

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

L'eroe-artista e self-made man alle soglie del Novecento: Morelli attraverso gli scritti di Primo Levi

Published in 1906 on the occasion of the State's purchase of the painter's atelier, Primo Levi l'Italico's monograph dedicated to Domenico Morelli was the final piece in a commemorative campaign orchestrated by the artist's brother-in-law Pasquale Villari. The main purpose of this article is to interpret the volume in the broader context of the historicisation of 19th-century Italian art. But this process of historicisation cannot prescind from the international art scene around 1900. Indeed, at the 1901 Venice Biennale, Primo Levi presented himself as a sceptical observer of contemporary art. Largely in line with the ideas of Max Nordau, Levi criticised Symbolism's excesses of logocentrism, its tendency to evade reality, and modern art's incapacity for fulfilling its social function. In light of this cultural criticism, Morelli appears in Levi's writings as an antidote against the recent 'aberrations' of modern art. By preserving the Neapolitan painter from oblivion, the author offers an alternative vision of modernity in an attempt to oppose the proliferation of modernist aesthetics.

Prima ancora di entrare nel merito delle opere esposte alla IV Biennale d'Arte di Venezia del 1901, il corrispondente del giornale palermitano «L'Ora» scrive un reportage ironico dedicato al giorno dell'inaugurazione e in particolare all'arrivo dei «pontefici massimi» della critica d'arte italiana: Ugo Ojetti, Vittorio Pica e Primo Levi. Illustrato da piccoli schizzi caricaturali, l'articolo mette bene in risalto le rispettive caratteristiche dei tre autori: il critico maggiormente impegnato sul fronte del posizionamento internazionale dell'arte italiana che «sostiene sulle spalle tutto il peso dell'esposizione» (Pica), il giovane e brillante dandy (Ojetti) e il terzo, fieramente nazionalista, come ben si evince dallo pseudonimo l'Italico, fino al punto da non ammettere «che altre Esposizioni vi siano non pure in Italia, ma addirittura nel mondo» (figg. 1-2)¹. A differenza dei più giovani Ojetti e Pica, i cui rispettivi ruoli come critici e organizzatori culturali sono stati oggetto di indagini approfondite negli ultimi decenni, quella di Levi rimane una figura estranea agli studi sulla storia della Biennale; studi che privilegiano comprensibilmente il ruolo dell'esposizione in termini di aggiornamento culturale e circolazione dell'arte mondiale². E se il nome dell'Italico manca nel repertorio biografico che annovera tutti i colleghi della stessa sua generazione (Beltrami, Boni, Carocci, Carotti, Conti, Fleres, Grubicy, Melani, Molmenti, Ricci, Supino e Venturi), questa *damnatio memoriae* non è certo dovuta al suo rapporto non del tutto sereno con la modernità, quanto piuttosto all'osservanza fin troppo ossequiosa delle leggi razziali che sono l'espressione della peggiore italianità di tutti i tempi³. Soltanto nel secondo dopoguerra la sua figura inizia a suscitare un certo interesse da parte

degli studi sull'ambiente della Scapigliatura milanese nei suoi rapporti con la capitale e sul giornalismo politico nell'età di Crispi. Levi è stato definito un «critico nazionalista e non certo incline a simpatie moderniste»⁴: questo giudizio non può che essere confermato dalla lettura dei suoi scritti sull'arte mondiale presente ai Giardini della Biennale, scritti che rivelano una conoscenza modestamente aggiornata dello stato dell'arte contemporanea. L'obiettivo principale del presente lavoro è di leggere la sua monografia su Domenico Morelli (1906) nel più ampio contesto di storicizzazione dell'Ottocento che è stata inaugurata dagli stessi protagonisti di quella stagione culturale⁵. Gli indubbi meriti dell'Italico stanno nel tentativo di traghettare l'Ottocento verso il secolo nuovo, all'insegna però della convinzione di mettere questa tradizione al riparo dall'avanzata del modernismo e dei critici suoi fautori.

1. Il momento dell'arte: luce e tristezza della pittura moderna

Nato a Ferrara nel 1853, Primo Levi si trasferisce giovanissimo a Milano dove frequenta l'ambiente artistico-letterario della Scapigliatura (Giuseppe Rovani, Luigi Perelli, Carlo Dossi e Tranquillo Cremona) scrivendo testi critici per la «Cronaca grigia» e altri periodici milanesi (fig. 3). Questa precoce esperienza di militanza culturale nel capoluogo lombardo si interrompe nel 1878 con il trasferimento a Roma, su chiamata di Francesco Crispi, che affida a Levi e agli amici Luigi Perelli e Carlo Dossi il foglio «La Riforma», nell'intento di dare alle proprie politiche una sostanza culturale oltre che amministrativa. E così Levi si distingue in quel periodo come un giornalista politico capace di «tradurre in editoriali secchi e incisivi il pensiero di un personaggio come Crispi, deciso a fare dell'Italia la potenza egemone del Mediterraneo»⁶. Sempre dalle colonne del foglio romano, Levi emerge come osservatore acuto dell'Esposizione internazionale celebrata nei termini di un *Secondo Rinascimento*⁷. Gli articoli riservati alla rassegna del 1883 sono animati dall'obiettivo di offrire ai lettori «una 'grande narrazione' dell'arte italiana dell'Ottocento»: si tratta – come osserva Francesca Gallo – di richiamare l'attenzione su «alcune tendenze comuni alle varie scuole regionali», ma allo stesso tempo di stemperare le forze centrifughe dei localismi che interpreta come elementi vitali di una «più ampia compagine nazionale»⁸. Lasciata nel 1893 la direzione del periodico, Levi assume diversi incarichi al Ministero degli Esteri; nel 1895 è nominato direttore dell'ufficio per la colonia eritrea e i protettorati, ma l'esperienza amministrativa sarà di breve durata, tanto è vero che con la caduta del governo Crispi (1896) l'Italico riprende la sua attività di giornalista che interviene in alcuni tra i più noti periodici liberal-conservatori⁹. Scrittore «serio se

non sempre elegante», Levi vince nel 1897 il primo concorso internazionale per la critica d'arte distinguendosi per la sua visione storico-culturale particolarmente attenta alla produzione nazionale dai suoi principali concorrenti che sono rimproverati d'essere eccessivamente ideologici (Ojetti) o aristocratici (Pica)¹⁰. Questi articoli, raccolti nel volume *Il momento dell'arte* (1898), costituiscono la professione di fede del nostro autore che dichiara di trarre ispirazione da tre critici precedenti: Pietro Selvatico Estense, Giuseppe Rovani e John Ruskin. Se l'omaggio a Selvatico (che ha «ridato agli artisti italiani una ragione dell'estetica») appare come una strizzata d'occhio a Camillo Boito che funge da «cardine» all'interno della giuria¹¹, l'omaggio alla ruskiniana Religione delle arti e alla conseguente funzionalizzazione morale del messaggio figurativo rimane obbligatorio per la cultura italiana del *fin-de-siècle*¹²; un po' meno scontato appare il riferimento a Rovani, che è apprezzato nella sua qualità di osservatore critico dell'arte contemporanea e soprattutto di «grande legislatore»¹³. Con *Le tre Arti* (1874) lo scrittore lombardo ha saputo costruire un pensiero estetico coerente basato sul concetto del «simultaneo cammino delle tre arti» che interagiscono e conservano la propria identità estetico-formale invece di convergere nel *Gesamtkunstwerk*¹⁴. Il rifiuto dell'esperienza sinestetica e della conseguente contaminazione dei linguaggi formali – principi particolarmente cari ai wagneriani – affonda le sue radici in un pensiero estetico italiano che non rompe i legami con la tradizione umanistica e l'implicito primato dell'*inventio* letteraria sulle altre manifestazioni estetiche¹⁵. Se nell'ambizione di leggere l'artista nel più ampio contesto storico, culturale e antropologico emerge l'ombra lunga della sociologia di Taine che riconduce l'operato dell'artista a tre condizioni essenziali (*race, milieu, moment*), va sottolineato che l'Italico non condivide il determinismo di questo modello scartando il criterio della razza, ritenuto debole. Prevale, in fin dei conti, un approccio di tipo tardo-romantico che non rinnega l'eredità estetica e culturale di Mazzini, come ben dimostra l'auspicio che l'arte possa contribuire ad avvicinare le nazioni stimolando il «sentimento di fratellanza» e il senso di appartenenza a «una sola uguaglianza umana»¹⁶.

Come buona parte della borghesia umbertina, anche Levi non si sottrae alla lettura degli scritti di Lombroso, che hanno lasciato un'eco vasta nella cultura letteraria. Riccamente documentati da ritratti fotografici e prove di calligrafia, i testi dell'Italico costituiscono delle testimonianze tangibili per un pubblico di "fisonomisti" mancati, sempre pronto a scovare qualche deviazione psichica nei documenti calligrafici e fotografici. Una volta soltanto, nell'articolo su *Il primo e il secondo Segantini* (1899), l'Italico rende questo metodo esplicito, nel momento in cui constata: «Quella squisita sensibilità del sistema nervoso, che dava a Segantini

il dono di afferrare e di rendere le più sottili delicatezze del bello naturale, era la causa stessa di una irritabilità, divenuta, non più occasionale, ma organica»¹⁷. L'irritabilità e la misantropia di Segantini sono sintomi inequivocabili di uno stato di nevrosi destinato a consumare l'artista che si allontana gradualmente dagli amici, mentre le sue opere dell'ultima fase simbolista (a partire da *L'angelo della vita*) rivelano un eccesso di «calcolo intellettuale»¹⁸. A differenza di Lombroso, che tenta di sviluppare attraverso la campionatura di casi individuali una sorta di fenomenologia psico-fisiologica del rapporto tra genio e follia, il suo amico e ammiratore Max Nordau individua nel processo degenerativo dell'individuo geniale consumato tra le forze contrastanti del sistema nervoso e muscolare il paradigma per una patologia collettiva che mette a repentaglio la civiltà moderna¹⁹. Ben noto al pubblico italiano grazie alle traduzioni dei suoi scritti pubblicati da Treves e Bocca, l'autore di *Degenerazione: fin de siècle, il misticismo, l'egotismo, il secolo ventesimo* (1892) è il principe dei catastrofisti: secondo lo scrittore ungherese l'attività artistica passa inevitabilmente dal momento di ingenuità, frutto di un "primitivo" impulso espressivo così come si manifesta nei bambini e artisti provetti, a una condizione "sentimentale" quando l'artista – sostanzialmente corrotto dalle aspettative del pubblico – diventa autoreferenziale, logocentrico e manierista di sé stesso. Per contenere questa naturale inclinazione verso l'isolamento e l'autoreferenzialità, l'artista deve prendere coscienza della funzione sociale dell'arte che costruisce degli spazi di libertà e di "sviluppo a tutto tondo" per l'individuo moderno, sostanzialmente alienato dalla divisione del lavoro (e qui l'eco del pensiero di Marx è evidente)²⁰. L'artista deve – secondo Nordau – ricongiungere l'uomo con la propria «specie», come hanno fatto Millet e Meunier nel momento in cui hanno conferito un'immagine dignitosa e bella all'uomo moderno che si riconosce nobilitato nelle loro opere, mentre lo scrittore rigetta il realismo courbettiano che rimane un fenomeno d'élite, animato sì da nobili ideali democratici ma sostanzialmente impopolare, per non parlare dell'altro bersaglio prediletto: il Simbolismo, le cui tendenze misticheggianti ed estetizzanti fomentano un'ideologia individualista ritenuta pericolosa per la vita collettiva²¹. L'occasione di una conferenza torinese dedicata a *La funzione sociale dell'arte* (1896) induce l'Italico a commentare su «La Tribuna» le tesi controverse dello scrittore ungherese. A grandi linee, Levi condivide il pensiero di Nordau, ma per la specifica situazione dell'Italia post-unitaria l'Italico constata due problemi diversi da quelli descritti dallo scrittore ungherese: nel Bel paese manca un raccordo tra il popolo e l'arte, che rimane un fenomeno aristocratico riservato ai pochi iniziati, ma soprattutto manca «l'anima contemporanea» visto che tuttora «lo spirito delle masse è fatto, più che di attualità, di reminiscenze e di tradizione»²².

Senza dubbio, con l'avvio delle Biennali, che generano un cospicuo indotto in termini di acquisizioni e allestimenti museali, turismo culturale e pubblicitaria, lo iato già constatato tra l'arte e il pubblico si va gradualmente colmando²³. Resta aperta invece la questione della funzionalità sociale dell'arte perché agli occhi di Levi l'avanzare del Simbolismo genera un'estetica dell'evasione che rende gli artisti insensibili ai problemi effettivi dell'uomo moderno: la sofferenza e la miseria sociale. Attraversando le sale della Biennale del 1897 Levi percepisce un senso pervasivo di tristezza che sembra «espressione estetica dell'atteggiamento psicologico generale»²⁴. Vi sono però anche delle vie d'uscita dal dilemma della «tristezza», artisti che dimostrano d'averne una forte coscienza sociale: Frank Brangwyn, che sta riscattando l'arte inglese «dal formalismo delle sue scuole preraffaellita e mitica»²⁵, oppure Angelo Morbelli, che denuncia con *La Derelitta* (1897) il problema della prostituzione minorile scegliendo, però, con la tecnica divisionista, un linguaggio alternativo al crudo realismo di D'Orsi e Patini – una pittura che sembra negare sé stessa sull'altare dell'espressione²⁶. Ma soprattutto a liberare l'umanità dal «fenomeno universale della tristezza psicologica» ci pensano i pittori della luce: i danesi Michael Ancher e Ole Pedersen, gli scozzesi David Fulton e John Reid-Murray, lo stesso Monet, che appare «ancora più giovane di tanti suoi compatrioti novellini»²⁷, mentre fra gli italiani spiccano il veneziano Ettore Tito con una «sincerità spirituale che rallegra, ed una sapienza tecnica che soddisfa» e il palermitano Francesco Lojacono, i cui paesaggi intrisi di memoria e malinconia veicolano il messaggio rassicurante di un uomo «che accetta il mistero dell'universo, e, non immobilizzandosi nelle sue ombre, procede nei suoi splendori»²⁸.

Nella funzionalizzazione sociale di un'arte che non teme il confronto con le scienze Levi individua il rimedio per contrastare l'autosuggestione creata dall'estetica decadentista. Infatti, polemizzando con i dannunziani spaventati dall'ipotesi che la scienza possa mettere a repentaglio l'atto genuinamente creativo (Conti), Levi rinnova la propria fede positivista nell'utilità delle scienze naturali e sociali:

[...] se molto hanno distrutto, molti nuovi elementi hanno pur fornito di ricostruzione alla gioia umana; se molto hanno scosso e sconvolto, molto pure hanno affermato e consolidato, con la dimostrazione razionale di un concetto della vita mondiale e animale, dal quale facilmente si potrebbero attingere i mezzi di una felicità, per quanto diversa dalla tradizionale, non meno effettiva. Anzi, più²⁹.

Alla luce di queste considerazioni si può comprendere anche un'altra presenza costante nei suoi scritti d'arte: noto alle cronache per aver imbalsamato le salme di Mazzini e Rovani, il matematico pavese Paolo Gorini (1813-1881) è uno dei

padri della geologia sperimentale. Con la «Fisiologia plutonica» Gorini fornisce un metodo di interpretazione materialistica dell'origine ed evoluzione dell'universo, basato sull'ipotesi della «generazione spontanea» e sulla centralità dei liquidi «plutonici» che contengono tutta la «vita latente»: dalla linfa, che fa crescere le piante, al sangue, che alimenta il corpo degli animali, fino alle sostanze che sono soggette alla cristallizzazione. Rimasta priva di un effettivo riscontro scientifico, la sua teoria dà una spiegazione plausibile dell'interdipendenza dei tre regni naturali (minerale, animale e vegetale), ragione per cui esercita una forte presa sulla generazione di Levi e Dossi, che individua nel suo sistema un potente stimolo per la rappresentazione artistica della natura³⁰. Infatti, leggendo il suo scritto su Segantini vediamo come le idee dello scienziato pavese forniscono all'Italico la perfetta chiave di lettura per la comprensione di un panteismo sereno offuscato poi dagli effetti della nevrosi: «[...] i suoi quadri, quando non sono evanescenti dietro il pregiudizio del simbolismo formale, offrono, oltre all'artistica, una vera importanza scientifica. Ma mentre in Gorini era – come in Palizzi l'amore – l'entusiasmo della Natura, ne è in Segantini la tristezza»³¹.

2. Morelli

Pubblicata nel 1906 dall'editore della «Tribuna» Luigi Roux in concomitanza con l'acquisto dello studio da parte dello Stato, la monografia su Morelli si configura come ultimo tassello di una campagna di commemorazione orchestrata da Pasquale Villari³². Dalla corrispondenza dello storico con la nipote Eleonora e suo marito Paolo Vetri si evince che Levi, dopo aver redatto il testo critico per la retrospettiva del 1901, si appresta a prendere in carico l'operazione³³. Quindi, sentito il parere autorevole di Vittorio Pica, nell'aprile del 1902 Villari invia a Eleonora la copia di un testo dell'Italico (forse *Il momento dell'arte*) con la raccomandazione di leggerlo e parlarne anche con Vetri («Potreste facilmente giudicare il suo valore»)³⁴. Una volta confermato l'autore, la famiglia mette a sua disposizione le carte e il materiale fotografico; soprattutto il carteggio con Verdi è di grande interesse per Levi, che interviene regolarmente sui giornali nella qualità di critico musicale. Però la collaborazione con gli eredi non è priva di difficoltà: Eleonora avrebbe preferito che a scrivere la biografia fosse lo zio, dal canto suo Vetri è insoddisfatto delle illustrazioni (i clichés di stampa andavano realizzati dall'Istituto italiano d'arti grafiche invece che dalla ditta Danesi)³⁵. Dopo la lettura delle bozze la figlia si allarma per l'allusione alle origini illegittime dell'artista e si rivolge a Villari che promette di parlarne con l'autore affinché rettifichi le notizie false e il «ritratto fantastico della madre»³⁶. Dal canto suo Levi ribadisce di non averlo esplicitato, il lettore semmai deve intendere «che la madre

di Morelli sia stata una delle tante mogli infelici dei loro mariti»³⁷. E comunque lo stesso Villari, nella lettera già citata a Eleonora, fa notare che le origini illegittime di Soldiero non sono certo motivo di vergogna: «Gli fa onore, perché dimostra sempre più quanto egli dovette lottare»³⁸. Infatti, nell'Italia liberale affascinata dagli scritti di Samuel Smiles e Ralph Waldo Emerson quello di Morelli è il tipico esempio di *self-made man*³⁹. Evidentemente seccato dalla diffidenza della figlia, Levi fa notare a Villari che i familiari potrebbero dimostrargli un po' di gratitudine per «avere elevato un monumento, oltre che all'artista, all'uomo insigne di cui portano il nome»⁴⁰.

Nel momento in cui annovera il *self-made man* Morelli tra i rari individui eroici che «creano le epoche storiche» Levi fa riferimento al pensiero di Thomas Carlyle. Noto come biografo di Cromwell (1845) e Federico II di Prussia (1858-65), lo storico britannico è conosciuto in Italia per una galleria biografica che comprende sei differenti tipologie di eroi storici (divinità, profeti, poeti, sacerdoti, letterati e monarchi)⁴¹. Nello specifico campo della biografica artistica l'adozione della storiografia eroica sancisce un netto distacco rispetto ai modelli precedenti che separavano le vicende biografiche degli artisti dai problemi strettamente visivi (lo stile e la definizione del catalogo). Come altri storici dell'arte ispiratisi al modello di Carlyle – autori come Herman Grimm (1860) e John Addington Symonds (1893) – anche Levi è interessato a creare attraverso la sintesi narrativa una fusione tra vita e arte, biografia e catalogo, ma soprattutto l'obiettivo di questi autori è di presentare ai lettori un modello di coerenza e integrità morale degno d'essere emulato⁴². Questa vocazione etica oltre che estetica emerge bene da una lettera di Morelli pubblicata da Luigi Celentano, nella quale il pittore – parlando di sé e dell'amico Bernardo – esclama che «l'arte per noi è un esame continuo del cuore e della natura, e se la medesima fede confesseremo nella pittura e nella condotta artistica, voi avrete di che confortarvi»⁴³. Testimonianze come queste vengono messe in bella evidenza dall'Italico che pubblica innumerevoli lettere inedite dalle quali si forma il monumento di un «eroe» artistico e umano: vediamo così Morelli nelle vesti dell'amico leale, del marito e del buon padre di famiglia, per non parlare del suo ruolo come maestro accademico e protettore dei giovani artisti, del fautore di una riforma della didattica artistica, dell'uomo politico che dimostra insieme all'amico Villari un'attenzione precoce nei confronti della questione meridionale. Il volume è un libro «di storia e di psicologia», attraverso documenti inediti l'autore permette ai suoi lettori di comprendere con tutte le sfumature la «solitaria altitudine» di un uomo estraneo «all'intrigo, al convenzionalismo sociale»⁴⁴. Levi raccoglie i documenti e nel dare la parola all'artista, segue il modello di Luigi Celentano il quale si era limitato a selezionare

i materiali e comporli in maniera tale da creare una narrazione plausibile della vita del fratello Bernardo⁴⁵. Se il carteggio rispecchia oltre al pensiero dell'artista anche la sua rete nazionale e internazionale di contatti (Hayez, Bertini, Pagliano, Rutelli, Goupil, Gérôme, Alma Tadema, Antokolsky, Repin), il rapporto con Verdi si configura come un *Leitmotiv* significativo teso a mettere in evidenza la fratellanza spirituale tra questi due eroi dell'Italia risorgimentale.

Quindi, al di là degli intenti agiografici, l'autore ricostruisce anche l'ambiente artistico e culturale dell'artista ed è consapevole dell'evidente tensione tra questi due modelli storiografici tanto da puntualizzare:

[...] l'Eroe non è senza l'ambiente, in quanto egli lo ha prima trovato sorgendo; poi, a poco a poco, trasformato sino a determinarlo in una nuova essenza e in una nuova apparenza. Epperò, intorno alla figura eroica di Domenico Morelli io ho inteso di ricostruire, prima l'ambiente ch'egli ebbe a sconvolgere, poscia l'ambiente che da lui prese forma e colore. Attorno a lui, quindi, tutte le figure, maggiori e minori, nazionali e straniere, scomparse e viventi, che di quell'ambiente furono un segno, una parola, un senso, un lineamento. Sicché non parmi d'aver ecceduto intitolando questo libro: *Mezzo secolo di pittura italiana*⁴⁶.

Ai lettori più accorti degli scritti di Carlyle nell'Italia di quegli anni non sfugge il fatto che il culto tardo-romantico dell'eroe-artista contraddice l'approccio sociologico e la concezione tainiana del *milieu*: la sua visione di storiografia – osserva lo scrittore Enrico Castelnuovo – si colloca «agli antipodi di quella che nei grandi uomini non vede che gli interpreti del pensiero collettivo»⁴⁷. Una contraddizione che Levi crede di risolvere attraverso la struttura cronologica del volume: il giovane Morelli è il prodotto di un milieu politico e culturale dal quale si emancipa per crearne uno nuovo a propria immagine.

Come storico dell'Ottocento pittorico Levi si trova in un palese conflitto d'interessi trattandosi di vicende nelle quali egli stesso è stato implicato in qualità di testimone, amico e critico militante della Scapigliatura. Gran parte dei suoi scritti d'arte nascono con fini commemorativi, motivo per cui traboccano di ricordi personali e scambi epistolari con alcuni tra i protagonisti dell'Ottocento (Cremona, Mosé Bianchi, Patini, Conconi, Palizzi, Verdi e appunto Morelli)⁴⁸. Uno dei *Leitmotiv* dei suoi interventi è di atteggiarsi come un profeta critico che ha riconosciuto la qualità di autori nella fase iniziale delle loro rispettive carriere, quando invece venivano scartati da buona parte dell'establishment accademico: questa latente aria di rivalsa nei confronti di "tardi ammiratori" che si nutrono di frutti che egli pretende d'aver seminato anima il suo obiettivo di informare i lettori su una stagione artistica «essenziale della nuova vita nazionale», una stagione – quella ottocentesca – che l'Italico vuole mettere al sicuro dal «velo dell'imprecisione e dell'incertezza» che ne compromette la memoria⁴⁹.

Levi conosce il lavoro di Morelli sin dal 1872, quando elogia su «La cronaca grigia» l'*Assunta* vista a Milano in occasione della seconda Esposizione nazionale di belle arti. Invece la rassegna napoletana del 1877 costituisce l'occasione per una visita all'atelier, dove avviene il confronto diretto con il maestro⁵⁰. Tracce dell'«intimità spirituale» tra il pittore e il giovane ammiratore si possono riscontrare nella monografia su Tranquillo Cremona (1878), quando l'*Italico* rende omaggio a Palizzi e Morelli definendo quest'ultimo un «gigante che dell'arte italiana provvede al più lontano avvenire, e fa impallidire il più glorioso passato»⁵¹. Sin da quel momento, infatti, Levi individua nell'«abbraccio» tra Milano e Napoli il motore dello sviluppo artistico italiano, uno sviluppo che minimizza il contributo degli artisti veneti, toscani e dell'ambiente romano⁵². Nel 1896 questa lettura appare confermata anche se arricchita da alcune esperienze più recenti – i paesaggi di Fontanesi e Vertunni, il Verismo (D'Orsi e Patini), il successo di Michetti e Segantini⁵³ –, invece, tre anni dopo, l'*Italico* dichiara che il baricentro dell'arte italiana si è nel frattempo spostato al Nord, con l'eccezione di Michetti «che però non fa localmente né testo, né legge, ma dipinge per tutto il mondo»⁵⁴.

Attingendo alle testimonianze autobiografiche del pittore (1901), alle commemorazioni (Eduardo Dalbono, 1901; Villari, 1902) e al primo lavoro monografico redatto dall'allievo Salvatore Di Giacomo (1905), Levi ricostruisce, anche con l'ausilio dei ricchi carteggi e dell'inedito *Libro Tipaldi*, la prima fase morelliana che interpreta, però, come un periodo di incubazione e ricerca conclusosi con l'Unità d'Italia⁵⁵. L'ambiente della formazione accademica si presta come facile bersaglio, tanto è vero che sin dal 1878 Levi polemizza contro il formalismo dei maestri di Brera (Hayez, Bertini) accusati di privilegiare le «percezioni facili, distinte, lineari, contornate» e quindi di misconoscere la «poesia» e le ricerche luministiche di Cremona che «disegnava colorando e coloriva disegnando»⁵⁶. Nel volume del 1906 l'*Italico* non può negare l'importanza di Morelli per il Romanticismo storico e quindi anche il giudizio sugli altri artisti che sono stati suoi amici e ammiratori (Pagliano, Bertini e lo stesso Hayez) risulta attenuato. Rimane, però, l'idea che anche Morelli abbia dovuto fare i conti con l'aspettativa di un pubblico abituato all'«incanto della facile pittura dell'Hayez» che richiede la superficie liscia e verniciata considerando i suoi dipinti dei bozzetti⁵⁷.

La tela degli *Iconoclasti* (1855; tav. I) occupa una posizione centrale nella trattazione degli inizi morelliani, sia per quanto riguarda il carattere innovativo del dipinto, sia per i legami con la tradizione accademica da cui l'artista si sarebbe liberato più tardi. Morelli stesso definisce «brutale e non finita» questa pittura che veicola, senza giri di parole, un messaggio di libertà d'espressione nel difficile periodo della restaurazione borbonica dopo il Quarantotto. Levi ricostruisce la

genesi e ricezione del dipinto, insistendo soprattutto sul carattere innovativo della tecnica che anticipa, a suo parere, le ricerche dei divisionisti⁵⁸. Al di là, però, della «meravigliosa vigoria d'un disegno, di cui da circa due secoli la pittura italiana non aveva più dato col colore l'esempio», la tela rivela agli occhi del suo interprete delle tracce evidenti del "manierismo" accademico, nello specifico «ove le persone accennano forse ancora più a posare che non ad agire»⁵⁹. Anche se in *Tasso ed Eleonora* (tavv. III-IV) e nell'*Episodio dei Vespri siciliani* l'artista riesce a ridefinire il quadro storico nei termini di una «pittura dell'anima» capace di rivelare «la segreta relazione, che passa fra noi e la storia d'un passato di cui siamo figli» (P. Villari), non ci sono dubbi per Levi che il genere storico perde con l'unità d'Italia la sua funzione patriottico-civile. Quindi, finiti *I profughi di Aquileia* l'artista deve necessariamente abbandonare «il campo dei fatti» ed elevarsi «in quello dei simboli»⁶⁰: una lettura non priva però di forzature, visto che l'artista continuerà a trattare il genere storico nella fase matura della sua vita.

Levi vede Morelli come sommo interprete di soggetti religiosi, del resto perfettamente al passo coi tempi: lo dimostrano l'esposizione, alla prima Biennale del 1895, del *Cristo con angeli nel deserto* e l'abbondanza di soggetti religiosi nella retrospettiva del 1901⁶¹. Considerando le riserve dell'Italico nei confronti del Simbolismo sorge, a questo punto, la domanda se Morelli pittore dei "simboli" non sia anche un deterrente contro le deviazioni della contemporanea pittura religiosa e soprattutto contro le velleità ideografiche dei simbolisti. Scrive l'Italico nel 1906:

Egli riportò sulla terra quel Cristo e quella sua Madre, che erano stati dalla superstizione rinchiusi ormai in un cielo convenzionale, mentre pure si occupavano gli altari ecclesiastici con tutte le forme dell'idolatria; li riportò sulla terra perché gli uomini si sentissero per essi innalzati a nuovi cieli di sentimenti e di idee. Epperò, le sue sono figure vere, tutte, materiate dalla idealità delle più sublimi sensazioni morali: sono storia e insieme spiegazione della leggenda, e insieme illustrazione della incomparabile influenza che da anni a migliaia hanno esercitato e continuano ad esercitare sul mondo⁶².

Ampiamente riprodotti dalla stampa periodica illustrata, i dipinti di soggetto religioso realizzati dal pittore napoletano riscuotono un successo notevole perché restituiscono al pubblico un immaginario sacro "addomesticato": non sono quadri devozionali, bensì dei surrogati estetici realizzati a uso e consumo della borghesia laica che apprezza in essi l'abbondanza di luce, l'ambientazione orientale, la ricchezza dei costumi e la messa in posa di corpi femminili perfettamente corrispondenti al gusto dell'epoca⁶³. Naturalmente Levi trascura il carattere anche commerciale di questa pittura, allude sì ai rapporti con la Maison Goupil ma li minimizza sottolineando che l'artista era del tutto insensibile al dio denaro⁶⁴;

piuttosto, a giudicare dalle parole del suo interprete, che ricorda le frequentazioni di Renan e del rabbino napoletano De Benedetti oltre alle letture dei testi sacri (Bibbia, Vangeli e Corano), il lettore sembra trovarsi di fronte al ritratto di un aspirante studioso di storia comparata delle religioni. Ragione, quest'ultima, che induce l'Italico a riproporre, questa volta sotto forma di domanda retorica, la necessità dell'unione tra arte e scienza: «La nuova scienza fisico-psicologica, insieme alle nuove scoperte e deduzioni geologiche, non ha dato, del resto, nuovo sapore di realtà alla cosmogonia mosaica ed ai miracoli cristiani?»⁶⁵. Questo «nuovo sapore di realtà» del Cristianesimo storicizzato, rappresentato attraverso la lente della psicologia e dell'antropologia culturale, costituisce secondo Levi la risposta scientificamente attendibile alle recenti «caricature delle sacre parabole»: i dipinti di Jean Béraud oppure Fritz von Uhde che attualizzano il verbo cristiano ambientando i fatti del Vangelo nella contemporaneità⁶⁶.

3. Conclusione

Quello di Primo Levi è un tipico caso di critico «educatore» d'impronta risorgimentale secondo la definizione datane da Ferdinando Martini nel 1872⁶⁷: un interprete scarsamente sensibile agli aspetti tecnico-formali che focalizza la propria attenzione sull'«idea morale e nazionale d'ogni arte»⁶⁸. La sua conoscenza dell'arte mondiale non è particolarmente approfondita, per di più filtrata dalle pubblicazioni, ben diversa dunque da quella dei più giovani e girovaghi Pica e Ogetti. Di conseguenza i giudizi sulle scuole nazionali risultano pieni di stereotipi e l'impatto dei suoi articoli sull'arte mondiale sul lettore odierno non è dissimile dall'effetto che fanno le vecchie barzellette con "Un italiano, un francese e un tedesco ...". Diversamente calibrato è invece il suo giudizio critico sull'Ottocento, che rimane lucido e differenziato. Pienamente consapevole della diversità «di climi, d'indoli, d'intelligenze, di caratteri», sin dal 1878 Levi afferma perentoriamente che in questa Italia «un'arte unica non è [...] e non deve essere possibile, perché non sarebbe più un'arte vera»⁶⁹. Questo pensiero rimane sostanzialmente inalterato negli scritti successivi: esiste sì, un'«anima nazionale» dell'arte italiana che però non deve essere stretta all'interno di una cornice unitaria perché trae la sua forza vitale dalla ricchezza di espressioni regionali, dalla dialettica tra varietà e unità. Il suo gusto artistico, infatti, non è scindibile dall'interesse per il folklore e le tradizioni locali che contraddistinguono la borghesia progressiva dello Stato unitario e che giustificano, in fondo, il grande successo di Michetti e delle novelle giovanili di D'Annunzio⁷⁰.

Se nel 1897 l'Italico può dichiarare con orgoglio che «[...] l'arte italiana È» e che la vita artistica dello Stato unitario si è posizionata nel novero delle nazioni

che si contendono l'attenzione del pubblico alle grandi rassegne⁷¹, tale esistenza dell'«arte italiana» è dovuta anche al carattere «assolutamente nazionale, non regionale, della influenza di Morelli sull'arte nuova»⁷². Il pittore napoletano di fatto è una formidabile testimonianza di come si sia evoluta e diffusa l'«anima nazionale» nella pittura italiana, trattandosi di un artista che vive e veicola nella propria arte dei valori collettivi ormai divenuti rari nella pittura moderna, oltre naturalmente al suo ruolo come maestro che ha lasciato tracce profonde nell'arte soprattutto meridionale (anche se questa sua «influenza» sui giovani viene in parte enfaticizzata da Levi che riserva a un artista come Fortuny il ruolo un po' ingrato di un comprimario "alla moda").

Levi manifesta in più occasioni la propria fede positivista (particolarmente forte è l'attenzione riservata ai campi della sociologia, della psicologia e delle scienze naturali), ma senza fare grandi concessioni al determinismo di Taine o al naturalismo nella sua variante più radicale. L'unica traccia evidente degli scritti di Lombroso si palesa nel volume su Segantini ed è probabile che in questo caso il paradigma degenerativo sia ascrivibile a Grubicy che è stato l'ispiratore del testo. Certamente la lettura del «metodo positivo» nei suoi rapporti con le scienze storiche proposto da Villari costituisce un modello di pensiero condiviso dall'Italico, così come le sue pagine traboccano di temi cari al tardo Romanticismo: ai già citati modelli di Selvatico, Ruskin e Rovani potremmo aggiungere Camillo Boito e Luigi Archinti. Levi certamente è un conservatore, un critico «di palazzo» culturalmente e politicamente legato a Crispi⁷³. Ricordando la concomitanza della morte di Verdi e Morelli, troviamo infatti un inaspettato omaggio ai tre personaggi che avrebbero, secondo l'Italico, dato una forma unitaria allo Stato: «[...] in quello stesso 1901 dovevano mancare all'Italia con Verdi il poeta della musica, con Morelli il poeta della pittura, con Crispi il poeta della politica patriottica. Scomparso il primo, anello di congiunzione fra il secondo ed il terzo, la catena s'era come spezzata»⁷⁴. È evidente che associando il pittore a una stagione politica dell'Italia umbertina, Levi chiude il volume con una pietra tombale, consegnando la memoria dell'artista ai conservatori più accaniti. Così Morelli condivide, per certi versi, le sorti di un altro grande artista europeo: Adolf Menzel (1815-1905) che è diventato suo malgrado il campione dell'opposizione anti-modernista nella Germania guglielmina⁷⁵. Ma al di là di questo lieve sapore politico, l'obsolescenza di questa monografia è di natura squisitamente metodologica: il libro-monumento come l'intero genere della biografica d'arte diventano ben presto bersagli privilegiati dei fautori di una storia dell'arte «senza nomi» – una critica interessata alla poesia non più in quanto ispiratrice sovrana, bensì nell'accezione crociana di convergenza creativa tra intuizione ed espressione concretizzatasi attraverso la forma⁷⁶.

- 1 «Primo fra tutti il Primo Levi il quale per nulla al mondo saprebbe ormai dividersi dal suo celebrato pseudonimo tanto che anche il cameriere che gli fa il conto in trattoria lo intesta a *Primo Levi l'italico*. Bene a ragione egli non può ammettere che altre Esposizioni vi siano non pure in Italia, ma addirittura nel mondo, e in questa sua idolatria ha per compagno fedele il giovane Ugo Ogetti, il collega gentile e geniale che ha sempre un aneddoto in serbo *pour la bonne bouche* e che sarebbe un umorista eccellente se non volesse essere invece uno scrittore sul serio. Il buon Ugo è uno dei pezzi forti dell'esposizione di Venezia: è una macchietta divenuta ormai indispensabile, tanto che non si riuscirebbe a concepire la mostra senza una dose quotidiana di Ogetti con contorno di Pica. Veramente tra l'uno e l'altro c'è sempre posto per un ometto a scartamento ridotto tanto largo quanto alto, pieno di giocondità e di arguzia. Velo presento senza perder tempo e ... peggio per voi se non riconoscerete in lui il rotondetto Emilio Treves, l'editore milanese che non è mancato mai ad alcuna delle inaugurazioni di queste mostre d'arte da quando sono state iniziate. Egli serve in certo modo da cuscinetto tra gli entusiasmi di Ugo e lo scetticismo di Pica, l'ultimo della triade critica che sostiene sulle spalle tutto il peso dell'esposizione ed è specialmente adibita a far la pioggia il bel tempo. Ed è appunto forse all'ottimo Vittorio Pica che vedete qui in tutta la sua rotondità di buon commerciante, che andiamo debitori di tutto quel po' d'ira dal cielo scatenatasi da qualche giorno su questa povera Venezia, così bella e fulgida quando la bacia il sole e così uggiosa e triste quando le nubi lascian cadere su di essa le loro lacrime». Vice-versa, *Da Venezia (nostra corrispondenza particolare): la giornata all'Esposizione*, in «L'Ora: corriere politico quotidiano della Sicilia», II, 122, 3-4 maggio 1901.
- 2 M.M. Lamberti, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», V, 3, 1975, pp. 1149-1201; G. De Lorenzi, *Ugo Ogetti critico d'arte: dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze, 2004; M. Nezzo, *Ugo Ogetti – critica, azione, ideologia: dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova, 2016; *Vittorio Pica e la ricerca della modernità: critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Milano-Udine, 2016; *L'officina internazionale di Vittorio Pica: arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, a cura di D. Lacagnina, Palermo, 2017.
- 3 S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arte figurative (1800-1940)*, Roma, 1942. Va detto, però, che altri critici di origini ebraiche (Margherita Sarfatti e Igino Benvenuto Supino) non sono stati radiati dalla redazione.
- 4 F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani*, in «Prospettiva», 89-90, 1998, pp. 40-73, in part. p. 48.
- 5 P. Levi l'italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura italiana; con 150 illustrazioni nel testo e 28 tavole*, Roma-Torino, 1906. La lettura di questa monografia deve essere ovviamente affiancata dalle ricerche più recenti sull'opera e il contesto culturale del pittore napoletano. Segnalo, nell'ormai vasto panorama degli studi su Morelli, i contributi di C. Poppi, *Memoria e sentimento nel segno di Domenico Morelli*, in *Domenico Morelli: il pensiero disegnato. Opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*, catalogo della mostra, Torino 2001-2002, a cura di C. Poppi, Torino, 2001, pp. 11-57; l'introduzione di A. Villari in D. Morelli, *Lettere a Pasquale Villari*, 2 voll., a cura di A. Villari, Napoli, 2002-2004, I, pp. XVII-CXXIV, II, pp. XVII-CLXXXVII; L. Martorelli, «io vorrei essere un grande artista ...», 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. 15-26; M.F. Zimmermann, *Domenico Morelli – Ein laizistischer Maler und die Rückkehr der verdrängten Religion*, in *Industrialisierung der Phantasie: der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der*

- Künste; 1875-1900*, München, 2006, pp. 183-204; *Il fondo Domenico Morelli: catalogo delle opere su carta*, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, a cura di R. Camerlingo, Roma, 2010; V. Caputo, «Vedere la madonna di S. Sisto»: Domenico Morelli tra Edoardo Dalbono e Salvatore Di Giacomo, in «Letteratura & arte», X, 2012, pp. 159-172; F. Minervini, Domenico Morelli e i meccanismi d'editoria e partenariato tra Napoli e Parigi, in «Studiolo», XV, 2018, pp. 206-223; V. Caputo, I tempi (differiti) del talento: sui «Ricordi» di Gioacchino Toma (1886) e Domenico Morelli (1901), in «Letteratura & arte», XVIII, 2020, pp. 95-107.
- 6 G. Monsagrati, Levi, Primo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma, 2005 (con bibliografia precedente): <[https://www.treccani.it/enciclopedia/lewi-res-90eb7b0e-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)>](https://www.treccani.it/enciclopedia/lewi-res-90eb7b0e-87ee-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)>)
 - 7 Questo, per l'appunto, il titolo della raccolta degli articoli pubblicati in «La Riforma»: P. Levi, *Il secondo Rinascimento*, Roma, 1883-84.
 - 8 F. Gallo, *L'arte contemporanea per la nazione. L'Esposizione di Belle Arti in Roma» (1883)*, in «Annali di critica d'arte», IX, 2013, pp. 347-359, in part. p. 354.
 - 9 Monsagrati, Levi, Primo, cit.
 - 10 C. Boito, E. Panzacchi, C. Ricci, *Relazione della giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici nella II Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia (28 dicembre 1897)*, cit. in *l'Italico, Il momento dell'arte: primo premio nel Concorso internazionale fra i critici d'arte*, Roma, 1898, pp. 217-221, in part. p. 220. Vedasi a questo proposito F. Castellani, *Il filo di Arianna. La nascita del premio della critica alla Biennale (1897)*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani, E. Charans, Milano, 2017, pp. 23-32, in part. p. 29; insieme agli interventi precedenti di G. Tomasella, *La critica d'arte in Veneto nel Novecento*, in *La pittura nel Veneto: il Novecento*, 2 voll., a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano, 2006-2008, II (2008), pp. 499-536, in part. 499-503, e M.M. Lamberti, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana, 7/3: Il Novecento*, Torino, 1982, pp. 3-172, in part. pp. 107-110.
 - 11 Castellani, *Il filo di Arianna*, cit., p. 27.
 - 12 *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Firenze, 2006.
 - 13 P. Levi, *Tranquillo Cremona*, Roma-Milano, 1878, pp. 14-15.
 - 14 G. Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, 2 voll., Milano, 1874, I, pp. V-XV.
 - 15 V. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, 2004, pp. 74-92.
 - 16 *l'Italico, Il momento dell'arte*, cit., pp. 168-172. Su Taine, vedi L. Kofler, *Hippolyte Taine (1828-1893)*, in *Klassiker der Kunstsoziologie*, a cura di A. Silbermann, München, 1979, pp. 11-27.
 - 17 P. Levi *l'Italico, Il primo e il secondo Segantini*, in «Rivista d'Italia», II, 1899, 11, pp. 441-471; 12, pp. 639-676, in part. p. 643. Vedi Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie*, cit., p. 131.
 - 18 Levi *l'Italico, Il primo e il secondo Segantini*, cit., pp. 661-662.
 - 19 F. Squillace, *Lo scopo dell'arte*, Napoli, 1898, pp. 77-82.
 - 20 Vedi a proposito della teoria dell'alienazione il cap. 1/4 dedicato a *L'ideologia tedesca: storia e produzione*, in G. Claeys, *Marx e il marxismo*, traduzione di A. Manna, Torino, 2020 (ebook).
 - 21 M. Nordau, *Die gesellschaftliche Aufgabe der Kunst*, in *Von Kunst und Künstlern. Beiträge zur Kunstgeschichte*, Leipzig, 1905, pp. 1-26. Trad. it.: *La funzione sociale dell'arte*, Torino, 1897.

- 22 L'italico, *L'autore del giorno*, in «La Tribuna», XIV, 323, 21 novembre 1896.
- 23 L'italico, *Il momento dell'arte*, cit., pp. 27-28.
- 24 *Ivi*, p. 183.
- 25 *Ivi*, p. 186.
- 26 «[Morbelli] mira a raggiungere il massimo della efficacia pittorica, con minore possibile constatazione ottica di pittura: in altri termini, mira a dipingere così minutamente e così bene, che il mezzo pittorico svanisca, nel rifulgere della raggiunta espressione» (*ivi*, p. 195). Per il giudizio di Levi su D'Orsi: M.M. Lamberti, *Aporie dell'arte sociale: il caso «proximus tuus»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», XIII, 1983, 4, pp. 1077-1137, in part. pp. 1130-1131.
- 27 L'italico, *Il momento dell'arte*, cit., pp. 200-201.
- 28 *Ivi*, pp. 202-203.
- 29 *Ivi*, p. 184. Per il rapporto arte-scienza vedi A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia, 1885-1900*, Torino, 1981, pp. 50-54; e il contributo di Anna Mazzanti (su Conti e Morelli) all'interno di questo volume.
- 30 L. Lorusso, B. Falconi, F. Franchini, A. Porro, *Geology, conservation and dissolution of corpses by Paolo Gorini (1813-1881)*, in *A history of geology and medicine*, a cura di C.J. Duffin, R.T.J. Moody and C. Gardner-Thorpe, London, 2013, pp. 469-474. Negli appunti di C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, 2010, p. 234, figura tra i «progetti di articoli letterari o di capitoli che si potrebbero incorporare nelle *Note di Lett. Alta e Bassa*» uno studio sull'*Influenza di Paolo Gorini nell'Arte*. Vedi a questo proposito: A. Carli, *Carlo Dossi e Paolo Gorini. Scienza e letteratura scapigliate*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze, lettere e arti», CXXXV, 2, 2003, pp. 328-360.
- 31 Levi l'italico, *Il primo e il secondo Segantini*, cit., p. 642.
- 32 E. di Majò, M. Lafranconi, *La collezione Morelli e lo Stato*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 220-225. Per il rapporto Morelli-Villari vedi il contributo di Anna Villari all'interno di questo volume.
- 33 P. Levi l'italico in *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1901. - Catalogo illustrato - II^a edizione*, Venezia, 1901, pp. 184-188.
- 34 Lettera di P. Villari a E. Morelli, Firenze, 10 aprile 1902. Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Carte Domenico Morelli: Morelli III/241 (consultabile online sul portale <https://manus.iccu.sbn.it/>). Per il ruolo di Vittorio Pica nel contesto della commemorazione e della critica morelliana vedi il contributo di Davide Lacagnina all'interno di questo volume.
- 35 Lettere di E. Morelli a P. Villari, Napoli, 25 febbraio e 16 marzo 1905 (Morelli III/1114-1115). Ancora diversi anni dopo, sfogliando il «bellissimo» *Canova* di Malamani pubblicato da Hoepli, Vetri ricorda la pessima qualità dell'apparato illustrativo del volume di Levi (lettera di E. Morelli a P. Villari, Napoli, 9 gennaio 1911. Morelli III/1174).
- 36 Lettera di P. Villari a E. Morelli, Firenze, 8 dicembre 1905, cit. in P. Antignani, *Interno di famiglia. Il carteggio Morelli della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 206-208, in part. p. 207.
- 37 Lettera di P. Levi a P. Villari, Roma, 10 dicembre 1905. Morelli III/812.
- 38 Lettera di P. Villari a E. Morelli, Firenze, 8 dicembre 1905, cit. in Antignani, *Interno di famiglia*, cit., p. 207.

- 39 R. Sani, *The 'emulators' of Samuel Smiles: Self-Help literature in Italy during the 19th Century*, in «History of education & children's literature», XIII, 2, 2018, pp. 49-64; M. Ferretti, *L'O di Giotto, il leone di burro di Tonin e tante altre storie istruttive: gli artisti nella letteratura del Self-help*, in *Culture e libertà. Studi di storia in onore di Roberto Vivarelli*, a cura di D. Menozzi, M. Moretti, R. Pertici, Pisa, 2006, pp. 35-100. La biografia morelliana figura tra gli esempi virtuosi ricordati da M. Lessona, *Volere è Potere*, Firenze, 5ª edizione, 1870, pp. 106-124, ragione per cui Adolfo Venturi, nel commemorare l'artista, definisce quella di Soldiero una «vita eroica»: A. Venturi, *Domenico Morelli*, in «Nuova Antologia», CLXXIX, 1901, pp. 151-164, in part. p. 151.
- 40 Lettera di P. Levi a P. Villari, Roma, 10 dicembre 1905, cit. in Antignani, *Interno di famiglia*, cit., p. 207. Dall'unico, assai tiepido, commento di Villari («è scritto con grande amore, con grandissima ammirazione per Morelli») si capisce che gli eredi non sono pienamente soddisfatti del libro di Levi (lettera di Villari a E. Morelli, Firenze 2 marzo 1906. Morelli III/325).
- 41 T. Carlyle, *Gli Eroi*, trad. e note di M. Pezzè Pascolato, prefazione di E. Nencioni, Firenze, [1840] 1896.
- 42 G. Guercio, *Art as existence: the artist's monograph and its project*, Cambridge (Mass.), 2006, pp. 17, 112-127. Quando auspica che anche all'«Eroe Artista» venga dato «il diritto di cittadinanza in quella sì limitata ed immensa assemblea d'immortali», Levi usa espressioni simili a quelle pronunciate da Addington Symonds che definisce il Buonarroti un «Eroe come Artista»: J. Addington Symonds, *Michelangelo Buonarroti (1474-1564)*, in *La vita italiana nel Cinquecento*, III. Arte, Milano, 1894, pp. 499-532, in part. p. 531.
- 43 Lettera di D. Morelli a L. Celentano, Milano, marzo 1861, cit. in Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 116.
- 44 *Ivi*, pp. V-VI.
- 45 B. Celentano, *Due settennii nella pittura: notizie e lettere intime*, a cura di L. Celentano, Roma, 1883.
- 46 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. VI-VII.
- 47 E. Castelnuovo, *Gli Eroi*, in «Illustrazione Italiana», XXIII, 50, 13 dicembre 1896, p. 399.
- 48 P. Levi l'Italico, *Verdi – Con ritratto ed autografi*, Roma, 1901; *id.*, *Mosè Bianchi inedito*, in «La Lettura», V, 2, 1905, pp. 127-141; *id.*, *Teofilo Patini – Il pittore della miseria rurale*, in «Nuova Antologia», CXXVII, 842, 16 gennaio 1907, pp. 249-258; *id.*, *Luigi Conconi*, in «Nuova Antologia», CLXXXVII, 1081, 1° febbraio 1917, pp. 357-360.
- 49 Levi, *Tranquillo Cremona*, cit., p. 21; Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. V.
- 50 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 154, 198-199.
- 51 Levi, *Tranquillo Cremona*, cit., p. 67. Ancora nel 1899 Levi insiste sull'importanza di Palizzi che «preannunzia» Fortuny e Michetti in alcuni suoi lavori: l'Italico, *Filippo Palizzi nella sua «Sala» e nell'arte*, in «Rivista d'Italia», 2, 3(10), 1899, p. 242-259, in part. pp. 250-251.
- 52 Levi, *Tranquillo Cremona*, cit., p. 69. Per le relazioni privilegiate di Morelli con l'ambiente artistico milanese vedi F. Tedeschi, *Rapporti con la pittura milanese del secondo '800*, in «ON / Otto-Novecento: rivista di storia dell'arte», 3, 1998, pp. 5-16.
- 53 l'Italico, *L'autore del giorno*, cit.
- 54 P. Levi l'Italico, *Arte contemporanea: il «T. Cremona» di Giulio Pisa*, in «Emporium», IX, 50, 1899, pp. 83-103, in part. p. 103.

- 55 D. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi* (1901), a cura di V. Caputo, Napoli, 2012. A questo proposito vedi M. Picone Petrusa, *Morelli-Palizzi: «noi due eravamo agli antipodi»*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 238-243.
- 56 Levi, *Tranquillo Cremona*, cit., pp. 18-20, 24-25, 38-42.
- 57 *Ivi*, pp. 49-50; Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 118.
- 58 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 65.
- 59 *Ivi*, pp. 90-91.
- 60 *Ivi*, pp. 106-107, 127, 137; P. Villari, *La filosofia positiva ed il metodo storico* (1866), in *Arte, storia e filosofia. Saggi critici*, Firenze, 1884, pp. 437-489, in part. pp. 480-481.
- 61 *Prima esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1895. – Catalogo illustrato*, Venezia, 1895, p. 115, cat. 227; *Quarta Esposizione*, cit., pp. 184-190. Per la pittura di soggetto religioso vedi I. Valente, *La tensione al misticismo simbolista: i temi del Cristo e degli angeli*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 171-176; M.A. Pisano, *Domenico Morelli e la pittura sacra dell'Ottocento europeo*, tesi di dottorato in Archeologia e storia delle arti, Università della Calabria, a.a. 2011-2012, relatori R. De Gaetano e G. Capitelli.
- 62 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 144-145.
- 63 Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie*, cit., pp. 190-204.
- 64 Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 117, 165.
- 65 *Ivi*, p. 148.
- 66 *Ivi*, p. 146; L'Italico, *Il momento dell'arte*, cit., pp. 175-179.
- 67 F. Martini, *La seconda esposizione nazionale di belle arti a Milano* (1872), cit. in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia: dalla pittura di storia alla storia della pittura, 1859-1883: manifesti, polemiche, documenti*, a cura di B. Cinelli, Milano, 2009, pp. 304-310.
- 68 Boito, Panzacchi, Ricci, *Relazione della giuria*, cit., p. 220.
- 69 Levi, *Tranquillo Cremona*, cit., p. 65. Vent'anni dopo, questo giudizio rimane sostanzialmente inalterato: a differenza di molte altre nazioni presenti ai Giardini, la pittura italiana con le sue ramificazioni locali contraddice il principio dell'«individualità nazionale dell'arte» (L'Italico, *Il momento dell'arte*, cit., p. 171). La reazione un po' fredda della giuria (Boito, Panzacchi, Ricci, *Relazione della giuria*, cit., pp. 220-221) lo induce a spiegarsi meglio e quindi premettendo che esiste sì un'«anima nazionale» dell'arte italiana, ma si compone di tante individualità «l'una dall'altra diverse, non per questo men soggette alla impressione fisica e morale dell'ambiente immediato, ma non meno, tutte insieme, costituenti una sola e medesima arte complessa». Nell'insistere sul principio di varietà nell'unità che costituisce – a suo parere – la forza vitale della pittura italiana, Levi interpreta la topografia artistica del paese in chiave politica sulle orme del federalismo di Cattaneo (citato esplicitamente). L'Italico, *Il momento dell'arte*, cit., pp. 228-229.
- 70 Ancora nel 1909 Levi vede con particolare simpatia le opere delle scuole locali (artisti sardi, siciliani e romagnoli) esposte alla Biennale di Venezia: P. Levi l'Italico, *Italia in «maggiore» e in «minore» all'Esposizione di Venezia*, in «Nuova Antologia», CXLII, 902, 16 luglio 1909, pp. 193-201. Il suo interesse specifico per l'Abruzzo è documentato dal volume Primo [Levi], *Abruzzo forte e gentile: impressioni d'occhio e di cuore*, Roma, 1882, e dall'articolo *L'anima abruzzese ne la «Figlia di Jorio»*, in «Nuova Antologia», vol. CX, n. 776, 16 aprile 1904, pp. 633-642.
- 71 L'Italico, *Il momento dell'arte*, cit., p. 125.

- 72 Levi l'italico in *Quarta Esposizione*, cit., p. 187.
- 73 E. Piscitelli, *Francesco Crispi, Primo Levi e la «Riforma»*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XXXVII, 1950, pp. 411-416.
- 74 Levi l'italico, *Domenico Morelli*, cit., p. 340.
- 75 Conclude a questo proposito Michaela Diener: «Indem Wilhelm II. das Werk Menzels in seine eigenen Bahnen im national-patriotischen Sinne einordnete und Menzel wiederum die Gunst der Hohenzollern mit einherschreitender Reduzierung seiner Kunst auf die Geschichtsmalerei entgegennahm, wurde die künstlerische Leistung Menzels in ihrer ganzen Breite den Nachkommenden für lange Zeit eher verschattet als erhellt». M. Diener, «*Ein Fürst der Kunst ist uns gestorben*». *Gedanken zum Nachruhm Adolph von Menzels in den Jahren 1905-1910*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XLI, 1999, pp. 313-324.
- 76 G. Ercoli, *La critica d'arte italiana fra crocianesimo e pura visibilità*, in «Antichità viva», XXVI, 5-6, 1987, pp. 5-11. Si veda a questo proposito l'accenno alla polemica tra Heinrich Wölfflin e Hermann Voss sul merito di una storia dell'arte «senza nomi» in K. Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin, 2005, pp. 168-179.



Fig. 1: *Primo Levi*, caricatura di autore non identificato pubblicata in «L'Ora: corriere politico quotidiano della Sicilia», 3-4 maggio 1901.

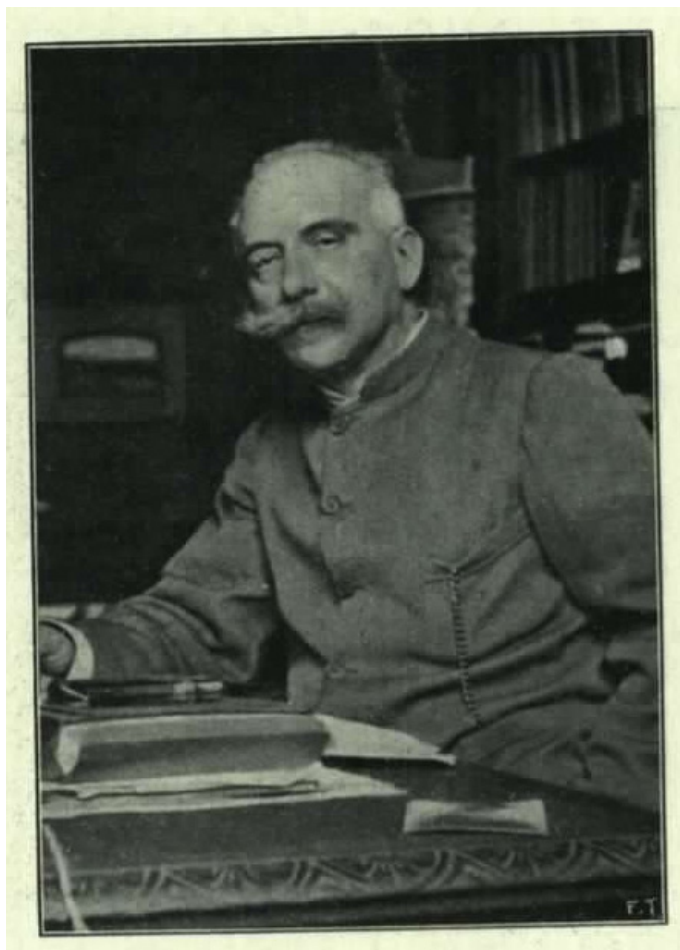


Fig. 2: *Primo Levi* (Ferrara, 25 giugno 1853 – Roma, 14 aprile 1917), fotografia di autore non identificato pubblicata in «*Illustrazione Italiana*», 22 aprile 1917.

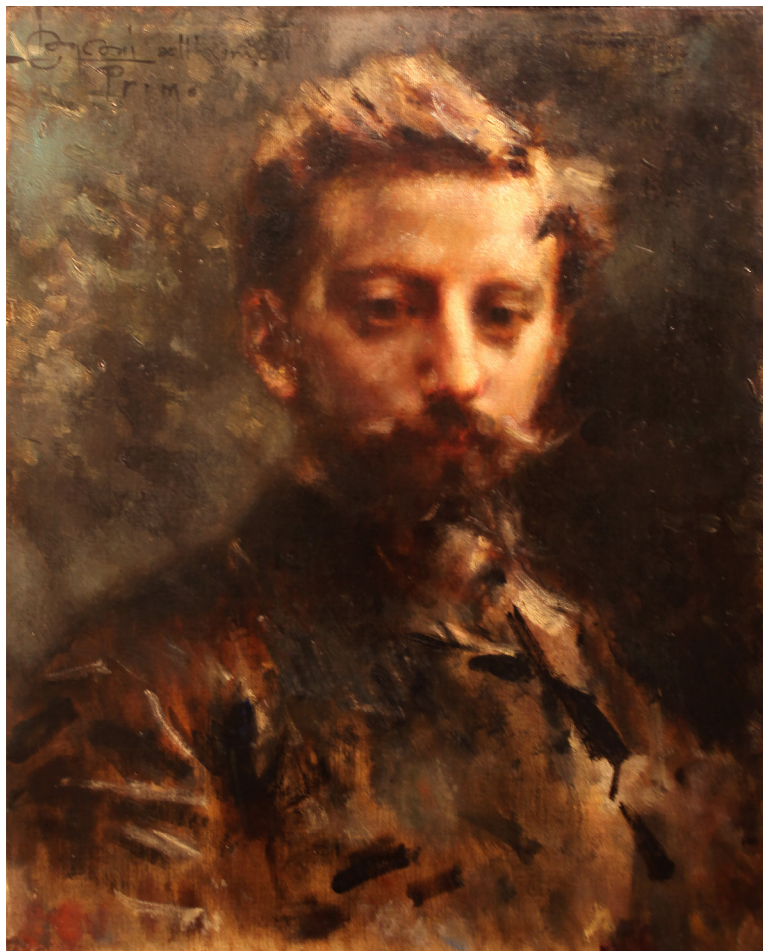


Fig. 3: Luigi Conconi, *Ritratto di Primo Levi*, 1880. Milano, Galleria d'Arte Moderna.
© Comune di Milano – tutti i diritti riservati – Milano, Galleria d'Arte Moderna.