

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

«Sapeva quello che non sapeva, e vedeva ciò che non aveva mai visto». Lo sguardo critico. Domenico Morelli attraverso la stampa periodica del suo tempo (1860-1880)

With this contribution, we would like to retrace the thought of the critics who evaluated Domenico Morelli's works from the early 1860s to 1880, the year of the fourth National Exhibition in Turin. They were twenty years of great critical success. Morelli was consistently acclaimed as the founder of a new idea of art and a reform of the pictorial method. "Representing things not seen, but imagined and true" meant bringing to the table of the innovations realism brought about both historical and literary or, in general, fantasy themes. Morelli's great invention was "Historical realism," in which most artists aligned themselves, not only artists from the Neapolitan school but from all of Italy. Critics understood that and always expressed highly favorable judgments on every occasion, highlighting the artist's innovation, pictorial ability and philosophical thought, and extraordinary modernity.

Nell'anno del bicentenario della nascita di Domenico Morelli è quasi naturale essere chiamati a fare il punto degli studi sul grande artista partenopeo di nascita e di formazione, ma di sguardo e orizzonti internazionali. Di fronte a una tale personalità l'attenzione dedicatagli da parte delle istituzioni culturali è sempre troppo limitata. Negli ultimi decenni, dopo la globale esposizione *Civiltà dell'Ottocento. Dai Borbone ai Savoia*¹, che aprì i battenti a Napoli nel 1997, si deve attendere il 2001 per la presentazione dell'importante acquisizione della GAM di Torino², cui seguì nel 2005 la mostra interamente dedicata a Morelli³, allestita nello splendido scenario del Castel Sant'Elmo a Napoli e, nel 2010, la pubblicazione del Fondo Domenico Morelli della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma⁴. Da allora, a eccezione della recentissima esposizione proposta dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, pochi e frammentari sono stati i contributi pubblicati su di lui⁵.

È oggi più che mai necessario riconsiderare la complessa produzione dell'artista, rileggendo con occhi nuovi sia l'opera sia le valutazioni che ne diede la critica coeva. Sarebbe giunto il momento di approntare un nuovo studio monografico, anche utilizzando le nuove tecnologie digitali, per riunire insieme dipinti e grafiche, le nuove acquisizioni, il pensiero e gli scritti, le valutazioni della critica coeva e successiva, l'accoglienza della sua opera nel collezionismo locale, nazionale e internazionale, per dare rilievo al profilo di un eccezionale protagonista che fu ideatore di orientamenti semantici e linguistici, promotore di raccolte museali e genitore putativo di intere generazioni di artisti nell'Italia del suo tempo e ancora nei primi decenni del XX secolo.

La nuova formula dell'arte e la svolta. Il «poema» del Cristo deposto

Quando nel 1927 Plinio Nomellini ancora ricordava come «memorabile» l'Esposizione Fiorentina del 1861, allorché «Domenico Morelli, col quadro degli *Iconoclasti* (tav. I), affermò una nuova legge nell'arte»⁶, era chiaro che per gli artisti nati nel secolo decimonono il nome di Morelli e la sua riforma risuonavano ancora forte.

Quella «nuova legge», racchiusa nella sintetica e celebre formula del «rappresentare figure e cose, non viste, ma immaginate e vere» sconvolse e cambiò completamente il modo di fare pittura. Bisognava, secondo Morelli, entrare nella storia, farla propria, viverla, respirarla, sentirla, perché risultasse nella pittura una cosa vera. Il nesso era tutto lì: doveva divenir cosa vera. In tal modo, seppure l'approdo al realismo fosse avvenuto, soprattutto da parte di Filippo Palizzi, poteva ora compiersi, proprio in nome del realismo, il recupero dei temi antichi e d'invenzione a patto che la loro resa fosse "vera" e non solo verosimile. Ciò, come sappiamo, era affidato non soltanto a una corretta lettura della storia, delle vicende, dei personaggi e dei loro costumi, non soltanto a uno studio rigoroso di oggetti, arredi e suppellettili, non solo al progetto compositivo e alla scelta del momento da rappresentare o da interpretare, ma soprattutto a un rapporto veristico di interazione tra luce e colore, a una pennellata libera, a una condizione nuova dell'artista stesso.

In questa prospettiva sono da leggere le opere storicistiche, letterarie, a tema orientalista o pompeiano, religiose e spiritualiste di Morelli e dei suoi seguaci.

La critica che ruotava intorno alle esposizioni, divenendo sempre più radicata e ufficiale lungo il corso del secolo, riconobbe subito il portato innovativo del dettato morelliano.

Alla quinta esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, aperta nei locali di San Domenico Maggiore il 26 dicembre del 1867⁷, al centro di un vivace dibattito critico, Morelli presentava il dipinto noto come *l'Imbalsamazione di Cristo* (tav. V), ma esposto con un lungo titolo didascalico tratto dal *Vangelo* di Giovanni⁸. L'opera (pubblicata da Primo Levi come *Cristo deposto*) rappresentò un vero e proprio shock, anche quando fu ripresentata a Milano nel 1872. Carlo Tito Dalbono (Napoli, 1817 – ivi, 1880), scrittore, drammaturgo e critico militante, direttore del Real Istituto di Belle Arti e, non in ultimo, padre del pittore Edoardo, dedicò alla quinta Promotrice alcune appendici pubblicate a puntate sul quotidiano «Roma» e poi un volumetto autonomo⁹. «Chi mi darà la voce e le parole per dire convenientemente di una bozza da maestro e di un ritratto, presentati a questa mostra da quel vigoroso e sempre studioso ingegno del Commendator Domenico Morelli?», scriveva Dalbono nel recensire l'esposizione¹⁰. Il critico

lesse la «libertà dell'arte moderna» e la «severità dell'arte antica» in una «scena solennemente abbozzata», dove «la potenza del genio è come il coraggio. Di rado si nasconde. Anche in questa bozza di Morelli è potentissimo». Dalbono comprese d'immediato l'audacia della novità, sebbene etichettasse il dipinto come una «bozza», individuando, sempre d'istinto, il nuovo lessico che Morelli stava elaborando, quella sorta di stato "non finito" in forte tensione, ma che in realtà era del tutto compiuto. Al modo di procedere "bozzettistico", secondo quanto scriverà più tardi il figlio Edoardo Dalbono, Morelli era arrivato per «ottenere, con la maggiore velocità possibile, l'estrinsecazione del soggetto»¹¹, fondamentale nei «così detti bozzetti», quali l'*Imbalsamazione di Cristo* o il *Cristo deriso*¹², «ma quelli non sono bozzetti, sono opere che debbono essere fatte a quel modo. In quelle tele non vi è niente da finire; tutto è reso nella magia di poche pennellate, che dicono quello che debbono dire»¹³, per domandarsi infine «Nel *Cristo deriso*, o nel *Cristo deposto*, dove si ferma l'artista? Quando egli sa che quell'opera non finita è invece finitissima?»¹⁴. Sul tema iconografico poi, nonostante l'intenso misticismo che si avverte nelle composizioni cristologiche, è ben noto l'interesse di Morelli per i testi storicistici di Joseph-Ernest Renan (1823-1892)¹⁵, in special modo per la *Vie de Jésus* del 1863 (tredici edizioni soltanto tra il 1863 e il 1867), basati su una lettura di Cristo nel suo essere stato uomo¹⁶.

Se a Napoli il dipinto fu applaudito, non senza qualche eccezione¹⁷, quando arrivò nell'ambiente milanese¹⁸, dove fu presentato alla II Mostra Nazionale del 1872, l'accoglienza fu duplice: gli artisti ne furono entusiasti (ricordiamo, ad esempio, i giudizi di Hayez e d'Induno)¹⁹, mentre in alcuni circoli letterari di estrazione cattolica l'iconografia lasciò non poche perplessità, tanto che Morelli sentì di doverla giustificare²⁰. La scioltezza del linguaggio pittorico, la libertà interpretativa, la doppia componente del fattore estremamente umano e di quello spirituale, la moderna impalcatura compositiva, l'attenzione conferita al dato luministico e atmosferico mostravano ai pittori milanesi la via al superamento della pittura accademica, soprattutto quella di ambientazione storica, che a Milano, con la presenza ancora dominante di Hayez, era ben radicata, tanto che neppure Eleuterio Pagliano, già in stretti rapporti con Morelli, era riuscito a liberarsene²¹.

Il vecchio Francesco Hayez, che scrisse a Morelli che le sue opere erano lodatissime all'esposizione, trovò che «l'abbozzo specialmente» fosse «nuovo e bello», mentre Domenico Induno, suo grande amico, chiuse una lunga lettera con poche significative parole: «il tuo Cristo deposto per me è una gran cosa, è tutto un poema, l'intonazione è cosa mirabile», mentre sulle altre due opere presentate, «magnifico» era il genere della *Salve Regina* (il partito centrale del

politico *La Madonna delle rose* del Castello Compagna di Corigliano Calabro) e quasi un Van Dyck il *Ritratto di Davide Vonwiller*²². «Nuovo» e «bello», Primo Levi tenne a sottolinearlo: «Nuovo, non solo, ma bello il Cristo deposto, anche per Hayez! Quale migliore riprova?»²³.

«*L'improvviso in pittura*». *Sguardi alla Quinta Promotrice di Napoli (1867-1868) e poco oltre*

La Quinta Promotrice napoletana, dove il *Cristo imbalsamato* (tav. V) aveva fatto la sua prima comparsa, mise a nudo l'orientamento non sempre concorde dei critici del tempo diviso proprio dalle conquiste del realismo acquisito di Palizzi e dal verismo storico di Morelli. «La Promotrice di quest'anno conterrà certo molta robbaccia» scriveva l'hegeliano Vittorio Imbriani, vestendo in questa occasione i panni del critico d'arte²⁴, «ma quella robbaccia ci ha da essere, altrimenti l'Esposizione non riprodurrebbe lo stato delle arti fra noi. Quella robbaccia è ammirata, esaltata da molti e pur troppo risponde a' bisogni estetici del nostro paese. Sarebbe da stolto negare il fatto [...]; è da uomini serî lo studiare di comprenderlo, l'assodarne il perché»²⁵. Nonostante questo malcelato disdegno, motivato dall'orientamento del critico per la pittura di realtà, e dichiarando la sua totale imparzialità nel valutare le opere esposte, Imbriani notò, con un certo disappunto, le dimensioni sempre più piccole dei dipinti man mano che le mostre progredivano, «tutto diventa miniatura»²⁶, e soprattutto un "salto nell'abisso": «dal nulla in Arte» all'«alto seggio del Morelli»²⁷. «Temo di non poter essere giusto verso Morelli» scrive «troppo ardua cosa è il giudicare un tanto artista»²⁸. Tuttavia, si sofferma sulle opere proposte, ed è il commento al *Ritratto*²⁹, presentato in mostra senza alcuna indicazione riferita al personaggio, che ci consente di identificare l'«uomo dall'aperta fisionomia, di barba e capigliatura grigia, vestito di nero» con il *Ritratto di Giovanni Vonwiller* (tav. VIII) riemerso nel 2017³⁰. Raffigurato «di prospetto, accavalcioni ad una seggiola dalla spalliera bassa ed imbottita, di tono scuro con qualche rabesco, verde e rosso; esso ha un sigaro fra le dita della sinistra. Il fondo poi è d'un color neutro e distrutto, che accenna al legname, ed allude a un mobile che nella stanza a Parigi, in cui fu cominciato il ritratto, stava dietro la figura»³¹. Un «Artistone fortissimo» lo giudica Imbriani, non immune, però, «dal cadere nelle barocche armonie degli ultimi buoni pittori veneziani del seicento»³². Tali reminiscenze erano a parere del filosofo da riscontrare nel particolare della mano, che aveva «più del dolce che di carne, in rapporto alla testa luminosissima e molto ben dipinta». Usando la finzione letteraria dell'accusa e della difesa, Imbriani instaura un dialogo tra due fronti opposti, ricordando che il dipinto era stato compiuto in due o tre sedute a Parigi, che era rimasto senza

ritocchi, «salvo qualche piccola botterella alla testa», e che di sicuro il modello non era stato paziente.

Quindi ha incominciato con la testa; e poi, perché spiccasse, ha sporcato il fondo; e poi ha messo l'abito senza alcun ritocco, e qui si vede che il modello infastidito, movendosi continuamente ha cagionato molta incertezza; e poi, invasato dalla febbre del lavoro, si è trovato all'ultimo a far le mani con la tavolozza sporca, con que' colori che residuavano, e per non prepararsene una nuova o rimettere il compimento dell'opera, cosa contraria al desiderio dell'Artista e del modello, ha fatto la carne col nero e col bianco. E lui solo avrebbe potuto far così una mano come quella³³.

La disquisizione prosegue a furia di domande e risposte: in bilico fra accordo e disaccordo, Imbriani finisce col dirigere la sua attenzione ai dettagli, notando che la luce della mano non era quella della testa, ma che era d'intonazione più bassa, e soprattutto che, se l'artista avesse voluto, avrebbe potuto risolvere con il ritocco quello stato di indefinitezza – che dunque non gli piacque – con il quale, tuttavia, riconosceva che Morelli stesse generando una “nuova” maniera: «Mi ricordo un quadro francese» scrive «dove altro non v'era di finito tranne un'orecchia: e così voleva la verità dell'effetto»³⁴.

Seppure Imbriani non fosse sempre favorevole a Morelli, la stampa negli anni Sessanta colse quasi unanimemente il portato innovativo della sua pittura.

«Il Morelli è nato artista. Il suo amore, la sua fede, le sue fatiche, i suoi errori per l'arte sono tutta la storia della sua vita. Anima fervida e passionata fino all'entusiasmo, fantasia ardente e rigogliosa fino all'intemperanza, egli conserva nell'età matura il fuoco e spesso la ingenuità della più calda giovinezza»³⁵. Era il 1869 quando la testata «L'Arte in Italia», di Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca, dedicava all'artista napoletano, quarantaseienne, un'intera pagina. Quando Morelli parla d'arte «la sua parola è quasi potente come il suo pennello», scrive il critico K firmatario dell'articolo, e «forse per gli artisti la sua conversazione è anche più efficace delle sue tele»³⁶. I punti salienti della lezione morelliana messi in evidenza dalla critica a cavallo tra il sesto e il settimo decennio erano essenzialmente la scelta dell'azione, che rappresentava il primo elemento della novità della composizione, e soprattutto il magistero della luce; sul “fare bozzettistico”, invece, i critici si mostravano ancora indecisi. Se i bozzetti costituivano «la più genuina rivelazione dell'animo e dell'ingegno dell'artista»³⁷, era anche vero che essi non vennero compresi fino in fondo. I critici spesso si domandavano se fossero bozzetti o opere finite in quel modo. È ancora il nostro K che coglie con grande acume alcuni aspetti delle opere morelliane, interrogandosi sul loro stato d'incompletezza:

Nel Morelli non c'è dubbio la qualità principale è la fantasia; [...] per lui l'immaginare un quadro attraverso un effetto di luce e di colore è opra d'un momento; egli vede, egli sente al vivo, e

perché ci ha forte anche la mano, egli esegue là là il suo pensiero; questo però le più volte è un bozzetto, cioè, come la parola stessa lo dice, un'opera accennata ma non fatta. *Un Episodio de' Vespri Siciliani, la Regina Ginevra, la Zattera dei fuggitivi di Aquileja che vanno a fondar Venezia*, sono appunto dei lavori in questo genere. *Il Paggio e la sua Dama*, diverse variazioni di un sol tema, è tutta una serie di bozzetti. [...] La bravura del Morelli in questo genere di lavori, che si chiamerebbe *l'improvviso in pittura*, è giunta al colmo nei suoi ultimi dipinti, il *Cristo imbalsamato* [tavv. V-VII] e il *Cristo deriso*. Questi due lavori non sono io il primo a dirlo, sono degni di Rembrandt³⁸.

L'«improvviso in pittura», il senso dinamico e l'idea tutta morelliana della «scena» (tutto avviene in un momento attraverso un effetto di luce e di colore) erano i caratteri nuovi della pittura, una pittura non costretta entro i confini di una linea disegnativa, ma in continuo mutare e divenire. Il sapore rembrandtiano e il gusto francese, che si rivelano soprattutto nel *Ritratto di Giovanni Vonwiller* (tav. VIII), tipici di questo periodo, andranno lentamente a sfumare nei decenni successivi, a favore di una tavolozza più illuminata e d'impatto, fino ai vapori atmosferici quasi trasparenti delle composizioni degli ultimi anni.

La luce che «contribuisce a spiegare il soggetto» e che permette all'aria di circolare: il Tasso e le Marie

Quando Morelli presentò il *Tasso legge la Gerusalemme liberata a Eleonora d'Este* (tav. IV) era il 1865³⁹. Il dipinto, secondo Francesco Netti (Santeramo in Colle, Bari, 1832 – ivi, 1894), fra i più acuti e moderni osservatori dell'epoca, artista, organizzatore e promotore culturale⁴⁰, era «l'opera capitale dell'esposizione»⁴¹ (la terza Promotrice napoletana, aperta il 26 dicembre 1864). «Tutte le volte che quel quadro si vede, si resta col desiderio di rivederlo». Furono subito notate le novità che calavano la scena nella realtà dell'oggi e non nel lontano della storia: le figure nell'ombra, la donna «malaticcia, infossata nel suo seggiolone rosso», la «finestra aperta che fa entrar l'aria di una bella giornata; la luce che circola come fa la luce, che ti fa camminare dentro quello spazio», l'intimità ricreata, «quel senso d'invidia che si prova passando qualche sera sotto al balcone illuminato»: «Chi avrebbe pensato che il rappresentare un uomo che legge una carta a tre femmine potesse essere occasione di tanta poesia?»⁴².

Netti fu un assoluto sostenitore di Morelli. Osservando che l'ossatura del quadro storico, cioè il soggetto, era già nell'artista, la riuscita dei suoi dipinti provava che essi fossero «il risultato di certi pensieri che gli giravan pel capo»

e che sono andati vagando per molto tempo come spirito, prima di trovare una veste di colori per manifestarsi e divenir pittura. E perché il soggetto è la creazione dell'artista, dieci pittori possono trattarlo e in modo diverso, altrimenti la ripetizione di un soggetto sarebbe un furto. Tutti quanti sappiamo che Tasso leggeva le sue poesie alla Corte d'Este, e che di Tassi che

leggono in corte se n'è fatti una mezza dozzina di quadri. Domenico Morelli ha dopo tutto ciò affrontato questo soggetto, ne ha fatta una cosa nuova [tavv. III-IV]⁴³.

Aggiunse, inoltre, che sarebbe bastata quell'opera a costituire la fama d'un artista. Ciò che nella produzione morelliana di questi anni colpisce Netti è principalmente la luce, quella luce che «contribuisce a spiegare il soggetto», quella luce che permette di far circolare l'aria, e «che addirittura sfonda la tela»⁴⁴.

Le medesime valutazioni si ripropongono nel 1871, quando all'ottava Promotrice di Napoli Morelli presenta le *Marie al Calvario* (tav. IX)⁴⁵. Fu un vero sussulto di critica. Alcuni anni dopo ancora se ne parlava. Netti puntando l'accento sulla pericolosità del trattare un simile soggetto, «pane quotidiano di parecchi secoli di pittura»⁴⁶, sottolineava che Morelli era stato tra i primi artisti contemporanei ad aver avuto il coraggio di «andare a rovistare nella Bibbia». Cosa ci si poteva aspettare? si domandava il critico, il pericolo di un «ritorno al passato» o la scoperta «di un progresso»? L'antico soggetto

presentato sotto un aspetto inatteso, nuovo e vero ad un tempo, sconcertò sulle prime il grosso pubblico: ma la parte intelligente si accorse di botto che, messa su quella via, la Bibbia ridiveniva una regione vergine ed inesplorata per la pittura, e che in realtà l'arte antica aveva dipinto tutt'altro che il soggetto biblico [...]. L'arte antica s'era chiusa in una formola prima comunemente accettata, poi rituale ed obbligatoria. [...] Il progresso tentato e spesso ottenuto dall'arte moderna è giusto quello di aver chiuso gli occhi alla formola tradizionale e di penetrar nell'intimo del soggetto biblico senza idee preconcepite, riunendo due verità: la verità della cosa rappresentata e la verità della pittura⁴⁷.

Quindi non soltanto il rifiuto della consuetudine e della tradizione, iconografica e pittorica, ma soprattutto la conquista della verità «della cosa rappresentata» e «della pittura», il nodo cruciale di tutta l'arte napoletana di questo periodo.

È qui che era giunto Morelli con il suo genio e la sua acuta osservazione. «È da molti anni – prosegue Netti – che Morelli sta trattando questi soggetti, seguendo la corrente di un'idea unica e svolgendo le grandi e dolci figure del Cristo e della Madonna con una forma e un sentimento affatto nuovi»⁴⁸. Era una nuova via quella scelta da Morelli anche in questo particolare e delicato settore dell'arte. Ma ogni sua opera, secondo Netti e secondo la quasi totalità dei critici, aveva un così particolare e distinguibile carattere da essere identificata ovunque si trovasse, rivelando «un ingegno diverso da tutti gli altri e una personalità staccata, che non si è smentita un momento» sin dal principio della sua carriera; e «quando una sua opera capita in una parete coperta di altri quadri si fa intorno ad essa come uno steccato, e vedendola lontano voi dite: ecco un Morelli»⁴⁹.

Oltre ai critici, anche al pubblico piaceva molto la pittura di Morelli «franca coraggiosa e semplice» con «ossa e nervi», una pittura che non poteva essere

«apprezzata a metà»⁵⁰. Netti poi riflette sulla scuola che si era creata intorno a lui: «Una cosa notevole è che tutti i giovani pittori adorano la pittura di Morelli. Perché? Ciò mi ha fatto sempre pensare». Alla domanda egli risponde: Morelli «segna un gran passo nell'arte napoletana, anzi nell'arte italiana, e tutta la giovine scuola va a lui, come ad un maestro, che la precede sempre»⁵¹. Per un ventennio la riforma morelliana, fondata su una nuova maniera, su una nuova considerazione del colore, sulla forza suprema della luce, su tutti quegli elementi finalizzati al raggiungimento, si potrebbe dire, del "realismo" storico, più che del verismo storico, fu al centro dell'interesse degli artisti che sentivano tale pittura congeniale alla propria coscienza, condividendone forse quell'alone di sentimento romantico che si portava dentro, ma comprendendone fino in fondo la modernità.

La «semplicità incantevole» dell'Oriente e il tema cristologico

Il 1874 è l'anno di un'opera orientalista. Alla XI Promotrice di Napoli Morelli presenta *La preghiera nel deserto* (tav. X), altro dipinto di proprietà Vonwiller⁵², oggi in collezione privata. Sembra quasi un tributo a Mariano Fortuny che sarebbe scomparso pochi mesi dopo. Nella sua cronaca dell'esposizione, Carlo Tito Dalbono non poté non commentare «Egli, quel despota del pennello, s'è gittato nel deserto [...]. Questo pezzettino della mostra si può guardare, ma non si può da tutti intendere. Qui è un rifiuto di ogni tinta accesa, di ogni effetto cavato a furia di contrapposti, qui è una semplicità incantevole»⁵³. Dalbono osserva con attenzione la produzione di Morelli, e qualche giorno dopo aggiunge: «Ogni pennellata, pensatamente messa e non invano, descrive un senso, un affetto, una passione»⁵⁴. Il dipinto piacque molto in sede critica. Il periodico dei Treves «L'Illustrazione Universale», che nell'ottobre 1875 avrebbe mutato il nome della testata in «L'Illustrazione Italiana», gli dedica il frontespizio del numero 3 (a. II), l'8 novembre 1874, mentre pochi giorni dopo avrebbe pubblicato la notizia della morte di Fortuny. Morelli si mette alla prova su un fronte molto distante dalle atmosfere fosche di alcune composizioni degli anni Sessanta. L'ispirazione è sicuramente fortuniana:

Un cielo di metallo e un mare di sabbia, null'altro [...]. A man dritta soltanto, un gruppo di sicomori affaticato da tanta uniformità; l'occhio del desiderio par che indovini in quell'angolo romito un'oasi beata, un'ombra deliziosa, uno stagno limpidissimo e desiderato. [...] Ed ora, prima di proseguire il lungo viaggio per Medina forse o per la Mecca, eccoli nuovamente prostrati al suolo invocando sull'ignoto cammino il patrocinio di Allah e del suo profeta⁵⁵.

E sull'arabo ricurvo su se stesso, si legge: «tutto solo a mano manca, [...] con le pantofole levate in segno d'umiltà, con l'ampio turbante sul capo, con la sopravveste di tela bianca [...]. Quale gravità nel raccoglimento di quel *fellah*,

quale mistero in quella modesta preghiera nella brulla solitudine del deserto!»⁵⁶. E dopo una lunga dissertazione su quali fossero stati i pensieri dell'arabo,

lo non ho bisogno di ricordare ai lettori questa vera celebrità contemporanea italiana. Il Morelli vuol dire la più alta espressione dell'arte nuova, vuol dire tutto ciò che v'ha di più serio e di più maturo nell'indirizzo della scuola moderna. L'impressione del quadro vi ricorda l'artista, e l'artista vi richiama alla mente l'uomo sempre giovane e sempre poeta: quell'uomo, che per suo merito precipuo ha raccostata l'arte, dopo lungo dissidio, alla vita presente, rendendola più intesa è meglio pregiata per nuova efficacia, ed eloquenza inusitata di colorito⁵⁷.

Dietro la sigla G.F., che firma l'articolo riconoscendo in Morelli «la più alta espressione dell'arte nuova», «tutto ciò che v'ha di più serio e di più maturo nell'indirizzo della scuola moderna», si cela, a parere di chi scrive, il nome di Giustino Fortunato (Rionero in Vulture, Potenza, 1848 – Napoli, 1932), critico d'eccezione anche in altre occasioni⁵⁸. Fortunato, pensatore e storico, meridionalista, figura di spicco nella sinistra storica della politica italiana, firma poco prima, nel settembre 1874, un lungo articolo dedicato all'undecima esposizione della Società Promotrice napoletana, ponendo in evidenza il ruolo centrale di Napoli nell'arte italiana:

Napoli, chi non sa? Da qualche anno è diventato un gran centro dell'arte italiana, ha sentito davvero tutto il valore della riforma moderna, ha compreso pienamente il principio fondamentale del nuovo indirizzo. A dir tutto, gran parte della scuola napoletana è proprio su la via della grande arte. Il Morelli le ha dato quella spinta medesima, con la quale il Fortuny e il Rosales han fatto rivivere a Madrid la pittura spagnuola. È una schiera giovane ma vigorosa; una schiera che tutta l'Italia ha il dovere di conoscere e di amare, perché è l'arte nostra che si incammina oramai, per difficili sentieri, a regioni più nobili e serene⁵⁹.

Sulla parete presa in esame dallo storico, riprodotta a incisione su disegno di Michetti (ritengo Quintilio) (fig. 1), spicca tra i numerosi dipinti il quadro di Morelli dal titolo *Thalita cumi* (tavv. XI-XIII)⁶⁰. Non registrato nel catalogo dell'esposizione, aperta il precedente 22 marzo, della cui Società in quel momento lo stesso Morelli era vicepresidente e Vonwiller presidente, il dipinto sarà poi al centro di un focus pubblicato successivamente dalla medesima testata. Morelli si rifà nuovamente a un passo evangelico e «rappresenta» scrive Fortunato:

il cortile della sinagoga con la mesta cerimonia del mortorio della figliuola di Giairo, nel momento in cui entra Gesù Cristo seguito dal misero padre e da' suoi famigliari. In tal duolo delle prèfiche e in tant'aspettazione de' genitori, il Nazareno attrae e richiama a sé lo sguardo del visitatore; il suo volto sorridente dà un senso di abbandono ad una scena sì triste; la sua amabile persona, chiusa pacatamente nel manto rosso, diffonde all'intorno un'aura di pace; tutta l'intonazione del quadro accenna alla morte, ma ad una morte che non fa paura e non abbatte l'animo co' terrori dell'ignoto⁶¹.

Palesemente innamorato della nuova maniera morelliana, in questi anni tanto intrisa di fortunismo⁶², il critico conclude che «ivi la leggenda biblica diviene poesia vera e parlante», annunciando, inoltre, che «di questa poesia, per dir così, il nostro giornale promette fin d'ora di far parola più lungamente a' lettori, non appena sarà pronta un'accurata incisione». Ma, cosa molto più importante, Fortunato, con acume e intuito, legge e riassume in poche battute il portato innovativo dell'opera morelliana: «È la realtà della storia rivendicata dall'arte, è un'orma indelebile stampata dal Morelli nell'augusto campo della pittura moderna. A' grandi uomini le grandi opere, i grandi tentativi del pennello!»⁶³.

Come annunciato, nel gennaio 1875 «L'Illustrazione Universale» pubblicava l'incisione del dipinto con accluso un lungo articolo firmato da Achille del Giudice⁶⁴. Anche in questo caso si trattò di un critico d'eccezione: del Giudice (San Gregorio d'Alife, oggi San Gregorio Matese, Caserta, 1819 – ivi, 1907) fu uomo politico e senatore del Regno.

Thalita cumi (tav. XI), dall'originale espressione in aramaico parlato da Gesù nel *Vangelo* di Marco, che rimanda all'imperativo "Fanciulla, alzati", ripresa pochi anni dopo da Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov*, era collocato senza titolo accompagnato da una "carta bruna" su cui si potevano leggere alcuni passi dei *Vangeli* di Luca, Matteo, Marco. Dalla lettura dei brani evidenziati il critico fa sua la visione di Morelli della fanciulla dormiente, della stanza intima e calda, intrisa di silente dolore. Morelli presenta una scena nel suo svolgersi, un'idea elaborata all'alba degli anni Sessanta⁶⁵. Nessuno in particolare ne è protagonista, ma tutti partecipano alla storia. La figura di Cristo è addirittura collocata nell'ombra, nella zona più buia del quadro. Poco si percepisce se non per quella macchia rossa della tunica riutilizzata dall'artista in un dipinto di poco successivo che sembra appartenere alla stessa sequenza narrativa e condividere la stessa storia. Ne *La Maddalena* (tav. XIV), infatti, Cristo quasi non si vede. È posto sotto la soglia del grande palazzo, e la Maddalena, colta di passaggio mentre, attirata dalla folla più che dalla voce del Figlio di Dio, si volge indietro, è quasi uscita dalla composizione. L'idea morelliana di verità della vicenda è anche da cogliere in questa organizzazione compositiva della scena assolutamente naturale.

Ritornando al *Thalita cumi*, del Giudice osserva che è una pittura che «inchioda addirittura l'occhio sovr'essa»⁶⁶, e segnala l'uso eccellente della prospettiva che rende bene la «distanza tra queste donne che piangono e la porta che mena nell'atrio, e poi oltre questa ancora luogo ove s'affolla tanta gentel!»⁶⁷. Con analitica descrizione conduce a soffermarsi ogni tanto su alcuni dettagli forti: «Quelle donne frante dal dolore chiudetele ognuna in una cornice, e ciascuna d'esse vi mostrerà il cammino vario che fa lo strazio nel cuore» e «tra la mestizia,

il lutto, il cupo, il lagrimare, l'alte grida, la disperazione» lo sguardo si posa su alcuni gruppi, fra i quali quello di Gesù e della madre della ragazza morta che forma «un contrasto stupendo, victorughiano; l'artista ha preso la figura più agitata di questa scena di commozione profonda e l'ha messa vicino a quella di Gesù, la più calma»⁶⁸.

Non può poi non indugiare sulla macchia morelliana e sul suo "non finito": «È vero, in Italia sono molto buoni, valentissimi, castigati disegnatori, accurati coloritori, ma di grandi pittori, pittori che creano, che sanno accendervi nell'animo, col loro lavoro terminato, gli stessi effetti che essi provarono nell'idearlo, ve ne ha pochi. Di questo stretto cerchio è Morelli»⁶⁹; Morelli, un artista pensatore, che «se non fosse pittore, saria filosofo».

Quando vi parla d'arte pare che abbia vent'anni, come scintilla la sua pupilla! Ma sovente al meglio quasi non può continuare; l'idea che gli ondeggia nell'animo è troppo grande e per tradurvela a voce trova le parole troppo piccole; [...] qualche volta e' vi dice che tavolozza e pennello non bastano per esprimervi in colori l'ideale che s'è concepito. [...] Il tempo che ogni altro metterebbe a fare tre quadri, quest'artista-filosofo l'impiega a meditare sul suo futuro dipinto, e poi quando a tutti pare che il suo quadro sia finito, per lui è ancora abbozzato, e vi lavora, vi lavora, sicché dovete alla fine strapparglielo di sotto al pennello, giacché egli non vi direbbe mai: ecco il quadro è finito⁷⁰.

Il lungo encomiastico articolo dedicato a Morelli trovò conferme in altre penne. Addirittura, in un breve lasso di tempo «L'Illustrazione Universale» (e poi «Italiana») dedicò all'artista partenopeo diversi articoli e ampio spazio illustrativo⁷¹.

*La Maddalena*⁷² prima citata (tav. XIV), del 1875, da mettere in relazione al precedente *Thalita cumi* (tav. XI), fu illustrata e pubblicata da «L'Illustrazione Italiana» nel 1879⁷³. Ritornava il nome di Ernest Renan per il tema cristologico affrontato da Morelli: «Renan coi suoi studi sulla Siria, sul popolo Ebreo, su Cristo, ha dato una spinta grandissima a questa nuova forma dell'arte religiosa» di cui Morelli diveniva per la pittura italiana il principale riferimento.

Un ingegno speculativo, un acume straordinario di mente, una rara potenza assimilatrice, una natura di colorista, fantasia, originalità, elevatezza grande di sentimento e una diffusa ma assimilata istruzione hanno reso possibile al caposcuola napoletano di evocare sulle sue tele il mondo evangelico sotto una forma realista, estremamente pittoresca, che ci persuade possa essere la più vera, rispetto al tema e tanto nell'esteriorità del costume, dell'architettura, della luce, degli effetti, quanto nel senso e nella fisionomia morale del popolo e dei personaggi che mette in scena⁷⁴.

Morelli poneva la figura di Cristo-uomo tra gli uomini, riuscendo allo stesso tempo a far sì che la «sua figura grandeggi sopra ogni altra»⁷⁵; in ciò si riscontra la medesima posizione di Renan che vedeva Cristo uomo nella storia e non fuori di

essa, anzi, che la storia era senza di lui incompatibile, cosa che rendeva ancora più profondo e vero il suo culto. Per questa ragione la chiave per accedere alla verità storica era l'inoppugnabile verità della scena, quel realismo minore concentrato in un singolo momento scelto per evocare la storia. La narrazione rappresentata nel suo svolgersi, lo spostare in secondo e terzo piano le figure principali erano poi gli aspetti più nuovi e convincenti della lezione morelliana, di cui opere come *Thalita cumi* e *La Maddalena* o *Le Marie al Calvario* (tav. IX) rappresentavano le migliori prove, tanto esemplificative da essere lette con chiarezza da tutti i critici.

«*In cammino dietro ad una idea*»: l'uso del colore e il "non finito"

Altra peculiarità di questi dipinti, che non tutti condividevano, era quel senso di non finito, di cui si è detto, che solo l'artista sapeva quando era veramente arrivato e paradossalmente compiuto. Lo stesso committente de *La Maddalena*, il mercante Isidore van Montenaecken di Anversa, ne comprese il portato: «Vous avez senti comme cela, et vous vous êtes arrêté là, où vous avez cru que vous ne deviez pas pousser votre œuvre plus loin. J'ai trop le respect et le sens de l'art, pour ne pas savoir que l'artiste seul est juge de cela, et que par conséquent vous avez eu raison!»⁷⁶. Per Levi il "non finito" morelliano costituiva il *velo intellettuale* «dietro cui si vestiva di poesia la sacra leggenda»; scrive Levi: «L'incanto della pittura religiosa di Morelli, la sua suggestione, la sua malia, è anche in questo»⁷⁷.

L'altro aspetto che la critica pone in rilievo negli anni Settanta è l'uso del colore. Morelli «sa trovare un colore che risponda ad una sensazione, una linea che esprima un pensiero, una proporzione che decida del quadro. Sa ciò che deve lavorare e ciò che non deve lavorare: sa risolvere una figura con uno scuro, e sa dirvi fin dove ha bisogno di dirvi»⁷⁸. È di nuovo Francesco Netti che scrive, confessando che non gli era sempre facile parlare della pittura di Morelli, perché «ha sempre qualche cosa che sfugge alla parola»⁷⁹. A proposito dell'uso del bianco, Netti annota – riferendosi all'acquerello *Gli amori degli angeli* illustrato nel 1875 su disegno di Quintilio Michetti tramite incisione di Ernesto Ballarini⁸⁰ – che «solo un forte artista poteva sapere fino a che punto doveva lavorar gli abiti bianchi degli angeli per dar loro l'aspetto immateriale che essi hanno». Aggiunge, inoltre, che «alcuni suoi quadri» piuttosto che essere descritti «possono esser messi in musica. Verdi, infatti, intende meravigliosamente Morelli»⁸¹. Oltre allo stretto legame che univa Verdi e Morelli (scomparsi entrambi, per un incredibile destino, nello stesso anno), Netti sottolinea che Morelli era in grado di dare corpo all'immateriale, far percepire le atmosfere, l'aria, il sentimento, qualsiasi sfumatura di gioia o di dolore, riuscendo a dare alla sua pittura «la precisione della scultura», pur nella cifra bozzettistica, e «il vago della musica»⁸². Soprattutto, tiene a precisare che

Morelli non improvvisa, «ogni sua opera è un viaggio mentale». Era la riflessione, dunque, il suo cammino principale.

Quando fa un quadro, egli si mette in cammino dietro ad una idea; la segue piano piano, la esamina, la sviluppa, la completa. Quando è arrivato [...], quando possiede il quadro, questo vien su tutto d'un pezzo, che par fatto in un giorno. Ma tutto quello che c'è è pensato e voluto. Non credo che vi sia un solo suo quadro, che fosse l'effetto di una combinazione. Ed è così che ogni sua opera è un'opera diversa e profondamente sentita⁸³.

Potrebbe bastare questo sintetico giudizio di Netti non soltanto per comprendere Morelli, ma anche per testare l'opinione che un'intera epoca ebbe di lui. Il bilancio della critica alle esposizioni fu sempre più che positivo, e man mano che il suo nome cresceva e si radicava, iniziò quasi a darsi per scontato il suo successo.

L'arrivo a Torino, alla quarta Esposizione Nazionale del 1880, di quattro suoi dipinti, tra cui due capolavori strepitosi, *Gli ossessi* del 1876 di Verdi (tavv. XV-XVII) e *Le tentazioni di Sant'Antonio* del 1878 di Adolphe Goupil⁸⁴, che posti a confronto mostravano due diversi e contrastanti tipi di pittura basata su una luce cruda e vivida il primo e calda e profonda il secondo, fu motivo di nuove celebrazioni da parte della critica. Ne ricordiamo due. Il vicentino Filippo Filippi (Vicenza, 1830 – Milano, 1887), fortemente impegnato nell'ambiente milanese (fra le altre attività, fu direttore della «Gazzetta Musicale di Milano», edita da Ricordi, e critico musicale de «La Perseveranza»), si occupò anche di critica d'arte; e in merito a Morelli scrisse: «A Napoli un grande maestro diede [...] la spinta al movimento attuale col suo coraggio, l'originalità del suo stile, la sostanza delle sue pitture [...]. Il suo nome non c'è nemmeno bisogno di dirlo [...] tutti gli italiani colti, da cima a fondo dello stivale, sanno il suo nome»⁸⁵. Il secondo è il caso dello scrittore, drammaturgo, commediografo e librettista milanese Ferdinando Fontana (Milano, 1850 – Lugano, 1919). Nell'occasione torinese Fontana pubblicò un intero volume dedicato alla critica della mostra⁸⁶. Ammirando le quattro opere proposte da Morelli, rilevò che esse erano sufficienti per chi volesse farsi un'idea dell'artista. «C'è il Morelli ritrattista, il Morelli misticamente grandioso e voluttuoso, e il Morelli mistico attraverso il sentimento moderno» (era possibile scorgere l'«impressionista moderno» nel dipinto *Vexilla regis prodeunt* riferito alla processione del Venerdì Santo [tav. XVIII]). L'acuto e sagace critico, oltre a offrire una descrizione dei dipinti, ne enucleava i caratteri migliori e gli elementi più innovativi. Stregato dal «colore di creta secca» de *Gli Ossessi* (tav. XV), Fontana assicurava che Morelli aveva dovuto per forza essere stato in Palestina, «e più d'una volta». «Una prova, del resto, – scrive Fontana – della verità del paesaggio la si scorge subito nelle difficoltà enormi di esecuzione che esso richiedeva, difficoltà

che l'artista ha preso d'assalto col solito coraggio istintivo e perfettamente naturale ai grandi ingegni»⁸⁷. Analizzando l'opera come alla ricerca di una prova inconfutabile che Morelli avesse visto dal vero quei luoghi, il critico si sofferma su «quella terribile gradazione di tinte polverose», che egli non aveva mantenuto soltanto nel paesaggio, «ma l'ha diffusa a tutta l'atmosfera in cui si muovono le figure. C'è una velatura cinereo-giallastra conservata con una robustezza tanto squisita, tanto arditamente sentita su tutti i punti, che sa di magia»⁸⁸. Ritorna quella particolare attitudine di Morelli a rappresentare l'aria che circola nello spazio dove sono le figure, individuata dai critici negli anni precedenti. Eppure, Morelli in Oriente non c'era stato e mai ci andò.

La sua pittura intellettuale continuò a essere ammirata, anche quando, nel ventennio successivo, nuovi artisti e nuovi orientamenti si affermarono sul palcoscenico dell'arte.

«Morelli era come il vero artista deve essere», scrisse Edoardo Dalbono nel 1908⁸⁹, a pochi anni dalla scomparsa del grande maestro e amico: «egli sapeva quello che non sapeva, e vedeva ciò che non aveva mai visto».

- 1 *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli-Caserta, 1997-1998, Napoli, 1997. Nello stesso periodo «O.N. OttoNovecento. Rivista di Storia dell'Arte» dedicava a Morelli due numeri speciali: *Domenico Morelli tra oblio e rinnovato interesse* (3/1996), *Domenico Morelli e le scuole pittoriche italiane* (3/1998).
- 2 *Domenico Morelli, il pensiero disegnato. Opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*, catalogo della mostra, Torino 2001-2002, a cura di C. Poppi, Torino, 2001.
- 3 *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.
- 4 *Il Fondo Domenico Morelli. Catalogo delle opere su carta*, a cura di R. Camerlingo, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 2010.
- 5 È necessario ricordare i due volumi dedicati alle *Lettere a Pasquale Villari*, curati da Anna Villari, Napoli, 2002 (vol. I, 1849-1859) e 2004 (vol. II, 1860-1899); ed è, inoltre, da segnalare l'impegno di Vincenzo Caputo che ha trattato i testi letterari di Morelli e di altri artisti della scuola napoletana ottocentesca, fra i quali i fondamentali *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, Napoli, 2012, e *La «pittoresca conversazione». Letteratura, teatro e arti figurative a Napoli tra Otto e Novecento*, Roma, 2014.
- 6 Società delle Belle Arti Firenze, *80ª Esposizione Nazionale, Palazzo Pitti, Primavera 1927*, Firenze, 1927, p. n.n. In occasione dell'ottantesima esposizione della Società Promotrice di Firenze, oltre agli artisti moderni, la giuria e il consiglio concordarono nel proporre quattro retrospettive dedicate ad artisti toscani del secolo appena trascorso: Niccolò Cannicci, Adriano Cecioni, Antonio Ciseri ed Egisto Ferroni. Nomellini, firmando l'introduzione alla retrospettiva di Ciseri, ricordava nell'*incipit* non soltanto la prima esposizione organizzata all'indomani dell'Unità italiana, «rimasta memorabile», ma soprattutto il significato dell'opera morelliana presentata in quella occasione.

- 7 A differenza di quelle preesistenti di Torino, Genova e Firenze, la Promotrice napoletana, essendo un prodotto dell'Unità che andava a soppiantare la compagine delle esposizioni borboniche della prima metà del secolo, aveva una struttura più moderna. Nasce, infatti, come una società per azioni, i cui soci erano gli artisti stessi, i professionisti, gli intellettuali, i politici, gli esponenti della medio-alta borghesia e dell'aristocrazia, e le istituzioni pubbliche, come i Comuni, le Province, etc. Furono aboliti i premi e i riconoscimenti e furono indette le lotterie a chiusura delle esposizioni. Lo statuto fondativo era del 1861, la prima mostra cadde nel 1862; l'ultima, prima dell'avvento del Sindacato Interprovinciale fascista campano di Belle Arti, che aprì i battenti con l'esposizione del 1929, fu organizzata nel 1927. Dopo la guerra riprese le attività con grande fatica, spegnendosi del tutto negli anni Sessanta. Sulle origini e la struttura della Promotrice di Napoli, di cui si parla nei numerosi testi dedicati alle arti figurative dell'Ottocento, si veda il contributo più recente di chi scrive: *Le arti figurative, la Promotrice e la Provincia. Dinamiche culturali a Napoli dall'Unità alla fine del secolo*, in *L'altro Ottocento. Dipinti della collezione d'arte della Città Metropolitana di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 2015-2016, a cura di I. Valente, Napoli, 2016, pp. 9-20.
- 8 In catalogo il dipinto era intitolato *Venit autem et Nicodemus, qui venerat ad Jesum nocte primum, ferens mixturam myrrhae, et aloes, quasi libras centum. Acceperunt ergo corpus Jesu, et ligaverunt illud linteis cum aromatibus, sicut mos est Judaeis sepellire*. «S. Giovanni. Cap. 18 e 19» (*Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla 5ª esposizione*, aperta il 26 dicembre 1867 nel locale di S. Domenico Maggiore, Napoli, 1867, p. 20, n. 115).
- 9 C.T. Dalbono, *Sguardo artistico intorno alla quinta mostra della Promotrice Napolitana*, Napoli, 1868.
- 10 *Id.*, *Sguardo artistico descrittivo sulla 5ª mostra della Promotrice napoletana*, in «Roma», 10, 11 gennaio 1868.
- 11 E. Dalbono, *Commemorazione di Domenico Morelli*, in *Commemorazioni accademiche*, F. Palizzi, D. Morelli, L. Gérôme, «Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», Napoli, 1907, p. 72.
- 12 Esposto alla sesta Promotrice di Napoli del 1869, anche questo dipinto era presentato da un lungo titolo didascalico tratto dal Vangelo di San Luca: *...et velaverunt eum, et percutiebant... dicentes: prophetiza quis est qui te percussit? – (S. Luca XXII), Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla 6ª esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Napoli*, aperta il 1º aprile 1869 nel locale di S. Domenico Maggiore, Napoli, 1869, p. 19, n. 105.
- 13 Dalbono, *Commemorazione di Domenico Morelli*, cit., p. 72.
- 14 D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, Bari, 1915, p. 13.
- 15 Dalbono ricorda che «Renan, venuto a passare qualche giorno a Napoli, va a fare una visita a Morelli: rimane *enchanté* della valentia del pittore; e, dopo averlo complimentato per tante belle nobili manifestazioni del suo talento, gli dice: – *Vous avez donc passé beaucoup de temps dans ces pays là? [...]. – Non, maître, je ne connais pas l'Orient, je fais ça par sentiment!* – Quadro! Eccovi, una bella calata di sipario, due magnifiche figure, Renan e Morelli» (E. Dalbono, *Domenico Morelli*, studio storico-artistico di Edoardo Dalbono, in «Artista moderno», 19-20, 10-25 ottobre 1908, p. 316).
- 16 Sull'argomento si rimanda al saggio della scrivente, *La tensione al misticismo simbolista: i temi di Cristo e degli angeli*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 171-175.

- 17 Una delle voci contrarie fu quella di Vittorio Imbriani, al quale principalmente non piacque la scelta del tema (V. Imbriani, *La quinta Promotrice 1867-1868: appendici di Vittorio Imbriani*, Napoli, 1868, in *id.*, *Critica d'arte e prose narrative*, con prefazione, note e un saggio bibliografico a cura di G. Doria, Bari, 1937, pp. 132-133).
- 18 Per la ricezione di Morelli nell'ambiente milanese si veda il saggio di F. Tedeschi, *Rapporti con la pittura milanese del secondo '800*, in «O.N. OttoNovecento. Rivista di storia dell'arte», numero speciale *Domenico Morelli e le scuole pittoriche italiane*, 3, 1998, pp. 5-16.
- 19 Entrambe trascritte nella monografia di Primo Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura italiana*, Roma-Torino, 1906, pp. 155-157.
- 20 Morelli scrive infatti a Pagliano, senza celare una nota di risentimento: «Non so capire perché voi vi preoccupiate di ciò che dicono i letterati delle cose nostre! [...] Fammi il piacere di dire agli amici di non *incaricarsi* di queste e di tante altre parole che sentiranno» e aggiunge che gli aveva mandato il testo del *Vangelo* di Giovanni per giustificare la sua opera in quanto nemmeno i preti ricordavano che «si consumarono circa 100 litri o libbre di aromi per imbalsamare il corpo di Gesù, e che lo legarono nel modo in cui avevano il costume gli ebrei di seppellire» (lettera di Morelli a Eleuterio Pagliano in data 26 agosto 1872, Napoli, Museo di San Martino, Fondo Pagliano, cit. in *Piccola antologia*, a cura di M. Picone Petrusa, in «O.N. OttoNovecento. Rivista di storia dell'arte», 3, 1996, pp. 62-66, in part. pp. 65-66).
- 21 Infatti, al posto dell'opera di Morelli fu premiato il dipinto di Pagliano *La figlia di Silvestro Aldobrandini ricusa di ballare con Maramaldo*, ispirato a un passo tratto dalle *Opere* di Pietro Giordani, ineggiante a un modello etico di virtù femminili, ma giudicato da Primo Levi come il «trionfo della pittura falsa, leccata, allora di moda a Milano» (Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 157), poi acquistato dal Kedivè d'Egitto Ismail Pascià.
- 22 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 155, 157. Il rapporto di Morelli con il banchiere svizzero era oramai consolidato. Infatti, oltre al ritratto del figlio Davide, anche il *Cristo deposto* era di proprietà Vonwiller già al tempo dell'esposizione milanese.
- 23 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 155.
- 24 Sul ruolo di critico d'arte di Imbriani, cfr. M. Picone Petrusa, *Vittorio Imbriani critico d'arte, in Studi su Vittorio Imbriani*, a cura di R. Franzese, E. Giammattei, Atti del "Primo Convegno su Vittorio Imbriani nel Centenario della morte", Napoli, 27-29 novembre 1986, Napoli, 1990, pp. 95-118.
- 25 Imbriani, *Critica d'arte e prose narrative*, cit., p. 13.
- 26 *Ivi*, p. 101.
- 27 *Ivi*, p. 102.
- 28 *Ivi*, p. 103.
- 29 *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla 5ª esposizione*, cit., p. 18, n. 101.
- 30 Il dipinto è stato presentato nell'esposizione *Gemito, Mancini e il loro ambiente. Opere giovanili*, catalogo della mostra Roma 2017, a cura di C. Virno, M. Carrera, Roma, 2017, pp. 78-79, n. 1. Alle mostre storiche segnalate nella scheda, l'Esposizione Universale di Vienna del 1873 e la *Mostra delle opere di Domenico Morelli di Napoli del 1927*, è possibile aggiungere, quindi, anche la quinta Promotrice napoletana del 1867-1868.
- 31 Imbriani, *Critica d'arte e prose narrative*, cit., pp. 103-104.
- 32 *Ivi*, p. 104.
- 33 *Ibidem*.

- 34 *Ivi*, p. 105.
- 35 K, *Biografia. Domenico Morelli*, in «L'Arte in Italia», a. I, 1869, p. 110.
- 36 *Ibidem*.
- 37 *Ibidem*.
- 38 *Ibidem*.
- 39 Pur non incluso nel catalogo dell'esposizione, il dipinto fu esposto alla III Promotrice di Napoli del 1864-65. Si presentava in un'«ammirevole cornice con fregi, fogliami e teste di persone a rilievo» eseguita dall'intagliatore e scultore pisano Pietro Cheloni. Sul cartiglio di accompagnamento si leggeva il titolo: *Torquato Tasso recitando versi alla presenza di Donna Eleonora d'Este* (G. Amati, *Di alcuni dipinti ammiratisi nella terza mostra di Belle Arti sotto gli auspicii della Società Promotrice napoletana*, Napoli, 1865, p. 24).
- 40 Questo ruolo meno noto dell'artista pugliese è stato di recente riportato in luce nei due volumi *Storia, arte e città: le collezioni della Fondazione "Circolo Artistico Politecnico" di Napoli, da Giuseppe Caravita Principe di Sirignano*, a cura di I. Valente, Napoli, 2018.
- 41 F. Netti, *La terza Promotrice (Napoli, 1864-1865)*, in *id.*, *Critica d'arte*, pagine scelte con prefazione e note di A. De Rinaldis, Bari, 1938, p. 20.
- 42 *Ibidem*.
- 43 *Ivi*, p. 19.
- 44 *Ivi*, p. 20.
- 45 Il dipinto, entrato nella raccolta di Paolo Rotondo, violoncellista e mecenate, che, come ricorda Netti, lo possedeva nel 1875 (rif. bibl. alla nota 46), è poi confluito nella proprietà del Museo di San Martino di Napoli assieme alla pregiata donazione Rotondo nel 1911. Sulla vita espositiva del dipinto, la cui data è sempre stata incerta, fluttuando tra il 1868 (Levi l'Italico 1906) e il 1870-1871 (Netti 1875), la storiografia non si è mai soffermata più di tanto. Grazie al recupero di una testimonianza di Vincenzo Torelli, rintracciata in un giornale dell'epoca, possiamo asserire che il dipinto fu esposto alla Promotrice di Napoli del 1871, sebbene sfuggito al catalogo (come accaduto in altri casi proprio con le opere di Morelli): «E non minore meraviglia mi destò la scena mestissima delle Marie, che salgono il Calvario. Una china anch'essa deserta e sterminata; all'apice lontanissimo vedi due o tre croci; non alberi, non frondi, non segno di vita o di vegetazione; colla morte del Redentore, sembra morta la natura. Cielo fosco a dritta, chiaro a sinistra nell'alto dove sono le croci. Al primo piano una Maria è caduta sopra un sasso; altre, tre o quattro, volgono mestissime all'apice; a dritta nel basso si vedono come ombre venirne altre... Quanta mestizia! Quanto lutto in quella fredda e deserta natura!» (V.T. [V. Torelli], *Esposizione alla Promotrice*, in «L'Omnibus», 78, 1° luglio 1871, p. 310).
- 46 F. Netti, *Le Marie che vanno al Calvario (Quadro di Domenico Morelli)*, in «L'Illustrazione Italiana», 5, 28 novembre 1875, p. 71, ill. p. 72.
- 47 *Ibidem*.
- 48 *Ibidem*.
- 49 *Ibidem*.
- 50 *Ibidem*.
- 51 *Ibidem*. Mi piace qui ricordare il cesenate Anselmo Gianfanti (Montiano, Forlì-Cesena, 1857 – Cesena, 1903), per il quale essere allievo di Domenico Morelli significava un'inoppugnabile

- opportunità per divenire un grande artista, che dettò per la propria epigrafe tombale l'indicazione del magistero morelliano.
- 52 Il dipinto era affisso sulla V parete nell'undecima esposizione della Promotrice (*Società Promotrice di Belle Arti in Napoli, Esposizione XI, Catalogo degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione del 1874*, Napoli, 1874, p. 12, n. 185) ed è menzionato nel catalogo di vendita della raccolta Vonwiller (*Catalogue de la Galerie Vonwiller. Tableaux, marbres, bronzes*, Naples, 1901 p. 50, n. 213). Dopo la vendita Vonwiller il quadro passa in collezione Serra di Napoli, come documentato da Primo Levi nel volume del 1906, che erroneamente lo riferisce al 1882, per cui da allora rimane correlato a quella data. Nel 1927 Angelo Conti lo pubblica come di proprietà Antonio Arlotta di Napoli (A. Conti, *Domenico Morelli*, Napoli, 1927, tav. LXV). Nel 2017 il dipinto è passato in asta da Blindarte Napoli (asta n. 82, del 23 ottobre 2017, lotto 171).
- 53 C.T. Dalbono, *L'undecima mostra della Società Promotrice di Belle Arti. Quarto periodo*, in «Roma», 105, Napoli, 17 aprile 1874.
- 54 *Id.*, *L'undecima mostra della Società Promotrice di Belle Arti. Settimo periodo*, in «Roma», 129, Napoli, 11 maggio 1874.
- 55 G.F. *Esposizione di Napoli. La preghiera nel deserto Quadro di Domenico Morelli*, «L'Illustrazione Universale», 3, 8 novembre 1874, p. 18, ill. p. 17.
- 56 *Ibidem*.
- 57 *Ibidem*.
- 58 Su Giustino Fortunato critico d'arte si vedano i contributi di P. Fuccella, *Giustino Fortunato tra arti figurative e patrimonio storico-culturale*, in *Vincenzo Marinelli e gli artisti lucani dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Potenza 2015, a cura di I. Valente, Rionero in Vulture, 2015, pp. 225-235; *ead.*, *Luce e colore di sentimento, la più bella conquista dell'arte moderna. Giustino Fortunato tra arti figurative e patrimonio storico-culturale*, atti del convegno (Napoli 2017), in «Letteratura e Arte», 17, a cura di V. Caputo, Pisa-Roma, 2019, pp. 45-62.
- 59 G. Fortunato, *Una parete della Promotrice di Napoli*, in «L'Illustrazione Universale», 43-44, 6 settembre 1874, pp. 129-130, ill. p. 129.
- 60 L'importante dipinto, un olio su tela di cm 93x163, oggi in collezione privata, fu acquistato nell'agosto 1876 dalla Maison Goupil (che lo tenne registrato come *La fille de Jaire*) per 9.250 franchi e subito rivenduto per 20.000 al sig. J. Dyson Perrins di Malvern: cfr. *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra, Rovigo-Bordeaux 2013-2014, cura di P. Serafini, Cinisello Balsamo, 2013, p. 225, ill. pp. 184-185, n. 66. Nel 1895 Ashton Rollins Willard nel volume *A sketch of the life and work of the painter Domenico Morelli* (Cambridge / Mass., 1895, p. 62) pubblicava una seconda versione presente nella collezione di Nicola Mollo di Napoli, aggiungendo che quella acquistata da Goupil era in una collezione inglese.
- 61 Fortunato, *Una parete della Promotrice*, cit., p. 129.
- 62 Alla fine del 1875 «L'Illustrazione Italiana» (9, 26 dicembre 1875, pp. 135, 140), con articolo di Luigi Chirtani (*alias* Archinti), pubblica il dipinto *I convulsionari cabili* di Mariano Fortuny, stilisticamente vicino alla produzione morelliana dello stesso periodo, elaborato secondo l'idea della scena *in itinere* comune a entrambi gli artisti.
- 63 Fortunato, *Una parete della Promotrice*, pp. 129-130.

- 64 A. del Giudice, *Davanti l'ultimo quadro di Morelli*, in «L'Illustrazione Universale», 14-15, 17 gennaio 1875, pp. 112, 114.
- 65 Ne sono esempio *I Vespri siciliani* (collezione privata), evoluzione più moderna della precedente redazione del 1859-1860 incentrata sul gruppo delle tre donne fuggenti (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte), dove della scena del tumulto, scoppiato in concomitanza della funzione serale dei Vespri il lunedì dell'Angelo 30 marzo 1282, s'intuisce solo l'arrivo in quel groviglio di lame, armi e folla che sale verso il sagrato della chiesa. L'opera, datata dalla storiografia specialistica, a partire da Primo Levi, solitamente al 1860-1861 (V. Maderna, scheda, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., p. 115, n. 49), sarebbe da posticipare entro il mese di febbraio 1867, quando viene menzionata dalla stampa: «Il prof. Domenico Morelli ha fatto un quadretto rappresentante una scena de' Vespri Siciliani; il soggetto è propriamente: I vinti rigettati da tutti financo dalla Chiesa. Al di fuori della cattedrale di Palermo i Francesi inseguiti spingono la porta che non si apre. Mentre per la gradinata si vede ascendere la moltitudine» («Gazzettino delle arti del disegno. Giornale settimanale», I, 6, 23 febbraio 1867, p. 48). Ringrazio Alexander Auf der Heyde per la segnalazione dell'articolo.
- 66 Del Giudice, *Davanti l'ultimo quadro di Morelli*, cit., p. 112.
- 67 *Ibidem*.
- 68 *Ibidem*.
- 69 *Ivi*, p. 114.
- 70 *Ibidem*.
- 71 Nel solo biennio 1874-1875 la testata milanese pubblica diversi articoli incentrati su Morelli o dove il maestro è solo menzionato (6 settembre 1874, 8 novembre 1874, due articoli il 17 gennaio 1875, 2 maggio 1875, 28 novembre 1875).
- 72 Il dipinto a olio su tela, cm 50,2x80,2, datato 1875 sulla tela, oggi in collezione privata, fu eseguito per Montenaecken (che avrebbe dedicato a Morelli una sala) che lo giudicò «magnifique» (Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit. p. 172). Il titolo mutò più volte: si veda I. Valente, scheda, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 159-160, n. 74.
- 73 *Belle Arti. Un quadro di Morelli*, in «L'Illustrazione Italiana», 24, 15 giugno 1879, pp. 375, ill. p. 381.
- 74 *Ivi*, p. 375.
- 75 Del Giudice, *Davanti l'ultimo quadro di Morelli*, cit., p. 114.
- 76 Lettera di Monsieur Montenaecken a Morelli inviata da Anversa in data 15 août 1875, in Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 173.
- 77 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 173.
- 78 F. Netti, *Gli Amori degli Angeli. Acquerello di D. Morelli*, in «L'Illustrazione Italiana», 33-34, 2 maggio 1875, p. 258, ill. p. 265.
- 79 *Ibidem*.
- 80 «L'Illustrazione Italiana», 33-34, 2 maggio 1875, p. 265.
- 81 Netti, *Gli Amori degli Angeli*, cit.
- 82 *Ibidem*.
- 83 *Ibidem*.

- 84 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna: inv. 989, 1914.
- 85 F. Filippi, *Le Belle Arti a Torino. Lettere sulla IV Esposizione Nazionale*, Milano, 1880, p. 139. Su Filippi, che scrisse d'arte anche per alcune testate napoletane, si veda G. Gasparella, *Un critico d'arte e musicista. Filippo Filippi*, Firenze, Ufficio della «Rassegna Nazionale», Prato, 1901.
- 86 F. Fontana, *Scalpelli e Pennelli. IV Esposizione Nazionale di Belle Arti. Rifiutati – Assenti*, Torino, 1880.
- 87 *Ivi*, p. 91.
- 88 *Ivi*, p. 92.
- 89 E. Dalbono, *Domenico Morelli*, studio storico-artistico, in «Artista moderno», 19-20, 10-25 ottobre 1908, p. 316.



Fig. 1: *Una parete della Promotrice di Napoli*, «L'Illustrazione Universale», 43-44, 6 settembre 1874, p. 129.