Villari passa ad analizzare la proposta italiana, già oggetto di critiche da parte della stampa francese, che «occupata solo a mettere fuori d'ogni dubbio quello che chiamano colà il primato indiscutibile della Francia, ha dimenticato un altro ufficio, anzi un dovere più importante: vedere ciò che la Francia poteva imparare dagli altri»<sup>30</sup>. È vero, scrive Villari, uno scarso coordinamento tra artisti di regioni diverse, poca disponibilità a prestare da parte di collezionisti privati, «fece sì che la nostra esposizione di quadri a Parigi riuscisse assai inferiore a ciò che l'Italia poteva mandare»<sup>31</sup>. Nonostante questo, l'arte italiana riesce ad emergere nel panorama europeo, perché giunta ad un livello di maturità e consapevolezza avviato «contro l'insegnamento accademico» dallo spirito nazionale di scrittori, poeti e artisti, prima con Alfieri, Foscolo, Parini, Monti, Canova, poi con Manzoni, il primo a capire che «bisognava essere moderni senza essere stranieri, essere italiani senza essere di un altro secolo. [...] Presto si videro i segni di questo risorgimento anche nella pittura. L'Hayez e l'Induno ne furono una prova»<sup>32</sup>.

Proseguendo nella critica, anche severa, verso i tentativi, i traguardi e i fallimenti della stagione risorgimentale italiana, tanto in campo letterario che pittorico e plastico, e per la quale la mostra fiorentina del 1861 aveva segnato uno spartiacque, Villari arriva a parlare della scuola italiana moderna: i settentrionali (per i quali Eleuterio Pagliano è preso a campione), i toscani (con Stefano Ussi) e i meridionali, con Morelli, «capo della più moderna pittura napoletana, colui che ne ha determinato il nuovo indirizzo, ed i cui lavori hanno, dalla grande Esposizione di Firenze in poi, avuto la forza di modificare non poco anche le altre scuole italiane»<sup>33</sup>. Il dipinto cardine tra quelli presentati da Morelli a Parigi, *Il Tasso che legge il suo poema alle tre Eleonore* (tavv. III-IV; opera centrale della piena maturità del Morelli che potremmo definire «pittore di storie»), poi il *Bagno pompeiano* e *Lara e il suo paggio*, nella lettura di Villari (che parla da critico d'arte del soggetto, degli «effetti di luce», di «macchia» e disegno, tavolozza, carattere delle figure

etc.) divengono la prova proprio di quella battaglia compiuta dall'artista contro la «vecchia scuola». Allo stesso tempo è grazie a quei dipinti che si rende evidente la necessità, ora, di aprire una ulteriore traiettoria, pienamente moderna e nazionale. E Morelli stesso, considerato da Villari «fra i restauratori dell'arte italiana» («a lui abbiamo un obbligo infinito» aggiunge), sembra collocarsi allora tra i maestri che hanno aperto una strada, bisognosa tuttavia di dirigersi ormai verso nuovi orizzonti. Ma in che modo? La risposta sembra essere per Villari non più nella pittura e nell'arte, ma nel rinnovamento delle istituzioni. «Egli dovè lottare contro una vecchia scuola, creandone una nuova, che sta ora per toccare la meta» scrive<sup>34</sup>. Ed è soprattutto ai giovani che Villari sembra rivolgersi:

Il giorno della vittoria è ora arrivato, ed in questo giorno si tirano le somme e si rendono i conti. I nuovi artisti si tengano per avvertiti. L'insegnamento pedantesco e accademico è finalmente vinto anche in Italia, vinto per opera loro; ma quello che si perdonava nel giorno della lotta, non sarà più perdonato dopo la vittoria. Inondare di luce l'Accademia per mostrarne gli errori, fu utile a Napoli, come fu utile a Firenze ispirarsi al Quattrocento, per cercare l'espressione, e mostrare la vacuità delle attitudini convenzionali. Ma oggi tutto ciò non basta più. La pittura deve avere colore, concetto, espressione, disegno ad un tempo. Non deve solo distruggere i seguaci dell'Accademia e far nuovi proseliti; deve anche, ponendosi per la via maestra, raccogliere tutti gli elementi dell'arte moderna e formare una scuola italiana che, senza perdere le varietà provinciali, infonda in ciascuna di esse la forza e la cultura di una grande nazione. In questo modo solamente l'arte nostra può tornare ad essere di valido aiuto al progresso nazionale. Ma perché ciò avvenga, bisogna che si cerchi richiamare su di essa tutta quanta l'attenzione del paese. Questa è la sola ragione che mi ha indotto ora a scrivere<sup>35</sup>.

È su questi nuovi obiettivi ed orizzonti, educativi nel senso più ampio del termine (non è «intesa fra noi tutta l'importanza dell'arte [...] bisogna rivolgere su di essa l'attenzione del pubblico e degli studiosi»), quindi didattici, organizzativi, funzionali, che si concentra non solo la parte conclusiva del saggio, ma gran parte dell'impegno politico (riscontrabile nei discorsi parlamentari, oltre che in alcune iniziative assunte da Ministro della Pubblica Istruzione, tra 1891 e 1892) e didattico del futuro Villari e, come già detto, anche il tono dello scambio intellettuale intessuto con Morelli. I comuni sforzi sempre più si sarebbero indirizzati a «trasformare alcune delle nostre molte accademie di belle arti in scuole normali di disegno elementare o industriale»; a organizzare concorsi ed esposizioni nazionali «nelle nostre principali città alternativamente», e infine a fondare e strutturare una scuola di architettura, capace di dotare il paese di professionisti capaci di disegnare «pubblici edifici»<sup>36</sup>. Solo su queste basi, conclude Villari, «l'arte italiana sarà messa in condizioni più normali, e comincerà a fiorire. Il gusto rinato nel paese non lascerà l'artista senza lavoro, senza incoraggiamento,

senza un pubblico intelligente, e noi tutti non resteremo privi di uno dei più efficaci elementi della coltura italiana, quello che più di ogni altro ne agevolò una volta la diffusione nel mondo»<sup>37</sup>.

*Atto III: Contro «i cannoni della civiltà»*

Dagli anni Sessanta e per più di quaranta anni, Morelli e Villari si continuano a confrontare costruttivamente sulle linee di azione delineate così chiaramente nel saggio del 1867. La riforma delle accademie (e in particolare dell'Accademia di Napoli), la creazione di scuole di disegno elementare o industriale (che a Napoli fu il Museo Artistico Industriale) in linea con quanto si andava facendo in altri stati europei, la promozione di una occasione espositiva nazionale da tenersi a Roma<sup>38</sup>, per creare circolazione di idee e occasioni di scambio fra artisti di diversa provenienza, sono non solo argomento di dialogo epistolare, ma realtà da mettere concretamente in pratica, come ho avuto più volte occasione di evidenziare<sup>39</sup>. E fino alle parole di bilancio pronunciate nella commemorazione in memoria di Morelli il 19 gennaio 1902, nella sala del Liceo Vittorio Emanuele di Napoli<sup>40</sup>, per Villari il ruolo di critico e confidente si concentra principalmente su comuni argomenti – e medesime battaglie come abbiamo visto – di natura istituzionale: mentre crescono le responsabilità pubbliche di Villari<sup>41</sup>, Morelli è del resto non solo pittore di fama noto ormai a livello nazionale e internazionale, ma docente, figura di spicco nel panorama culturale napoletano (nel 1861 presidente onorario della sezione pittura della Società di mutuo soccorso di scienziati letterati ed artisti, da cui nacque la Promotrice di Belle Arti, della quale fu vice presidente; membro della commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e di antichità, socio promotore dell'Archivio storico delle province napoletane, membro influente e poi vicepresidente della reale Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti), autorità accademica (co-direttore artistico, con Filippo Palizzi, del Museo Artistico Industriale e dal 1899 al 1901 direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli), a livello nazionale membro della Commissione permanente di Belle Arti, di giurie di concorso e commissioni nazionali, impegnato nei temi del restauro e della salvaguardia del patrimonio artistico (con prese di posizione modernissime improntate sul principio del «minimo intervento»), dal 1886 senatore del Regno, infine ben inserito in una rete di mercato e relazioni internazionali.

Sono questioni sempre interessanti e foriere di approfondimenti e in parte già note. Vorrei allora concludere questo breve «terzo atto» aprendo uno spiraglio su un terreno che oggi mi pare quanto mai significativo, e riguardo al quale credo il dialogo tra Morelli e Villari sia stato particolarmente inedito e coraggioso. Confesso che non finisce mai di commuovermi la particolare visione orientalista di Morelli,

nutrita di studi e letture che rivelano curiosità multiformi, dagli storici romani alle fonti del cristianesimo, alla storia islamica, nella ricerca non facile (nemmeno nel reperimento di testi e immagini di riferimento) di una pittura insieme «visionaria» e reale. Una ricerca che ritengo unica, per approccio, nel panorama coevo, non solo per ampiezza ma anche per originalità, e resa ancora più rara e preziosa per un profondo rispetto per la dimensione umana, prima ancora che religiosa e culturale, di quei popoli, antichi e moderni.

Questo interesse prima di tutto spirituale e umano per l'Oriente<sup>42</sup> va letto in Morelli anche alla luce del suo pensiero politico: Morelli si definiva infatti «socialista», come già sopra ricordato, ed era ad esempio ben consapevole delle condizioni di arretratezza del sud Italia: con cognizione di causa aiutò Villari, con racconti e informazioni, nella sua inchiesta sui mali endemici del Meridione e sui necessari interventi pubblici in favore del suo risanamento morale e civile. Più volte, infine, espresse severi giudizi verso la politica coloniale degli Stati imperialisti. A proposito, ad esempio, del bombardamento di Alessandria d'Egitto compiuto da parte dell'Inghilterra nel 1882 allo scopo di sedare la rivolta indipendentista di Arabi Pascià, scriveva a Villari: «[...] giusto adesso il cannone della 'civiltà' doveva massacrare la 'barbarie'; e un vecchio col culo alla fossa fa ammazzare tanta gente per assicurare lo scippo della ricchezza all'India<sup>43</sup> [...] la distruzione di Alessandria è una cattiva azione»<sup>44</sup>.

Dall'altra parte, progressista, laico e anticlericale (pur animato da una profonda spiritualità aconfessionale), attento ai temi dell'arretratezza sociale, dei gravi ritardi del Mezzogiorno, dell'istruzione in generale e di quella femminile, dell'emigrazione, della piaga della camorra, del disagio civile e sociale del Paese, ammiratore di Darwin e delle scienze positive, Villari politico e storico piacque poco agli idealisti, alla Chiesa, ai conservatori. Il «riformatore del '91» come venne chiamato, pur da una posizione moderata ebbe parole di critica rispetto alla politica italiana in Etiopia: «è stato un errore andare in Africa», avrebbe scritto nel 1896, in una lettera indirizzata probabilmente ad Antonio di Rudinì, nuovo Presidente del Consiglio, che aveva sconfessato la politica di espansione del Regno d'Italia<sup>45</sup>. Sempre più attento, a partire dal finire del secolo, ai problemi sociali e politici legati all'industrializzazione, che «vennero da Villari recepiti e discussi con sempre maggiore frequenza»<sup>46</sup> fu non a caso il destinatario di una lunga lettera di Eugenio Torelli Viollier, fondatore e direttore del «Corriere della Sera» (e di lì a poco dimissionario), indignato per la sanguinosa repressione della manifestazione operaia condotta dal Generale Bava Beccaris a Milano, nel maggio 1898. Datata 3 giugno 1898, la lettera così cominciava: «Carissimo Professore, mi dicono che le sta a cuore di conoscere la verità vera circa i tumulti di Milano»<sup>47</sup>.

E Villari si schierò certamente fuori dal coro generale quando, nel 1914 su «La Nuova Antologia» prese posizione contro la corsa agli armamenti:

L'Europa si è trasformata in un vero campo militare, per essere pronti ad una prossima guerra, che per ora è ipotetica, ma che con il continuo apparecchiarsi può diventare una realtà. È inutile creare illusioni, noi stiamo creando uno stato di cose che è sempre più anormale, che non può durare al lungo<sup>48</sup>.

Di lì a poco i suoi timori e le sue previsioni si sarebbero rivelati fondati.

Né Morelli né Villari visitarono, nel 1893, l'Esposizione universale di Chicago, presso la quale uno schieramento di cannoni Krupp, tra i quali il più grande fino ad allora costruito, faceva bella mostra di sé in un grande padiglione "fortezza". E quando Villari esternò le sue preoccupazioni, alla vigilia della prima guerra mondiale, Morelli era già morto da più di dieci anni. Ma credo che anche di fronte a quello spaventoso scenario – così diverso da quanto entrambi avevano immaginato e sognato di costruire per il giovane Regno d'Italia e nel nome dell'arte, dell'educazione, del progresso – i due antichi amici, sempre in cerca di una "verità vera", si sarebbero trovati d'accordo.

- 1 Lettera di Angelo Camillo De Meis a Pasquale Villari (Torino, 6 luglio 1855), in *Lettere di Angelo Camillo De Meis a Pasquale Villari*, a cura di F. Battaglia, in «Memorie dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, classe di Scienze Morali», IV, 9, 1950, pp. 83-85, in part. p. 83.
- 2 Raccontato per la prima volta da Primo Levi (P. Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino, 1906, pp. 69-74), con qualche imprecisione, poi citato da Edoardo Dalbono (D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura del secolo XIX e altri scritti*, a cura di B. Croce, Bari, 1915, p. 87), di questo vero e proprio viaggio di formazione scrisse lo stesso Morelli a Pasquale Villari, restituendo non solo informazioni preziose sull'itinerario, gli artisti incontrati e le opere viste, ma le fondamentali impressioni ricevutene, e gli sviluppi, grazie a quel viaggio, del suo pensiero e della sua poetica. Per le lettere tra Domenico Morelli e Pasquale Villari, da me edite, si rimanda a D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, 2 voll., a cura di A. Villari, Napoli, 2002-2004: riguardo al viaggio del 1855, vedasi A. Villari, *Introduzione*, ivi, I (2002), pp. CII-CXV, e le rispettive lettere alle pp. 276-295. Sul tema della "responsabilità" avvertita da Morelli rispetto al panorama artistico europeo, e scaturita proprio dal viaggio del 1855, si rimanda anche a A. Villari, «Poter dire sono italiano». *La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano 2007, pp. 27-46.
- 3 Lettera di Angelo Camillo De Meis a Pasquale Villari (Torino, 6 luglio 1855), in *Lettere di Angelo Camillo De Meis*, cit., p. 84.
- 4 Sulla prima scuola desanctisiana di Vico Bisi si veda B. Croce, *Introduzione a F. De Sanctis, Teoria e Storia della letteratura. Lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848 ricostruite sui quaderni della scuola*, 2 voll., a cura di B. Croce, Bari, 1926, I, pp. 2-36, e P. Villari, *Introduzione a La giovinezza di Francesco De Sanctis. Frammento autobiografico*, a cura di P. Villari,

- Napoli, 1912. Inoltre, si rimanda a A. Villari, *Fermenti culturali nella Napoli di metà '800: la scuola di Francesco De Sanctis e le tensioni antiaccademiche*, in Morelli, *Lettere*, cit., I (2002), pp. XVII-XLVII. Sulla formazione e sugli anni giovanili di Villari, M. Moretti, *Pasquale Villari storico e politico*, Napoli, 2005, e in part. cap I, *Alla scuola di Francesco De Sanctis. La formazione napoletana di Pasquale Villari (1844-1849)*, pp. 3-46.
- 5 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 21.
  - 6 D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, in Morelli, Dalbono, *La scuola napoletana di pittura*, cit., pp. 3-41, in part. p. 12.
  - 7 Il centocinquantenario dell'Unità d'Italia, ricordato con una serie di attività ideate, organizzate e/o coordinate dall'Unità tecnica di Missione per gli anniversari nazionali della Presidenza del Consiglio dei Ministri, appare, oggi, più lontano di quanto non sia. In quella struttura sono stata dirigente per le attività culturali, museali, espositive ed editoriali. Voglio qui rivolgere un pensiero a tutti gli amici e colleghi di quella entusiasmante e intensa «avventura». E mando un pensiero grato e affettuoso ai Presidenti del nostro Comitato storico di riferimento, il Presidente Giuliano Amato e il compianto Senatore Franco Marini.
  - 8 «Deve l'amico per gli affari dell'amico rattristarsi, delle sue gioie rallegrarsi, anzi farsene partecipe, della sua luce irradiarsi».
  - 9 «Tornai a [Roma] portando con me una tela, sulla quale avevo disegnato, grande al vero, la *Madonna che culla il bambino* [...]. La mia intenzione era di dare quel quadro come una copia di antica pittura, dipingendovi anche la cornice, come se fosse stata intagliata nella pietra del muro. Ma che stentii! Non avevo mezzi per avere i modelli; e però, incoraggiato dalla scuola dei "puristi", che in opposizione al realismo non copiavano dal modello vivo, ma si ispiravano alle pitture dal trecento al rinascimento, andavo la mattina al Vaticano, e guardavo, guardavo, guardavo [...]. Il quadro finalmente fu compiuto, e dopo una breve esposizione al "Popolo", avvolta la tela, ritornai in Napoli». Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura*, cit., pp. 7-8.
  - 10 «[...] it seems to have been received with rather exceptional favour by the roman public». A.R. Willard, *A Sketch of the Life and Work of the painter Domenico Morelli*, Boston-New York, 1895, p. 84.
  - 11 «S. Maestà come sai si è presa la mia Madonna, e l'ha fatto un grandissimo effetto l'ha baciata, basta ti dirò tutto a voce». Lettera di Morelli a Villari (16 settembre 1850), in Morelli, *Lettere*, I (2002), cit., p. 75.
  - 12 P. Villari, *Parole di Pasquale Villari sopra un quadro di Domenico Morelli*, Napoli, 1848.
  - 13 P. Villari, *Prefazione* a L. La Vista, *Memorie e Scritti*, Firenze, 1863, pp. I-XLII: XXXI.
  - 14 «Nel Cinquecento le arti e le lettere furono contaminate dal principio classico, che s'introduceva per tutto. La debolezza dei costumi, la quale commoveva, agitava, spesso storciva le immagini e le figure delle arti, togliendo loro la pace e la purità del muoversi, falsava la scuola. In quel secolo però scoppiarono i più grandi ingegni, allora vissero Ariosto e Tasso, allora vissero Michelangelo e Raffaello; quest'ingegni non furono meno grandi dei passati, ma la loro scuola non fu così feconda [...]». Villari, *Parole di Pasquale Villari*, cit., p. 11. Compagno spesso in Morelli analoghe considerazioni, ad esempio: «il cinquecento col suo grande progresso immaturo mi par causa della nostra rovina nell'arte della pittura. Vedi la scultura e l'architettura come procedono altrimenti». Lettera di Morelli a Villari (19 maggio 1855), in Morelli, *Lettere*, cit., I (2002), p. 273.

- 15 Villari, *Parole di Pasquale Villari*, cit., pp. 12-13.
- 16 Sul ruolo di Mazzini nell'affermazione della letteratura, della musica e delle arti figurative nella creazione di una coscienza nazionale, si rimanda a *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra, Genova 2005-2006, a cura di F. Mazzocca, con la collaborazione di F. Leone, L. Lombardi, A. Villari, Milano, 2005.
- 17 Villari, *Parole di Pasquale Villari*, cit., p. 14.
- 18 *Ivi*, p. 20.
- 19 Su *La barca della vita*, terminata nel 1859 (Roma, Antico Caffè Greco), Morelli era al lavoro sin dal 1856, come si evince da una lettera a Villari del 26 dicembre di quell'anno, nella quale Morelli racconta all'amico di quel «lavoro di tanta fatica». «[...] Ho dipinta una barca nella quale ho immaginate certe figure, in questo modo. Nella poppa al timone un re vecchio e ubriaco e dormente ha mandata questa barca sopra una secca, due uomini scesi nell'acqua la spingono innanzi rimanendo essi nella melma, più innanzi del timoniere un poeta – Dante – che ingoraggia [*sic*] quei due a spingere. Alle spalle del poeta due figure una a dritta è uno stupido che non comprende e deride la parola l'altro a sinistra un avaro che frega quattrini, innanzi a questi una figura grassa e tonda coricata e colle spalle appoggiata a un'altra secca e povera come l'opulenza che pesa sulla povertà, poi un ipocrita e una femmina di lascivo aspetto che fa l'occhiolino alla ricchezza, nel centro della barca, soli, un giovine e una fanciulla che stanno abbracciati questi la bacia infocato l'altra languida. [...] qualche altra figura e poi sulla prua una superba figura in piedi che stà e guarda il passato rio e la barca e la riva che ha lasciata e questa immagino per lo storico [...]». Morelli, *Lettere*, cit., II (2004), pp. 341-343.
- 20 G. Duprè, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze, [1879] 1898, pp. 407-408.
- 21 Lettera di Morelli a Villari (10 agosto 1855), in Morelli, *Lettere*, cit., I (2002), p. 282.
- 22 La partecipazione di Morelli al comitato esecutivo napoletano è documentata nell'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, serie Esposizione Parigi 1867 – I e II, b. 5. Sull'argomento il pittore (che espose le opere di proprietà Vonwiller *Torquato Tasso legge ad Eleonora d'Este la Gerusalemme Liberata* (tavv. III-IV), il *Conte Lara* e *Un bagno Pompeiano*, e che ricevette la medaglia di secondo premio), tramite Villari, indirizzò una lettera al direttore de «La Nazione» di Firenze; questa e una seconda inviata al direttore dallo stesso Villari uscirono nel numero del 1° aprile 1866.
- 23 Villari, che nel 1869 fu nominato segretario generale della Pubblica Istruzione con il ministro Angelo Bargoni, dal 1865 era membro del Consiglio Superiore dello stesso ministero. Un analogo incarico gli era stato assegnato in occasione dell'Esposizione londinese del 1861, quando aveva partecipato ai lavori come “giurato aggiunto” e commissario speciale per il settore industriale, classe XXIX, con un “incarico speciale” relativamente ai “metodi di istruzione ed alla educazione popolare in Inghilterra”; la sua relazione fu pubblicata sulla «Rivista italiana di scienze, lettere ed arti colle effemeridi della Pubblica Istruzione», in vari numeri dal novembre 1862 al febbraio 1864, poi come *Relazione sull'Istruzione elementare in Inghilterra e nella Scozia*, in *Scritti pedagogici*, Torino, 1868, pp. 46-314 (dall'Introduzione, p. 5, è tratta l'informazione sopra citata). Si veda anche P. Bolchini, *L'Esposizione Internazionale di Londra del 1862 e l'Italia*, in «Rivista di Storia Economica», I, 1986, pp. 1-40.
- 24 Lettera di Morelli a Villari (non datata [1867]), in Morelli, *Lettere*, cit., II (2004), p. 34.
- 25 *La pittura moderna in Italia ed in Francia* venne pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel novembre 1868 e gennaio 1869, e poi riedito in P. Villari, *Arte Storia e Filosofia. Saggi critici*,

Firenze, 1884, pp. 3-98; il testo era stato preceduto dalla breve relazione apparsa sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» del 21 luglio 1867 e da un intervento in *Relazioni dei giurati italiani sulla esposizione universale del 1867*, II, Firenze, 1868, pp. 174-235. La citazione qui riportata (pp. 3-4), e quelle che seguono, sono tratte da *Arte Storia e Filosofia*, cit.

26 *Ivi*, p. 5.

27 *Ivi*, pp. 5-6.

28 Fugando ogni rischio o accusa di materialismo, in questi stessi anni Villari scriveva in *La filosofia positiva e il metodo storico*, suo fortunato saggio pubblicato per la prima volta su «Il Politecnico» nel 1866: «Nella storia del genere umano, si vede molte volte seguire quello che segue ancora nella vita degli uomini in particolare. Quando per lungo tempo ci siamo occupati di questioni astratte, nasce in noi un vivo, un ardente bisogno di poesia, d'arte [...]. I filosofi italiani non dovrebbero spaventarsi dei grandi progressi, che han fatto il metodo storico e la filosofia positiva. La metafisica non sarà distrutta; ma verrà certamente ricacciata nei suoi naturali confini. Invece, dunque, di perdersi a scagliare vane accuse di materialismo, o di scetticismo, essi dovrebbero in Macchiavelli, in Vico e in tanti altri italiani, riconoscere i germi di questo nuovo e inevitabile progresso, che ci porta al vero, e non al materialismo o al dubbio». P. Villari, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in «Il Politecnico», IV, 1, 1866, pp. 1-29, in part. pp. 2, 29.

29 A. Villari, *Morelli autorità e artista pubblico*, in Morelli, *Lettere*, cit., II (2004), pp. XVII-CXXXV.

30 Villari, *La pittura moderna*, cit., p. 60.

31 *Ibidem*.

32 *Ivi*, p. 64.

33 *Ivi*, p. 88.

34 *Ibidem*.

35 *Ivi*, pp. 92-93.

36 *Ivi*, pp. 94-97.

37 *Ivi*, p. 98.

38 In un'ottica di impegno nazionale va riportata la battaglia, avallata da Villari, per la centralizzazione romana delle esposizioni, questione assai dibattuta che vide ben presto schierarsi due fronti, quello romano-meridionale, ben appoggiato politicamente, che sperava in questo modo di rendere più accessibili le grandi commissioni nazionali e di vivacizzare il mercato, fiorentino più che altro al nord, e quello fiorentino-piemontese-lombardo (con qualche eccezione come Boito e il critico Primo Levi), del quale facevano parte molti giovani cosiddetti «realisti». Villari pubblicò ne «La Rassegna settimanale» del 18 settembre 1881 l'articolo *Le Esposizioni di Belle arti*, con la proposta che, già votata a Napoli nel 1877, fu poi pubblicamente approvata e votata nel Congresso artistico di Roma del 1883. Elogiando il «risorgimento nazionale» della cultura e dell'arte italiane, quale si era appena mostrato all'Esposizione nazionale di Torino, Villari analizzava i pro e i contro dell'eventualità, da molti condivisa, di accentrare nella capitale le esposizioni nazionali, a partire da quella parmense del 1870 tenute in varie città italiane. Sostenitore della necessità di mantenere e promuovere l'individualità delle singole scuole regionali, e insieme di potenziare la creatività e produttività nazionali, in vista del confronto con gli altri paesi europei, proponeva di mantenere nelle varie città, a rotazione, le esposizioni nazionali, riservando a Roma ogni otto o



dieci anni una grande esposizione internazionale. Villari, *Arte storia e filosofia*, cit., pp. 173-187; si confronti anche *id.*, *Discussioni d'arte suggerite dalle recenti esposizioni*, in «Nuova Antologia», LXVII, 4, 15 febbraio 1883, pp. 668-690, che così si concludeva: «Gli artisti hanno nelle nostre ultime Esposizioni dato prova delle maravigliose attitudini del popolo italiano. Il Governo dovrebbe adoperarsi a ristabilire le condizioni in cui l'arte può riconquistare la sua antica dignità, raggiungere la desiderata altezza»). Morelli fu il primo a dirsi pubblicamente d'accordo, «non per bisogno di accentramento», bensì esclusivamente perché convinto che «quando le Esposizioni si facessero nella sede principale del governo, deputati e ministri si troverebbero a studiare quanto lavoro e quanto ingegno si sacrifica per queste arti», come affermato in una lettera pubblicata su «La Rassegna settimanale» il 30 ottobre 1881 e poco dopo sottoscritta da molti altri artisti.

- 39 Oltre all'introduzione al vol. II delle *Lettere*, si rimanda anche a A. Villari, *Il dibattito tra Pasquale Villari, Camillo Boito, Domenico Morelli*, in *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e Storia*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris, Roma, 2012, pp. 39-47.
- 40 *Domenico Morelli. Commemorazione fatta a Napoli il 19 gennaio 1902 nella sala del Liceo Vittorio Emanuele da Pasquale Villari*, estratto de «La Nuova Antologia», 1 aprile 1902.
- 41 Tra i suoi incarichi, portati avanti parallelamente all'attività di storico e pubblicitista, nel 1865 membro del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione, del quale fu per due volte vicepresidente; tra 1869 e 1870, segretario generale del ministero della Pubblica Istruzione, deputato dal dicembre del 1873 a settembre del 1876 e poi nel 1880. Nel 1884 senatore, tra il 1897 e il 1913 fu anche, a varie riprese, vicepresidente del Senato, ministro della Pubblica Istruzione tra 1891 e 1892, socio nazionale e poi Presidente dell'Accademia dei Lincei, Presidente della Deputazione italiana di Storia Patria, del Consiglio superiore degli Archivi, dell'Istituto storico italiano, della Società nazionale Dante Alighieri. Sulle numerose attività di Villari si rimanda a Moretti, *Pasquale Villari storico e politico*, cit.
- 42 «L'Oriente per me è come 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 Irving, 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 invisibile [...]». Lettera di Morelli a Villari (6 gennaio 1872), in Morelli, *Lettere*, cit., II (2004), pp. 79-81. Rimando anche a 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.
- 43 Nel 1882, nel giro di pochi mesi l'Egitto fu occupato dall'esercito britannico, divenendo protettorato inglese. Il «vecchio» cui Morelli fa riferimento era l'allora primo ministro William Ewart Gladstone.
- 44 Lettera di Morelli a Villari (fine 1881/inizi 1882), in Morelli, *Lettere*, cit., II (2004), pp. 98-99.
- 45 Cit. in Moretti, *Pasquale Villari*, cit., p. 193. Non è questa la sede per affrontare il pensiero di Villari, soprattutto in relazione alla complessa crisi italiana di fine secolo. Si rimanda quindi ai numerosi studi di Moretti e al suo volume sopra citato, e in particolare parte seconda, *Note sui tardi scritti politici e storici di Pasquale Villari*, capp. I e II, pp. 149-287.

- 46 Moretti, *Pasquale Villari*, cit., p. 195.
- 47 La lettera, conservata nel Fondo Villari della Biblioteca Apostolica Vaticana, è stata pubblicata da L. Villari, *I fatti di Milano del 1898. La testimonianza di Eugenio Torelli Viollier*, in «Studi storici», VIII, 3, 1967, pp. 534-549.
- 48 P. Villari, *Leggendo un libro di H.G. Wells*, in «La Nuova Antologia», CCLV, 1914, pp. 385-394, in part. p. 391, cit. in Moretti, *Pasquale Villari*, cit., p. 287.