

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici

Indirizzo: Archeologia e Storia delle Arti

CICLO XXVII


Domenico Morelli e l'arte sacra dell'Ottocento europeo

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02 Storia dell'Arte Moderna

Direttore: Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Firma 

Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Giovanna Capitelli

Firma 

Dottorando: Dott.ssa Manuela Alessia Pisano

Firma 

a me

“I miei sogni sono irrinunciabili,
sono ostinati, testardi e resistenti”.

Luis Sepúlveda

Uno speciale grazie a Giovanna Capitelli, per l'intensità con cui si dona e la preziosa guida.

Si ringraziano

Gianfranca Florio, Musei Ascoli; Anna Goddi, Biblioteca ISRE; Alessandros Bertinotti, Biblioteca Negroni Novara; Federica Centulani, Biblioteca di Palazzo Mocenigo, Venezia; Gabriella Benaglio, Biblioteca Lecco; Marcello Graziosi, Biblioteca di Vignola; Eleonora Pomes, Biblioteca Provinciale S. Teresa dei Maschi - De Gemmis, Bari; Marco Notarfonso, Dirigente Servizio Biblioteche, Latina; Morena Medri, Biblioteca Comunale Fabrizio Trisi, Lugo; Antonella Torazzi, Biblioteca Provinciale L'Aquila; Flora Dibenedetto, Biblioteca Comunale "S. Loffredo", di Castello; Lucio De Matteis, Biblioteca "B. Molajoli" della Sopr. Spec. per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Napoli e della Reggia di Caserta, Napoli; Maddalena Piras, biblioteca Decastro; Palmira Panedigrano, Ufficio Manoscritti e Rari, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze; Liliana Bilello, Roma Capitale – Istituzione Biblioteche, Biblioteca Olgiate Olona; Biblioteca Rispoli, Roma; Giuseppe D'Errico, Ufficio Riproduzioni, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; F. Frascini, Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani" Milano; Davide Ravaioli, Fondazione Federico Zeri Biblioteca, Convento di Santa Cristina, Bologna; Massimo Caporalini, Biblioteca comunale Planettiana – Jesi; Laura Colombi, Biblioteca Labronica "F.D. Guerrazzi" Centro di Documentazione e Ricerca Visiva, Livorno; Stefano Musso, Biblioteca d'Arte - Fondazione Torino Musei, Torino; Edi Perino, Biblioteca Museo Risorgimento Torino; Mariateresa Perugini, Servizio prestito interbibliotecario, Biblioteca Provinciale "G. D'Annunzio", Pescara; Silvia Bozzacchi- Anna Maria Gallo, Biblioteca di archeologia e storia dell'arte, Roma; Clelia Arnaldi di Balme, Conservatore arte antica, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Piazza Castello, Torino; Sandro Barbagallo, Curatore del Reparto Collezioni Storiche dei Musei Vaticani, Città del Vaticano; Lucio Fiorile, Vice Direttore dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli; Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Richard Dulie, Archiviste, Salon D'Automne, Grand Palais des Champs Elysées Porte C, Paris; Stefania Navarra, Responsabile del servizio al pubblico, Archivio Bioiconografico e Fondi Storici GNAM; Clementina Conte, Responsabile per la prenotazione e consultazione dei Fondi storici della GNAM, Roma; Margherita Martino, Archivio di Stato Cosenza; Giuseppe Ciliberti, Pinacoteca Provinciale di Bari "C. Giaquinto"; Erminia Acquafredda, Pinacoteca Provinciale di Bari; Raffaella Calamini, Pandolfini casa d'aste, Dipartimento Dipinti e Sculture del XIX secolo Firenze, Palazzo Ramirez Montalvo, Borgo degli Albizi; Antonella Alletto, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti; Giulia Biagioli, Istituto Culturale e di Documentazione Lazzarini, Prato; Yvonne Besser, Account Manager International Sales and Partner, Bridgeman Images, London; Luisa Martorelli; Laura Giusti; Angela Cerasuolo; Vincenzo Caputo; Giovanna Silvestri, Alba Irollo

I PARTE

I.I	La formazione. Napoli e la questione del pensionato romano.	14
I.II	Dalla committenza borbonica a quella sabauda. Le prime commissioni religiose: i bozzetti per il Tempio di San Francesco d'Assisi a Gaeta, la cappella di Palazzo Nunziante e l'Assunta di Palazzo Reale a Napoli.	33
I.2.1	I bozzetti per il Tempio di San Francesco d'Assisi a Gaeta.	34
I.2.2	La Cappella di Palazzo Nunziante.	47
I.2.3	L'Assunta di Palazzo Reale a Napoli.	56
I. III	I "bozzetti" a tema cristologico e le Madonne. Alcuni casi di intervento nelle collezioni partenopee.	60
I.3.1	I "grandi bozzi" del Cristo.	63
I.3.2	Le Madonne di Morelli: «Un'arte che eleva il misticismo traverso il sentimento moderno».	73
I.3.3	Le opere di Morelli nelle collezioni napoletane tra settimo e ottavo decennio del secolo.	81
I.3.4	«Morelli è Morelli, si può discutere, ma non si può imitare». L'artista tra consensi e critiche.	85
I.IV	Amalfi e gli affreschi della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Cosenza.	90
I.4.1	L'intervento nella Cattedrale di Sant'Andrea Apostolo ad Amalfi.	91
I.4.2	L'intervento nella Cattedrale di Santa Maria Assunta a Cosenza.	97
I.V	L'ultima attività	102
I.5.1	Le suggestioni pittoriche della 'Settimana Santa'.	102
I.5.2	Verso un "simbolismo luminoso"	106
	Conclusioni	115

II PARTE

CATALOGO RAGIONATO DELLE OPERE

I PARTE

I.I La formazione. Napoli e la questione del pensionato romano.

Negli ultimi decenni la definizione del contesto storico-culturale della formazione morelliana è stata oggetto di numerosi studi dedicati, in particolare, a Napoli e all'ambiente accademico¹. Un aspetto, tuttavia, è fin qui rimasto incluso dalla storiografia: la cronologia dei soggiorni giovanili effettuati a Roma da Domenico Morelli nel più ampio contesto della prima formazione partenopea. Ciò posto, vale la pena ripercorrere e approfondire, aggiungendo qualche nuovo tassello, la formazione, le frequentazioni del tempo, la prima produzione tra ideali estetici e influenze del gusto proprio della cultura figurativa moderna della prima metà del secolo².

La controversa questione di un precoce viaggio nella città eterna da parte del giovane Domenico Soldiero Morelli solleva, infatti, interrogativi e considerazioni che, sia pure nella brevità dell'arco cronologico di riferimento, si rivelano imprescindibili nell'identificazione dei riferimenti formativo-culturali all'origine del suo pensiero e di certe peculiarità stilistiche. A tale scopo vale la pena riprendere taluni e ben noti passaggi autobiografici o contenuti negli scritti coevi e puntualmente ripresi dalla

¹ Su questo argomento si vedano i più recenti contributi di *Casa di re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra, Caserta, Reggia, 8 dicembre 2004-13 marzo 2005, a cura di R. Cioffi, Skira, Milano 2004, p. 231; 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, Castel Sant'Elmo, 20 ottobre 2005-29 gennaio 2006, a cura di L. Martorelli, Electa Napoli, Napoli 2005, pp. 15-19; A. VILLARI, *La Formazione. Dall'accademia alla storia*, in *Domenico Morelli 2005*, pp. 27-31.

² Una sintesi delle ricerche condotte sul tema *Domenico Morelli a Roma* è stata presentata oralmente al seminario *Le Arti a Roma nell'Ottocento. Ricerche in corso*, a cura di G. Capitelli, S. Cracolici ed è confluita in *Domenico Morelli a Roma*, in *Le Arti a Roma nell'Ottocento. Ricerche in corso*, seminario Internazionale di Studi Postgraduate a cura di G. Capitelli, S. Cracolici, Atti del convegno, Arcavacata di Rende, Università della Calabria, 25-26 marzo 2013, «Quaderni di storia dell'arte dell'Università della Calabria», 2, Campisano Editore, Roma, in corso di pubblicazione.

letteratura successiva che, insieme ad altri sinora inediti, verranno approfonditi più avanti. A differenza di quanto avviene per le fasi più mature i documenti di prima mano sulla formazione e l'attività giovanile dell'artista scarseggiano riducendosi essenzialmente agli sparsi, e talvolta non più controllabili, suoi ricordi personali e alla sparuta documentazione conservata presso l'archivio storico dell'Accademia di Belle Arti, peraltro di difficile accessibilità³, l'Archivio di Stato napoletano e la Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma.

Fatta questa premessa e considerato il diverso carattere della documentazione rintracciata -dalla corrispondenza ufficiale a quella confidenziale comprese le memorie familiari e personali- è utile soffermarsi brevemente sulle peculiarità umane che caratterizzano il profilo del giovane Morelli. Nel difficile quadro iniziale della sua esistenza, connotata da ristrettezze economiche e pressioni per distoglierlo dalla scelta di un mestiere considerato troppo incerto, fanno da contraltare una spiccata vivacità mentale e un carattere aperto ed entusiasta. È in questo contesto e dopo alterne vicissitudini, inclusi gli studi per farlo diventare prete e la messa a bottega presso Innocenzo Bandiera «costruttore [...] d'istrumenti di fisica»⁴, che matura l'interesse per l'arte messo alla prova con la frequentazione di un «valente artista napoletano, il Rocco»⁵ che può forse identificarsi con Luigi Rocco (Napoli 1806 – docum. fino al 1864)⁶, modesto pittore locale molto apprezzato da Ferdinando II che acquistò diversi suoi dipinti presentati alle Promotrici. Di questi acerbi esercizi di pittura così come della dozzinale produzione iniziale «rappresentazioni di storie negli Asili infantili [...], qualche litografia per la spalliera delle sedie»⁷ non si conoscono, al momento, testimonianze. La primissima formazione umana e religiosa ricevuta a seguito dell'indotta frequentazione dell'ambiente ecclesiastico⁸ si incrocia con un'altra felice circostanza ovvero l'incontro con l'avv. Francesco Paolo Ruggero (1798-1881)⁹ presso

³ L'occasione mi è propizia per ringraziare Aurora Spinosa e Renato Ruotolo per la squisita disponibilità.

⁴ Come si dirà più approfonditamente in seguito la prima e più esaustiva fonte su Morelli è Michele Lessona che, anche in relazione allo scopo del suo scritto, dedica molto spazio ai primordi dell'artista cfr. M. LESSONA, *Volere è potere*, G. Barbera Editore, Firenze 1869, p. 106.

⁵ LESSONA 1869, p. 107.

⁶ *Rocco Luigi*, ad vocem, in R. RINALDI, *Pittori a Napoli nell'Ottocento*, Libri & Libri, Napoli 2001, p. 228. Si veda, inoltre, il breve riferimento di I. SGARBOZZA, *Ferdinando II e la promozione delle arti a Napoli*, in G. CAPITELLI, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, con un contributo di I. Sgarbozza, Viviani Editore, Roma 2011, p. 248.

⁷ LESSONA 1869, p. 111.

⁸ La madre Maria Mappa spingeva per farlo diventare prete cfr. LESSONA 1869, p. 106.

⁹ Francesco Paolo Ruggero, uomo di spicco della società partenopea. Fu avvocato, letterato, deputato, Ministro Segretario di Stato degli Affari Ecclesiastici e delle Finanze.

la cui abitazione la madre prestava servizio. L'incontro con il potente e generoso patrocinatore, che in tempi non sospetti credendo nelle sue capacità «gli assegnò dodici carlini al mese»¹⁰, di fatto rappresenta la svolta decisiva per la crescita intellettuale di Morelli. Gli anni trascorsi a contatto con la cerchia dei Ruggero con i quali peraltro entra in grande familiarità, sono anche quelli in cui avviene la conoscenza con Pasquale Villari¹¹, l'amico di una vita.

Da un punto di vista strettamente artistico va menzionata *in primis*, la partecipazione del ventenne Domenico Soldiero al sesto 'Concorso per le piazze del pensionato di belle arti a Roma' bandito dal Reale Istituto di Belle arti di Napoli il 25 agosto 1842¹². Occorre sottolineare fin da subito la formalizzazione, avvenuta circa un mese prima, di un provvedimento che assume una particolare rilevanza nel chiarimento di un equivoco in cui è incorsa molta parte della critica e, cioè, la modifica sostanziale del corso di studi del pensionato romano che passa «da quattro a sei anni a contare da Gennaio del regnante anno 1843»¹³. Il concorso del '42 che si risolse in nulla di fatto - il primo premio fu assegnato al *David calma i furori di Saul col suono della sua arpa, nel Padiglione delle stesso Saul*¹⁴ di Raffaele Postiglione e il secondo ad Angelo Scetta¹⁵ - finse da sprone e rinforzo ideologico¹⁶. Per la grande maggioranza dei giovani artisti, l'accesso a tale istituto accademico, ben altra cosa rispetto ai periodici concorsi mensili e trimestrali, rappresentava il nulla osta per l'avvio di una carriera onorevole. Misurarsi con la possibilità di una simile evenienza, particolarmente ambita dai più giovani, alimentava invidie e rivalità talora mal celate dai contendenti¹⁷. Napoli, già capitale

¹⁰ LESSONA 1869, p. 111.

¹¹ Pasquale Villari era il nipote di Francesco Paolo Ruggero, figlio della sorella Luisa.

¹² Archivio di Stato di Napoli, Ministero della Pubblica Istruzione - Regio pensionato di belle arti in Roma (d'ora in avanti ASN, MPI - RPBAR), b. 498, fasc. 12 e Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti Napoli (d'ora in avanti, ASABAN), serie: Concorso al Pensionato 1842, sottofasc. Elenco dei giovani che son concorsi per le rispettive pensioni di Roma.

¹³ ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 12.

¹⁴ ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 12, verbale 18 ottobre 1842.

¹⁵ ASABAN, serie: Concorso al Pensionato 1842, sottofasc. Stato dei pensionati di Roma, ai termini dé R.R. Decreti Organici.

¹⁶ ASABAN, serie: Concorso al Pensionato 1842, sottofasc. Nota finale 20 gennaio 1843. Lessona fornisce la seguente versione: «un usciere benevolo gli aveva riferito di aver ascoltato di dietro alla porta che un professore aveva detto del suo quadro — C'è qualche cosa qui dentro: costui io proprio lo manderei a Roma. — Questa frase sola valse pel giovinetto quanto il premio stesso, e bastò a consolarlo di tutte le sue noie passate» LESSONA 1869, p. 111.

¹⁷ Durante gli anni del pensionato artistico romano Morelli stesso si trovò invischiato, forse suo malgrado, in una situazione del genere cfr. Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, Napoli 2 novembre [1850], in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Carteggio Villari* (d'ora in avanti BAV, CV), 34, DM, ff. 101-102, pubblicata in D. MORELLI, *Lettere a Pasquale Villari*, a cura e con un'introduzione di A. Villari (d'ora in avanti VILLARI 2002), I, Bibliopolis, Napoli 2002, pp. 80-81 e

borbonica nonché città di alta e antica tradizione artistica e culturale fungeva, sì, da centro materiale e ideale dell'intero Mezzogiorno ma, dal punto di vista delle arti, risultava poco aggiornata sicché anche nel peggiore dei casi la permanenza nella "capitale universale delle arti", parafrasando Stefano Susinno, unita all'obbligo di eseguire "viaggi artistici"¹⁸ rappresentava la possibilità di perfezionarsi negli studi a contatto con una realtà culturalmente e socialmente dinamica e, per questo, ricca di stimoli e opportunità¹⁹. In altre parole, esso appariva come un vero e proprio spartiacque:

con la pensione, si aveva modo di studiare a Roma, si era certi di progredire, di dipingere grandi tele, di essere riconosciuto come il migliore fra' giovani artisti; non riuscire, invece, al concorso significava esser condannati alla mediocrità o perdersi²⁰ chioserà a questo proposito Morelli.

La graduale e sempre più sicura ascesa del giovane pittore si manifesta in questi anni con la ripetuta partecipazione alle esposizioni borboniche e con la preferenza più volte accordatagli da re Ferdinando II di Borbone²¹. Nell' "Elenco dei quadri e delle statue scelti da Ferdinando II nell'esposizione di settembre-ottobre 1845" figura, acquistato al prezzo di 250 ducati²², il *Dante e Virgilio (L'angelo che conduce le anime nella barca)*, oggi presso la Prefettura di Napoli²³. L'opera già premiata come saggio accademico e ragione del permesso a recarsi nell'Urbe, funge da ideale apripista, se si escludono le gratifiche antecedenti distribuite dal Governo in maniera diffusa col chiaro intento di incoraggiare lo sviluppo delle arti²⁴, verso quello stretto rapporto con la Casa Reale

Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, Napoli 10 dicembre 1850, in BAV, CV, 34, DM, ff. 103-104, pubblicata in VILLARI 2002, pp. 81-82.

¹⁸ ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 12.

¹⁹ S. SUSINNO, *Napoli e Roma: la formazione artistica nella «capitale universale delle arti»*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo di Capodimonte; Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998, Electa Napoli, Napoli 1997, vol. *Cultura e Società*, pp. 83-91 poi ripubblicato in S. SUSINNO, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 263-275.

²⁰ D. MORELLI, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, Napoli 1901, in «Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», vol. XXI, 1900-1901, p. 249.

²¹ Tra il 1845 e il 1855 Ferdinando II acquista ben otto opere di Morelli: *Dante e Virgilio*, *Sacra famiglia. La Vergine ed il piccolo s. Giovanni addormentano il Bambino Gesù allo accordo di musical concerto eseguito da un coro di angeli*, *Un neofita*, *I martiri cristiani*, *Una visita di Maria de' Medici allo studio del pittore Rubens*, *I corpi dei martiri cristiani in cielo portati dagli angeli*, *Gli Iconoclasti*.

²² ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 26; *Catalogo delle opere di belle arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico nel dì 20 settembre 1845*, n. 361, Napoli 1845.

²³ L. MARTORELLI, scheda n. 4, in *Domenico Morelli* 2005, p. 36, n. 4.

²⁴ Domenico Morelli figura, infatti, nell' "Elenco delle persone remunerate dal Governo in occasione della pubblica mostra delle opere di belle arti il dì 30 maggio 1839" e in quella del maggio 1841

borbonica, il cui atto conclusivo è testimoniato dai bozzetti realizzati in occasione del concorso pubblico indetto dal Sovrano per la decorazione pittorica della chiesa di San Francesco a Gaeta²⁵.

Un breve cenno al primo viaggio a Roma di Morelli è presente nei *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi* del 1901, opuscolo commemorativo scritto dall'artista in occasione del primo anniversario della morte di Filippo Palizzi che, lungi dal configurarsi quale esclusivo tributo al pittore estinto si mostra come sintesi efficace dello spirito e dei fatti di un'epoca e come tale ricca di dati autobiografici. Nel rievocare a distanza di molti anni la determinante circostanza del concorso accademico tenutosi nel settembre 1844 Morelli ricorda «io ebbi il premio con una lusinghiera raccomandazione al Ministro. Questi, essendo la mia tela più grande il doppio di quanto era prescritto, volle aggiungere una gratificazione pari al premio: e così, io potetti andare a Roma»²⁶. Tale dato può essere messo in relazione con i risultati della ricerca d'archivio che ha fornito indicazioni cronologiche utili a circoscrivere questo primo agognato soggiorno romano. Per escludere l'ipotesi di un viaggio antecedente è stata eseguita un'analisi sistematica di ciò che avvenne tra il 1842, anno della prima presentazione al 'Concorso di Roma' e il 1855, anno di conclusione effettiva del pensionato romano.

La documentazione reperita da chi scrive comprova, circoscrivendola, la notizia di un primo precoce soggiorno a Roma del Morelli²⁷, chiaramente scisso dalla circostanza del pensionato romano. Al termine dell'esposizione borbonica soprarichiamata i pensionati

rispettivamente alle sezioni Pittura-Medaglie d'argento di 3° ordine e Pittura-Medaglie d'argento di 2^a classe cfr. *Saggio sopra alcune opere di scultura, pittura ed architettura messe in mostra nel Real Museo Borbonico il giorno 30 di maggio 1839* in *Annali civili del regno delle Due Sicilie*, XLI, luglio e agosto 1939, vol. 20, Napoli 1839, p. 150 e *Saggio sopra alcune opere di Belle Arti messe in mostra il di 30 maggio 1841 inserito nel fasc. L degli annali civili da G. Quattromani*, [s.n.], Napoli 1841, p. 45.

²⁵ P. LEVI L'ITALICO, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura*, Roux e Viarengo, Roma Torino 1906, pp. 82-90; G. CAPITELLI, *Episodi della vita di San Francesco*, in *Francesco il Santo Capolavori nei secoli e dal territorio reatino*, catalogo della mostra, Rieti, 16 giugno-4 novembre 2012, a cura di A. Imponente, M. Nuzzo, Derive Approdi, Roma 2012, pp. 95-98 (con bibl.).

²⁶ MORELLI 1901, p. 243 poi ripubblicato in D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Gius. Laterza & Figli, Bari 1915, p. 21; in LEVI 1906, p. 23; D. MORELLI, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, a cura di V. Caputo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012, p. 51.

²⁷ Sopra la questione di un primo soggiorno a Roma, menzionato dalla letteratura coeva riferendolo al 1845 e, poi, ripreso dalla storiografica critica di età moderna e contemporanea che ne ha generalmente riportato la collocazione cronologica e studiato le coordinate storico-culturali di riferimento, si vedano i più recenti VILLARI 2002, pp. LXXVII-CII; *Domenico Morelli* 2005, pp. 16-17. Rimane una voce fuori dal coro dei coevi 'biografi' quella di Willard che riferisce, seppur col beneficio del dubbio, di una «brief expedition» romana del 1846. *A sketch of the life and work of the painter Domenico Morelli by Ashton R. Willard with eight heliotypes*, Houghton, Mifflin and company, Boston and New York, 1895, p. 12.

regi 'classe 1842' avanzano richiesta per il rilascio del passaporto allo scopo di rientrare a Roma. La nota datata 4 novembre 1845 presenta in margine la seguente annotazione «Se ne scriva al ministro degli Affari Esteri anche per l'alunno Morelli»²⁸ e reca una sigla di avvenuta lettura ed approvazione da parte del Ministro Nicola Santangelo, Segretario di Stato degli Affari Interni del Regno Borbonico. Una successiva nota conferma esplicitamente il dato:

Domenico Morelli alunno del R.I. di belle arti, che ha nella esposizione di quest'anno presentato il quadro di Dante al Purgatorio, volendosi recare a Roma per cagion di suoi studi, supplica l'E.V. perché si voglia degnare di scrivere all'E.mo M° della Polizia di rilasciargli il passaporto.²⁹

In data 7 novembre 1845 vengono date disposizioni perché il rilascio dei passaporti divenga effettivo³⁰. «raccolte centocinquanta lire, s'avviò con queste frettolosamente a Roma il '45»³¹ dando inizio, già dal giorno seguente, alla sua *promenade* di sapore stendhaliano³². Si fa strada in lui quel sentimento di ammirazione incondizionata nei confronti della città eterna «incominciai a girare per la città ed a guardare, guardare, senza però saper vedere: io *sentivo* soltanto di stare a Roma»³³. Qui accolto e ospitato dal pensionato d'architettura Antonio Cipolla³⁴, Morelli rende omaggio alle rovine dell'antica Roma visitando il Foro, i tesori artistici della cristianità, recandosi, tra l'altro, alla Basilica di San Pietro e alla chiesa di San Pietro in Vincoli e scoprendo, infine, le collezioni del Vaticano e i grandiosi affreschi della Cappella Sistina³⁵. Cipolla lo conduce a visitare lo studio dell'amico Francesco Coghetti, già sito in palazzo Altemps. L'intensa emozione suscitata dall'incontro pervade l'intera narrazione del Morelli che oltre a soffermarsi sul ricordo dello stupore dettato dalla vista del

²⁸ ASN, MPI - RPBAR, b. 499 II, fasc. 128.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ LESSONA 1869, p. 112.

³² L'espressione si riferisce idealmente allo spirito estetico-romantico che informa l'omonimo libro di Stendhal *Promenades dans Rome*, iniziato nel 1817 e pubblicato nel 1829. Si veda anche MORELLI, DALBONO 1915, p. 15.

³³ MORELLI, DALBONO 1915, p. 15.

³⁴ Ibidem. Il nome di Antonio Cipolla, pensionato napoletano d'architettura a Roma, compare analogamente tra gli autorizzati al rilascio del passaporto. Per una bibliografia sull'attività di architetto si vedano i più recenti C. BARUCCI, *Architetture ferroviarie romane tra Stato pontificio e Stato unitario*, in *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, a cura di E. Godoli, M. Cozzi, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2004, pp. 269-289 e P. PORTOGHESI, *Antonio Cipolla architetto del Risorgimento*, Gangemi Editore, Roma 2012.

³⁵ MORELLI, DALBONO 1915, p. 15

«magnifico grande cartone per il quadro della Basilica di San Paolo», riporta qualche aneddoto sulla bontà del “professore” che lo aveva incoraggiato a rimanere a Roma facendolo riflettere sull’abisso, concettuale, formale e finanche pratico, esistente tra l’ambiente artistico romano e quello napoletano³⁶. Nella successione di *flashback* proposti dalle fonti non mancano riferimenti espliciti alla scuola purista e alla personalità dominante del gruppo, Friedrich Overbeck³⁷.

Il rientro di Morelli nella capitale partenopea avviene il mese successivo³⁸ e complice, da un lato, una certa insoddisfazione nei confronti del sistema e, dall’altro, l’audacia tipica dei giovani che non scendono a patti con le proprie convinzioni morali, ricomincia nuovamente a fantasticare su Roma. «Un bel dì vendè tutto quel che avea nel suo studio, ne ricavò una cinquantina di scudi, riuscì a procacciarsi un passaporto e s'avviò per Roma»³⁹. Lo studio cui qui si fa riferimento è quel bugigattolo, mai menzionato dagli studi sull’artista, presso il Rione Fontanelle sulla collina di Capodimonte che Morelli divise con un non identificato collega per un breve lasso temporale. Ad esso si legano alcuni aneddoti decisamente buffi come quello legato all’andirivieni mattutino di un quadro che, caricato a spalla dai due giovani coinquilini mascherati da facchini, attraversava la città alla volta dell’abitazione della cugina di Morelli sopperendo così all’assenza di modelle professioniste⁴⁰.

La conoscenza coi fratelli Palizzi rievocata dall’artista più di un cinquantennio dopo⁴¹ si data in questi anni. Sulla doppia natura del rapporto con Filippo, già trattato dalla storiografia ma sempre suscettibile di nuovi approfondimenti, è d’uopo ricordare che malgrado la critica abbia riflettuto sempre per contrapposizioni⁴², Morelli fu effettivamente affascinato da quell’impostazione di pensiero radicalmente diversa dalla propria. Lo fu sin dal primo momento «Gli studi di Filippo [...] mi colpirono, per una verità genuina, che non era di nessuna scuola»⁴³ e continuò ad esserlo dopo quando non

³⁶ MORELLI, DALBONO 1915, pp. 15-17. Circa i lavori di Coggetti di questi anni si veda G. CAPITELLI, *La rinascita dell’affresco a Roma*, in CAPITELLI 2011, pp. 122-123, 136-137.

³⁷ Ivi, p. 17 cfr. *Ricordi morelliani, memoria letta alla R. Accademia di archeologia lettere e belle arti di Napoli dal socio ordinario residente Camillo Miola*, Tip. Cimmaruta della R. Università, Napoli 1915, p. 5.

³⁸ P. VILLARI, *Domenico Morelli. Commemorazione fatta a Napoli il 19 gennaio 1902*, in «Nuova Antologia», 98, IV, 1902, p. 392.

³⁹ LESSONA 1869, p. 116.

⁴⁰ Ivi, p. 112-113.

⁴¹ MORELLI, DALBONO 1915, p. 13.

⁴² M. PICONE PETRUSA, *Morelli-Palizzi: «noi due eravamo agli antipodi»*, in *Domenico Morelli 2005*, pp. 238-243.

⁴³ MORELLI, DALBONO 1915, p. 13.

mancarono occasioni di collaborazione volute e ricercate soprattutto nel valore della complementarità.

La seconda parentesi romana, totalmente inesplorata dagli studi, trascorse all'insegna di stenti e sacrifici⁴⁴ riferiti minuziosamente da Michele Lessona nel suo compendio di *self-help* del 1869 che, a oggi, risulta la fonte cronologicamente più vicina agli avvenimenti narrati e vanta la derivazione da un contatto diretto con l'artista⁴⁵. Il volume appena menzionato e l'articolo pubblicato sul periodico «Il Raffaello», negletti dagli studi di settore⁴⁶, illuminano gli antefatti e danno notizia di un ulteriore contatto di Morelli con personalità artistiche della vecchia guardia. «Colà egli non aveva conosciuto altri che un vecchio pittore romano, il Ruspi [Carlo]⁴⁷, che lo aveva preso a ben volere, e in casa del quale aveva cominciato il suo quadro»⁴⁸. Sarà il “generoso professore” a garantirgli in quel frangente temporale un tetto sotto cui dormire e dove poter lavorare⁴⁹.

⁴⁴ «More than once during the year which he passed there he came dangerously near starvation» WILLARD 1895, p. 14. Pasquale Villari vendette l'orologio, caro ricordo paterno, inviando il ricavato all'amico Morelli. L'episodio è riferito da LESSONA 1869, p. 118, da WILLARD 1895, p. 20 e LEVI 1906, p. 24 nota 2.

⁴⁵ «com'egli m'ha francamente raccontato [...] Né egli ha consentito a ragguagliar chi scrive de particolari della sua vita combattuta se non dopo avere inteso come non si volesse qui glorificare il pittore, ma far noto semplicemente quanto sforzo di volontà gli fosse costato il muovere i primi passi nella via ch'egli tiene nell'arte». LESSONA 1869, p. 106.

⁴⁶ Il periodico d'arte «Il Raffaello» discende evidentemente dalla fonte Lessona che, immediatamente dopo la sua stampa, ebbe una immediata e capillare diffusione sul territorio nazionale. Si vedano LESSONA 1869, pp. 117-118 e P.G., *Domenico Morelli*, in «Il Raffaello», I, 6, 30 giugno 1869, p. 23.

⁴⁷ Sulla poliedrica personalità e la plurima attività di Carlo Ruspi, copista e restauratore di antichità, si vedano i recenti contributi di C. MAZZARELLI, *Copie «autentiche» delle catacombe nel secondo Ottocento: Marchi, Perret, De Rossi e il dibattito intorno alla riproduzione esatta*, in «Ricerche di storia dell'arte», 110-111, 2013 (con bibl.); S. MILANA, Ruspi Carlo, scheda “R” n. 3/2/103, in ASRI_RESI, 2004/09/06, <http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it/> (consultata il 2013/12/02) e B. CIRULLI, *Carlo Ruspi e il restauro della pittura murale antica*, intervento alla giornata di studio *Il restauro archeologico in Italia dal 1860 al 1970* (Roma, 21 marzo 2013), a cura di Associazione G. Secco Suardo, in corso di stampa. Su Ercole Ruspi, pittore, restauratore e frescante attivo a Roma tra il 1845 e il 1868 e in Francia a partire da quella data in Francia, che raccolse e coltivò l'eredità del padre Carlo, scomparso nel 1863 si veda G. CAPITELLI, *La rinascita dell'affresco a Roma*, in CAPITELLI 2011, pp. 122-123.

⁴⁸ LESSONA 1869, pp. 116-117. È interessante notare che il rapporto con la famiglia Ruspi non cessa con il suo rientro a Napoli. A distanza di sette anni, scriverà il pittore: «una signora moscovita M. Cofre la quale verrà costì e comprerà delle copie e farà capo da me per essere diretta a qualche artista. L'ho diretta a Ruspi in Roma». Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [gennaio 1854], in BAV, CV, 34, DM, ff. 229-230, pubblicata in VILLARI 2002, p. 230. Non è improbabile che il Ruspi in questione sia in questo caso Ercole, come già indicato da Anna Villari.

⁴⁹ A quella data Carlo Ruspi era domiciliato in via del Lavatore, Parrocchia di San Bernardo alle Terme. Si ringrazia Beatrice Cirulli per la cortese segnalazione.

A Napoli lavorava a un soggetto che, come testimoniano alcuni disegni oggi conservati presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma⁵⁰, era già perfettamente presente alla sua mente e alla sua immaginazione.

Avea concepita l'idea di una Madonna che culla il bambino, aiutata da San Giovanni, con un coro d'angeli, che accompagnano co' loro strumenti la ninna nanna della Vergine, e ne avea intrapreso il disegno, ma risolse di compierlo a Roma⁵¹. «[...] incoraggiato dalla scuola dei « puristi » [...] andavo la mattina al Vaticano e guardavo, guardavo [...] Pure, il quadro finalmente fu compiuto e, dopo una breve esposizione al «Popolo», avvolta la tela, ritornai a Napoli»⁵²

Lessona riferisce che «Cipolla, l'illustre architetto, che l'aveva vista e gli voleva bene, fu quegli che pagò pel Morelli gli scudi richiesti per la tassa della mostra, e che gliela fe' porre a posto»⁵³ e, dando notizia del successo riscosso dalla tela aggiunge:

Il giudizio di tutti riassunto dall'energica parola del Caffi [Ippolito], morto poi a Lissa, che allora era in Roma, fu che due quadri soli fra i tanti episodi avevano vero valore, uno dei quali d'un pittore del tutto ignoto, una Madonna d'un certo Morelli.⁵⁴

Intenzionato a esporre l'opera nella pubblica mostra che di lì a qualche mese sarebbe stata inaugurata⁵⁵ Morelli inoltra al governo borbonico domanda di esenzione dal dazio d'introduzione⁵⁶. Una *Sacra famiglia. La Vergine ed il piccolo s. Giovanni addormentano il Bambino Gesù allo accordo di musical concerto eseguito da un coro di angeli* venne, in effetti, esposta alla mostra borbonica del 1848 e acquistata dal Re

⁵⁰ Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo Disegni Morelli (d'ora in avanti GNAM, FDM), Inv. 404/A/10; 404/A/12 -404/A/17^a; 9471 (verso) cfr. *Il fondo Domenico Morelli. Catalogo delle opere su carta*, a cura di R. Camerlingo, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 2010, pp. XX, 5-8, 279.

⁵¹ LESSONA 1869, p. 116.

⁵² MORELLI, DALBONO 1915, p. 17; LEVI 1906, p. 24. A tal proposito si veda anche LESSONA 1869, pp. 117-118.

⁵³ Ivi, p. 118.

⁵⁴ LESSONA 1869, p. 119. Il dato è ripreso da Ashton R. Willard e da tutte quelle fonti che più o meno dichiaratamente da Lessona discendono cfr. «He had no difficulty in getting his canvas admitted to the exhibition, and it seems to have been received with rather exceptional favor by the Roman public» WILLARD 1895, p. 14.

⁵⁵ Sappiamo che, in realtà, accogliendo una supplica degli artisti napoletani, l'esposizione fu inaugurata solamente il 15 agosto 1848. ASN, MPI - RPBAR, b. 481, fasc. 12

⁵⁶ ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 40. La richiesta di esenzione dazio fu avanzata il 28 dicembre 1847, la disposizione di franchigia venne emessa il 22 gennaio 1848 e la concessione avvenne il 25 gennaio 1848. ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 40. Stando a Willard «After the successful exhibition of his Roman picture he came rather suddenly to the conclusion that he could not profitably remain any longer in the papa city, and accordingly returned to Naples sometime in March or April, 1848». WILLARD 1895, p. 16.

per trecento ducati, un prezzo mediamente alto⁵⁷. Confiderà con orgoglio all'amico Pasqualino «S. Maestà [...] come sai si è presa la mia Madonna e l'ha fatto un grandissimo effetto l'ha baciata basta ti dirà tutto a voce»⁵⁸. La tela di cui non si conosce l'attuale ubicazione, fu in origine collocata nella cappella Pellegrini/Pellegrino (?) del Duomo di Gaeta –da qui il nome *Madonna di Gaeta*– o, secondo Willard «In a private chapel at Formia, near Gaeta»⁵⁹. Le ricerche condotte in questa circostanza non hanno restituito traccia di una cappella o di un palazzo Pellegrino con annessa cappella⁶⁰. L'opera fu accolta dai giovani intellettuali partenopei provenienti dalle fila del letterato progressista Francesco De Sanctis con grande entusiasmo. «Nelle belle arti, si combatteva fra noi la medesima battaglia che nelle lettere. L'onnipotenza degli Accademici, era uguale a quella dei Puristi, ed il quadro del Morelli era uno dei primi segni della lotta [...]»⁶¹. Nel 1848, sull'onda dell'esaltazione generale, l'affezionato Pasqualino scriverà un opuscolo *Parole di Pasquale Villari sopra un quadro di Domenico Morelli*, il primo in assoluto interamente dedicato all'artista, poi sovvenzionato nella stampa dal giovane Luigi La Vista⁶². Il dipinto non fu il solo realizzato nell'Urbe. «Visse in questo tempo il Morelli quasi di nulla, pagando un paolo

⁵⁷ ASN, MPI, b. 481, fasc. 3, Nota delle opere di belle arti esposte nella solenne mostra del 1848; *Catalogo delle opere di Belle Arti poste in mostra nel Real Museo Borbonico il dì 15 agosto 1848*, Napoli 1848, n. 203, p. 25.

⁵⁸ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 16 settembre 1850, in BAV, CV, 34, DM, ff. 97-98, pubblicata in VILLARI 2002, p. 75 cfr. ASN, MPI, b. 481, fasc. 3, Minuta datata Napoli 9 gennaio 1849 «[...] la Maestà Sua mi ha manifestato, che non mai acquisterebbe tutt'i quadri compresi nell'accennata nota, ma bensì alcuni di essi, quantevole le circostanze della reale casa divenissero migliori [...]». A riprova di ciò si rileva come nella nota in questione il dipinto di Morelli figurò tra le trentasei opere segnalate al Re dal Ministro dell'Istruzione Pubblica per l'eventuale acquisto. Si veda ASN, MPI, b. 481, fasc. 3, Nota delle opere di belle arti esposte nella solenne mostra del 1848. Sulla politica di acquisti effettuate in questi decenni dalla Casa Reale borbonica si veda SGARBOZZA 2011, p. 229. Nella medesima mostra Morelli aveva esposto anche un altro dipinto, *Vanderveld pittore fiammingo fatto prigioniero dai corsari. L'artista pieno di meraviglia, assiso in mezzo ad essi, sente narrare dal di loro duce i pericoli sofferti e le sostenute imprese*. Si veda *Catalogo 1848*, n. 183, p. 25.

⁵⁹ *List of pictures*, in WILLARD 1895, p. 59.

⁶⁰ Ringrazio a tal proposito la cortesia di Gioacchino Barbera e quella di Erasmo Vaudo, Presidente del Centro Storico Culturale 'Gaeta' che da me sollecitato ad un confronto sulla questione esclude la presenza dell'opera nel territorio di Gaeta.

⁶¹ L. LA VISTA, P. VILLARI, A. PARENTE, C. CAPPARELLI, *Memorie e scritti di Luigi La Vista raccolti e pubblicati da Pasquale Villari*, Felice Le Monnier, Firenze 1863, p. XXXI.

⁶² *Parole di Pasquale Villari sopra un quadro di Domenico Morelli*, Tipografia all'insegna dell'Ancora, Napoli 1848. Quattro decenni dopo, nella suggestione del ricordo intriso di nostalgia, Morelli rievocerà l'accaduto in questi termini: «Io non posso rileggere senza commozione il primo scritto di Pasquale Villari sul mio primo dipinto, del quale le spese di stampa, mancando i mezzi, furono con affettuoso entusiasmo sostenute dall'amico Luigi». C. D'ADDOSIO, *In memoriam XXXX anniversario Luigi La Vista*, Napoli 1888, p. 141 poi ripubblicato in LEVI 1906, p. 30. L'episodio è altresì ricordato dal Villari che, con toni giustificativi e un velato imbarazzo, si affretta ad aggiungere: «Lo stile di quello scritto, però, era falso, la lingua esagerata e scorretta [...] Pure io sentivo molto le lodi che facevo all'autore poco conosciuto del quadro; e questo affetto vivo e sincero, fece sì che Luigi trovasse da lodarmi, e se ne compiacesse grandemente» *Memorie e scritti 1863*, p. XXXI.

all'osteria, dove a pittori più ricchi di lui spesso si faceva credito, e dipingendo qualche ritratto»⁶³. È forse da ricondurre a questo lasso temporale [1847] piuttosto che al generico 1845 circa il completamento di quel ritratto maschile a mezzobusto realizzato a carboncino conservato nel Gabinetto disegni e stampe della Galleria d'Arte Moderna di Torino⁶⁴.

Inoltre, su richiesta di «monsignor Colombo, prelado in molta grazia del papa»⁶⁵ Morelli realizzò un *Cristoforo Colombo*, non rintracciato, e «con le anticipazioni di pochi paoli che gli fece il prelado, il Morelli poté continuare a vivere e a lavorare alla sua Madonna, finché l'ebbe finita»⁶⁶. Il committente è identificabile, in attesa di più approfondite esplorazioni e fino a prova contraria, in monsignor Luigi Colombo «ultimo membro superstite della famiglia di Colombo [...] prelado domestico di Sua Santità e segretario della Congregazione delle Indulgenze»⁶⁷. Oltre alla fonte Lessona, particolarmente attendibile se si eccettua qualche accertata sfasatura cronologica, va rilevato che Salvatore Di Giacomo menziona un episodio di committenza assai simile a quello ricordato poc'anzi riferendolo, tuttavia, a una «mezza figura di Cristo»⁶⁸.

La produzione artistica di questo periodo si inserisce a buon diritto entro il solco di quel filone storico che, tra tutti i generi pittorici che si ricordano, registra un grande seguito in epoca romantica. Villari è, come dimostra il ricco epistolario pubblicato da Anna Villari, l'instancabile sollecitatore di motivi storico-letterari e colui il quale consiglia e finanche redarguisce l'amico pittore. L'assidua frequentazione tra i due spiega

⁶³ LESSONA 1869, p. 118. Willard, invece, sostiene il contrario «He concentrated all his energies, during this year, upon the painting of a single picture, representing the Madonna, the infant Christ, and st. John» WILLARD 1895, p. 14.

⁶⁴ *Domenico Morelli Il pensiero disegnato: opere su carta dal fondo dell'artista presso la GAM di Torino*, a cura di C. Poppi, Ages Arti Grafiche, Torino 2001, pp. 100, 211, scheda 3. Le iscrizioni cui si fa riferimento sono «Napoli/Lunedì 3 maggio (al centro a destra) e Venerdì sera/Roma» (al centro in basso). Nella fattispecie, la prima è stata funzionale all'individuazione dell'esatta cronologia del disegno.

⁶⁵ LESSONA 1869, p. 118. La tela è citata anche da Levi che la ricorda come realizzata per un «prete americano». Si veda LEVI 1906, p. 24 nota 2.

⁶⁶ LESSONA 1869, p. 118.

⁶⁷ *Cristoforo Colombo storia della sua vita e dei suoi viaggi sull'appoggio di documenti autentici raccolti in Spagna ed in Italia del conte Roselly de Lorgues*, vol. I, Volpato e Comp. Editori, Milano 1857, p. 39. Luigi Colombo (Cuccaro, 1813 – Roma, 6 aprile 1877) fu l'ultimo discendente maschio della millenaria casata dei Colombo di Cuccaro. Suo è lo scritto *Patria e biografia del grande Ammiraglio, don Cristoforo Colombo dé conti e signori di Cuccaro, castello della Liguria nel Monferrato scopritore dell'America dichiarata, comprovata dai celebri scrittori Gio. Francesco conte Napione di Coconato, Vincenzo De-Conti autore della Storia del Monferrato ; coll'aggiunta di nuovidocumenti e schiarimenti di mons.r Luigi Colombo*, Tipografia Forense, Roma 1853.

⁶⁸ «Aveva conosciuto parecchi giovani artisti romani e con la sincerità d'un camerata non aveva nascosto ad essi la sua povertà: un di quelli gli cede finalmente la commissione d'una mezza figura di Cristo, e Morelli ne ottiene da un cardinale, che si faceva fare quella tela, denaro sufficiente e lodi ammirate». S. DI GIACOMO, *Domenico Morelli pittore*, Roux e Viarengo, Roma Torino 1905, pp. 16-17.

quell'attrazione, poi trasposta in pittura, per il Medioevo e in specie per Dante –*Dante e Virgilio nel Purgatorio* (1845)- come pure per quella letteratura straniera, tanto passata quanto moderna, e in particolare verso autori come Shakespeare, Walter Scott, Thomas Moore, Byron⁶⁹, Goethe, Schiller, Victor Hugo. In questa temperie culturale vengono concepiti dipinti come *Vanderveld pittore fiammingo fatto prigioniero dai corsari* (1846-48), *Addio del Corsaro a Medora* (1847), *Parisina in giardino* (1850-1852), *Il conte di Lara* (1861), *La sposa di Abydo* (1860-62), *I naufraghi dopo la tempesta* (1860-63). Il ruolo rivestito da Pasquale Villari nell'iter della maturazione ideologico-politica di molti giovani pensionati dell'Istituto di Belle arti –Morelli, Altamura, Vertunni, Palizzi- è d'altronde centrale. L'appassionata adesione di Villari al credo liberale va ricondotta alla formazione culturale maturata in seno alla scuola di Francesco De Sanctis. Egli diviene, come ha giustamente evidenziato Ilaria Sgarbozzi, il tramite tra il pensiero desanctiano e i giovani artisti in erba. Nella fattispecie l'impegno civile e patriottico di una certa parte della pittura di storia morelliana è esplicito in dipinti come *Un neofita* (1850) e *Gli Iconoclasti* (1855).

Il settimo concorso alle pensioni di Roma, bandito a Napoli nel giugno 1848⁷⁰, registra ancora una volta la partecipazione di Morelli. Il tema per la classe di pittura fu tratto dalla Gerusalemme Liberata del Tasso, *L'angelo che appare a Goffredo e lo spinge alla conquista di Gerusalemme*, e i concorrenti ebbero otto ore a disposizione per eseguire il saggio in estemporaneo⁷¹. In una valutazione *ex post* Saverio Altamura, che pure aveva preso parte al concorso, carica di toni esaltanti quel 'giorno memorando'⁷² mettendo in evidenza l'elemento innovativo dei loro schizzi rispetto al classico *modus operandi* degli altri partecipanti.

In quelli dei nostri compagni erano disegnate le mani, i piedi con le loro rispettive dita, le pieghe delle vestimenta, mentre né nostri c'era un incerto, un indefinito,

⁶⁹ Sulla pittura storica di Morelli si veda anche F. MAZZOCCA, *Il romanticismo byroniano in Domenico Morelli* 2005, pp. 70-73

⁷⁰ ASABAN, serie: Pensionato 1848, Decreto originale 1848.

⁷¹ Ivi, Regolamento.

⁷² S. ALTAMURA, *Vita e Arte*, A. Tocco, Napoli 1896, p. 27 poi ripubblicato in *Illustri italiani contemporanei Memorie giovanili autobiografiche di letterati, artisti, scienziati, uomini politici, patrioti e pubblicisti. Raccolte e corredate di cenni biografici da Onorato Roux*, vol. II, R. Bemporad & Figlio Editori, Firenze [s.d.], p. 195.

ch'è saggia furberia per chi deve poi sviluppare quell'embrione d'idea in più vaste proporzioni ed in più lungo tempo⁷³.

Se gli esiti del concorso sono già ben noti –primo posto Saverio Altamura; secondo posto Domenico Soldiero Morelli; terzo posto con *accessit* Federico Maldarelli- non può dirsi altrettanto per il suo effettivo cominciamento e prosiegua, attorno al quale aleggia ancora una certa confusione già riscontrabile nei cronisti ottocenteschi⁷⁴. Una comunicazione ufficiale datata 6 giugno 1849 e firmata dal Ministro Bozzelli conferisce a Morelli la seconda pensione per la ‘pittura storica da durare per un triennio cominciando dal 1 di questo mese di giugno 1849’⁷⁵. La prerogativa essenziale del pensionato ovvero la temporanea residenza a Roma fu abrogata a seguito di un ordine sovrano del 16 giugno 1849 che comandò a Filippo Marsigli, Direttore del pensionato romano, di rimanere a Napoli⁷⁶. Com'è facilmente intuibile, i fatti insurrezionali del 15 maggio 1848 –che avevano visto Morelli coinvolto in prima persona⁷⁷- seguiti dalla fuga di Pio IX a Gaeta nel novembre dello stesso anno e dalla proclamazione della Repubblica Romana nel febbraio 1849, alimentarono un clima di repressione e diffidenza generale che ebbe conseguenze immediate e dirette in tutto il Meridione. Non è un caso che in una delle lettere all'amico Pasqualino, Morelli scriva «adesso più che mai mi è impossibile partire per la ragione che il Direttore Marsigli ci tiene costretti»⁷⁸. Nel febbraio 1850 si rende vacante il primo posto⁷⁹: l'«organizzatore e difensore

⁷³ ROUX [s.d.], p. 196. Entrambe le prove del concorso si conservano presso la galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Si veda, inoltre, M. MORMONE, scheda n. 5, in *Domenico Morelli* 2005, p. 37, nota 5.

⁷⁴ Lessona, ad esempio, posticipa gli avvenimenti di un anno: «Alla mostra pubblica del '49 [sic!] egli espose un quadro in cui rappresentò il Van der Welt in mezzo ai corsari sopra una riva romita rava [sic!]. Premiato nella mostra, concorse l'anno appresso [sic!] al pensionato di Roma, e l'ottenne con un Goffredo a cui appare l'angelo del primo canto della Gerusalemme» LESSONA 1869, p. 121. E così Willard: «He was accordingly, in 1850, awarded the prize; but was deprived of the principal advantages supposed to accrue from it, being required, because of the unsettled political condition of Rome at this time, to pursue the studies of his pensionate at Naples». WILLARD 1895, p. 19.

⁷⁵ GNAM, *FDM*, Lotto I, Inv. 9535, f.1 riportata in CAMERLINGO 2010, p. 317. Per le ‘Norme provvisionate per le spese del pensionato di belle arti in Roma’ si veda ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 12. Superata e precisata la questione della datazione del settimo concorso di pensionato accanto alle ipotesi errate e alle ‘sviste’ di lettura si segnala, mosca bianca, una datazione corretta contenuta in T. PATERAS, *Arte contemporanea-Pittura napoletana* in «Arte in Italia: rivista mensile di belle arti», IV, 1872, p. 150.

⁷⁶ ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 12.

⁷⁷ LESSONA 1869, p. 120; DI GIACOMO 1905, p. 17; LEVI 1906, p. 66; *Ricordi morelliani* 1915, p. 7 [129].

⁷⁸ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 17 ottobre 1849, in BAV, CV, 34, DM, ff. 31-32, pubblicata in VILLARI 2002, pp. 6-7.

⁷⁹ ASN, MPI - RPBAR, b. 498, fasc. 12; Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [fine ottobre/1 novembre 1850], in BAV, CV, 34, DM, ff. 31-32, pubblicata in VILLARI 2002, pp. 80-81.

gagliardo della barricata in piazza Carità»⁸⁰, Altamura, dopo essere stato condannato a morte in contumacia, va a Firenze grazie a un salvacondotto che gli apre la via dell'esilio e «su domanda degli interessati con Reale Rescritto del di 30 Ottobre 1850 si autorizza Domenico Soldiero Morelli e Federico Maldarelli il passaggio alle prime rispettive pensioni di sei anni rimaste vuote».

A questa altezza cronologica si data uno dei primi incarichi di committenza privata del Morelli indubbiamente favorito dalla familiarità, come sopra argomentato, con la famiglia Ruggiero. Ci riferiamo al monumento funebre di Matilde Sancio, moglie del noto medico chirurgo Pietro Ruggiero e madre dell'architetto Michele e dell'avv. Francesco Paolo nonché nonna dell'amico Pasquale e della fidanzata Virginia Villari. Il progetto architettonico del monumento collocato nel Cimitero Monumentale di Poggioreale fu elaborato dal figlio Michele Ruggiero mentre a Morelli venne chiesto di realizzare un dipinto per la lunetta superiore⁸¹. Sebbene l'assenza della tavola, trafugata e non dislavata, non consenta la benché minima valutazione qualitativa, è possibile risalire alle soluzioni formali e compositive adottate dal Morelli grazie al rintracciato libretto del Ruggiero che descrive e illustra minuziosamente il monumento marmoreo, ivi compresa la raffigurazione presente entro la lunetta. A destra il profilo dell'estinta raffigurata in ginocchio mentre adora la Santissima Trinità posta al centro e su entrambi i lati una moltitudine di angeli nei volti dei quali, stando a Levi, sarebbero da riconoscersi «varii ritratti di famiglia, fra cui quello di Virginia Villari a 15 anni»⁸², congettura confermata anche delle prime intenzioni dell'artista che, in una lettera al Villari datata 23 aprile 1850, scrive «ci voglio mettere i ritratti dei ragazzi della famiglia e se potessi qualche altro ancora»⁸³. Tale suggestiva ipotesi potrebbe trovare riscontro nella figura a destra posta tra i due angeli che è possibile ricollegare al *Ritratto della fidanzata Virginia Villari* conservato presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, per il quale è stata proposta una datazione intorno al 1848⁸⁴. Riassumendo, Morelli fu regio pensionato delle arti del disegno in Roma -pittura storica- dal 4 giugno 1849 al 31 dicembre 1855. Quasi in chiusura dell'ultimo anno, il 7

⁸⁰ «Memorie della Reale accademia di archeologia, lettere e belle arti», 4, Napoli 1919, p. 5.

⁸¹ Un brevissimo cenno alla tomba Sancio è contenuto in F. MANGONE, *Morelli, l'architettura e le arti applicate*, in *Domenico Morelli* 2005, p. 245. Per una più dettagliata ricostruzione della vicenda si veda la relativa scheda di catalogo redatta da chi scrive e presente nella II parte di questo progetto di ricerca.

⁸² LEVI 1906, p. 361.

⁸³ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 23 aprile 1850, in BAV, CV, 34, DM, ff. 73-74, pubblicata in VILLARI 2002, p. 55.

⁸⁴ POPPI 2001, 2001, p. 64.

aprile 1854, i giovani pensionati chiesero, ottenendo esito negativo, il prolungamento della durata delle pensioni oltre il sestennio stabilito. La supplica in questione, rimasta ignota alla comunità scientifica, corrobora e formalizza il dato precedentemente desunto allorquando precisa che tali artisti «non anno goduto interamente de vantaggi del Pensionato, essendo rimasti sempre in Napoli; in guisa che han dovuto restringersi allo studio delle sole opere di arte che qui rattrovasi raccolte»⁸⁵. In un moto di esasperazione Morelli dirà «che pensione disgraziata»⁸⁶ e ancora «il permesso non lo posso avere in nessun modo, maledetto destino»⁸⁷.

Come è risaputo, tra il 1852 e il 1854 il pittore si reca a Roma.

Qui, dove sono arrivato da 24 ore, ho trovato una cosa che veramente non mi aspettava: la memoria di me in questi artisti, che ormai si possono dire fra i primi d'Europa, una memoria, dico, cara e vantaggiosa [...] Ho abbracciato Coggetti e domani ho appuntamento con Riedel [August Heinrich] [...] con lui andrò a vedere quel quadro pel quale si può dire che sono partito, il quadro di Wurzinger [Carl]⁸⁸.

Siamo sul finire dell'agosto 1852: Morelli, di ritorno da Firenze, sosta brevemente a Roma e tra nuovi incontri e, come si è visto, vecchie illustri conoscenze –tra gli altri, anche Cipolla⁸⁹- ha modo di aggiornarsi sulle recenti novità figurative. A buon ragione l'esordiente pittore può dar sfoggio di queste conoscenze nella sua corrispondenza: Francesco Coggetti, August Riedel, Karl Wurzinger erano, senza ombra di dubbio, alcune delle personalità artistiche più in vista dei suoi tempi⁹⁰.

Durante le festività natalizie del '54 il pittore è nuovamente documentato nell'Urbe «io stò a Roma da sette giorni, perché ne avevo proprio bisogno, era ridotto a non saper più lavorare [...] qui si lavora sempre in meglio, e vi sono dei bellissimi quadri moderni»⁹¹.

La città pontificia rappresentava il centro dove aggiornare conoscenze e allargare le abituali frequentazioni⁹². A Roma Morelli era entrato in contatto con il mondo

⁸⁵ ASN, MPI - RPBAR, b. 501, fasc. 3.

⁸⁶ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 2 marzo 1850, in BAV, CV, 34, DM, ff. 59-60, pubblicata in VILLARI 2002, p. 40.

⁸⁷ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 23 aprile 1850, in BAV, CV, 34, DM, ff. 73-74, pubblicata in VILLARI 2002, p. 55.

⁸⁸ LEVI 1906, p. 53 cfr. Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 26 agosto 1852, in BAV, CV, 34, DM, ff. 192-193, pubblicata in VILLARI 2002, p. 181; Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 13 settembre [1852], in BAV, CV, 34, DM, ff. 196-197, pubblicata in VILLARI 2002, p. 185.

⁸⁹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 26 agosto 1852, in BAV, CV, 34, DM, ff. 192-193, pubblicata in VILLARI 2002, p. 180.

⁹⁰ S. SUSINNO, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in SUSINNO 2009, p. 132.

⁹¹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 25 dicembre 1854, in BAV, CV, 34, DM, ff. 663-664, pubblicata in VILLARI 2002, pp. 261-262.

germanofono di Riedel e Wurzinger e certamente con l'ambiente dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia. Prova ne è la ricerca, in questa fase iniziale, su modelli estetici puristi fino all'attenzione per le tecniche antiche (affresco, tempera) sperimentata proprio a partire dal sesto decennio del secolo. Valga su tutti l'esempio della decorazione a tempera per la cappella neobizantina di palazzo Nunziante a Napoli, approfondita più avanti.

Il ruolo focale di Roma sarà sempre presente nei pensieri e nelle riflessioni di Domenico Morelli che, complici anche le mutate condizioni familiari, accantonerà per sempre l'idea di un definitivo trasferimento ma, ritenendola esperienza necessaria per la formazione di ogni artista, spingerà fortemente verso questa direzione indirizzandovi i suoi più giovani allievi⁹³.

Il periodo di studi si concluse con un'opera che rimane un punto di riferimento imprescindibile per tutta la successiva riflessione critica che ne deriva: *Gli iconoclasti*, ultimo saggio dei suoi studi di pensionato poi presentato all'esposizione napoletana del 1855 «drago nella esopiana palude delle ranocchie, esso divorò tutto»⁹⁴. Il dipinto prima prova compiuta della parabola artistica morelliana fu premiato con la grande medaglia d'oro⁹⁵. C'è però da dire che l'occhio accorto del Re non aveva mancato, a differenza di altri, di cogliere il reale significato dell'opera –emblematica l'esclamazione « Bello piccerì, ccà dintò nce sta nu penziero»⁹⁶. Nel generale clima di fervore risorgimentale antiborbonico ogni estrinsecazione di pensiero era guardato con sospetto sicché l'avveduto Morelli aveva preso le adeguate contromisure. Le raccomandazioni circa il rispetto di contenuti e finalità in un clima già piuttosto teso furono per esempio all'origine dell'epigrafe «REDEMPTOR COELI, DVC MEAM VXOREM IN PACE DOMINI» presente nel dipinto *Il Neofita*, iscrizione già attestata dalle fonti

⁹² Sul ruolo significativo ricoperto da Roma nel panorama artistico-culturale della prima metà dell'Ottocento si vedano i vari contributi contenuti in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra: *Universale ed eterna*, Roma, Scuderie del Quirinale - *Capitale delle belle arti*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo -29 giugno 2003, progetto di S Susinno, a cura di S. Pinto, con L. Barroero, F. Mazzocca, segreteria scientifica: G. Capitelli, M. Lafranconi, Mondadori Electa, Milano 2003.

⁹³ Valga su tutti il caso di Bernardo Celentano che fu incentivato dal Maestro alla frequentazione di Roma e, successivamente, da questi supportato, vi si stabilì definitivamente continuando a svolgere l'attività artistica ed eleggendo la città eterna a sua seconda patria.

⁹⁴ *Ricordi morelliani* 1915, p. 6.

⁹⁵ L. MARTORELLI, scheda n. 14, in *Domenico Morelli* 2005, p. 48, nota 14.

⁹⁶ MORELLI, DALBONO 1915, p. 27.

contemporanee⁹⁷, reperita dall'artista a seguito di un'ennesima 'discesa' nelle catacombe e incisa sul muro di fondo del dipinto allo scopo di legittimare un'iconografia tutt'altro che religiosa.

Un simile regime di controllo unitamente all'approvazione obbligatoria del Ministro aveva condizionato evidentemente le scelte figurative e linguistiche degli artisti «ci fu forza quindi nascondere i nostri sentimenti»⁹⁸. Morelli lo rivela apertamente «cambiavo il testo scritto, dopo dipinto il quadro, e così evitavo la critica, se il quadro doveva essere quello che traduceva alla lettera il testo in pittura»⁹⁹.

Il 1855 è, inoltre, l'anno del lungo viaggio attraverso l'Europa¹⁰⁰ culminato con la visita dell'Esposizione Universale di Parigi che lascerà tracce profonde e durevoli nella sua memoria. Le primissime impressioni dei vari spostamenti sono ampiamente documentate nel carteggio scambiato in particolar modo con Pasquale Villari. L'urgenza di una riflessione condivisa sulla situazione artistica europea costituisce una fortunosa occasione per comprendere il suo pensiero, specie quando fornisce dati oggettivi come quelli sulle visite effettuate ai musei o si concreta nell'espressione di giudizi di valore. Come non ricordare l'esaltazione di Morelli di fronte a *L'astrologo Seni dinanzi al cadavere di Wallenstein* (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemaeldegalerie) del pittore monacense Carl Theodor von Piloty¹⁰¹ o l'apprezzamento per il pittore belga Louis Gallait a cui riconosce naturali doti di colorista¹⁰².

È durante la tappa francese che avvengono i primi contatti con la Maison Goupil nelle cui trame d'affari Morelli si lascia irretire e coinvolgere, almeno in un primo momento: «Per me è una gran fortuna mettere il mio nome fra i migliori pittori moderni»¹⁰³.

⁹⁷ G.M. FUSCO, *Dichiarazioni di alcune iscrizioni pertinenti alle catacombe di S. Gennaro dei Poveri con un'appendice di altre iscrizioni a Miseno rinvenute*, Tipografia di Raffaele Miranda, Napoli 1839, p. 22 nota 14.

⁹⁸ MORELLI, DALBONO 1915, p. 22.

⁹⁹ *Libro Tipaldi* pubblicato in LEVI 1906, p. 36 nota 2.

¹⁰⁰ Lettera di Pasquale Villari a Domenico Morelli, Napoli 9 giugno 1855, in BAV, CV, 34, DM, ff. 275-276, pubblicata in VILLARI 2002, pp. 275-276; LESSONA 1869, p. 122; LEVI 1906, pp. 69-73; MORELLI, DALBONO 1915, pp. 28-29; *Ricordi morelliani* 1915, p. 7.

¹⁰¹ Lettera di Pasquale Villari a Domenico Morelli, [Berlino 31 luglio, Firenze agosto 1855], in BAV, CV, 34, DM, ff. 285-286, pubblicata in VILLARI 2002, pp. 279-280. Si veda da ultimo *Un goût européen*, in M. Briat-Philippe, *L'invention du passé Gothique mon amour 1802-1830*, I, catalogo della mostra, Monastère royal de Brou, 19 aprile-21 settembre 2014, Hazan, Bourg-en-Bresse 2014, p. 17.

¹⁰² Lettera di Pasquale Villari a Domenico Morelli, [Firenze 20 ottobre 1855], in BAV, CV, 34, DM, ff. 295-296, pubblicata in VILLARI 2002, p. 295.

¹⁰³ Lettera di Pasquale Villari a Domenico Morelli, [Firenze 6 settembre 1855], in BAV, CV, 34, DM, f. 288, pubblicata in VILLARI 2002, p. 289;

È opportuno precisare che nei decenni in esame Roma non è l'unica tappa italiana di Morelli. Nel medesimo lasso temporale egli si reca anche a Firenze. La città toscana rappresenta l'altro polo di riferimento culturale per la sua vicenda formativa e in specie per i suoi studi sul Medioevo¹⁰⁴ e sul Rinascimento¹⁰⁵. Esula dagli obiettivi di questo contributo una trattazione più approfondita dell'argomento più avanti richiamato ma per riferirci agli anni successivi. Qui preme unicamente ricordare alcuni passaggi utili a comprendere l'ampio raggio geografico dei suoi iniziali spostamenti e i numerosi contatti sin da allora instaurati contratti col mondo artistico e socio-culturale italiano del tempo.

Morelli si reca una prima volta a Firenze nel 1848 invogliato anche dalla presenza dell'amico Pasqualino, esule politico, e vi ritorna nel giugno del 1856 accompagnato da Bernardo Celentano rimanendo sino alla fine di ottobre dello stesso anno. Nel corso di questo nuovo soggiorno fiorentino ritrova anche Altamura, incontra Margherita Albana e suo marito Giorgio Mignaty al cui studio si appoggia per lavorare. A Firenze realizza, tra l'altro, *Mattinata fiorentina* molto apprezzata da Giovanni Fattori e dai frequentatori del Caffè Michelangiolo. Telemaco Signorini lo ricorda, difatti, tra gli assidui del famoso Caffè di Firenze che per un ventennio e sino al 1867 fu imprescindibile ritrovo per artisti provenienti da ogni dove.

Domenico Morelli e Bernardo Celentano che frequentavano il caffè in quel tempo e lo rallegravano tanto raccontandoci in dialetto napoletano i più ameni aneddoti. Una sera fu aperto un concorso, e a chi dicesse la storiella più faceta e nuova, toccasse in premio un bozzetto del Morelli. Poco mancò non toccasse il suo bozzetto a lui, tanto fu carina quella che disse¹⁰⁶.

Lo stesso Diego Martelli che più avanti avrebbe usato parole sprezzanti nei confronti dell'artista napoletano rimase affascinato, come si legge nei suoi *Scritti d'arte*, dalla vivida intelligenza del pittore peraltro sorretta da un eccezionale estro:

Descrivere il chiasso che fece il Morelli nella nidiata del Caffè Michelangiolo non è da dirsi; egli era bello, eloquente, più colto che in generale non fossero gli artisti

¹⁰⁴ Saverio Altamura, *pittore-patriota foggiano nell'autobiografia, nella critica e nei documenti*, a cura di M. Simone, Studio Editoriale Dauno, Foggia 1965, p. 25.

¹⁰⁵ C. SISI, *Firenze e le suggestioni della storia*, in *Domenico Morelli* 2005, pp. 233-237

¹⁰⁶ *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo (1848-1866) Ricordi di Telemaco Signorini*, G. Civelli, Firenze 1893, p. 117.

della nostra città, caldo patriotta ed a tutte queste qualità univa un merito indiscutibile come artista e l'attrattiva di un'arte non ancora veduta¹⁰⁷

In questi mesi Morelli in compagnia di Serafino de Tivoli frequentò anche il salotto pistoiese della poetessa Louisa Grace e del marito, l'architetto e ingegnere Francesco Bartolini, grandi amici del pittore livornese.

Un esordio, dunque, che valica sin dall'inizio le mura accademiche e l'attardato panorama artistico partenopeo. Un *imprinting* che certamente spiega l'ampio respiro della successiva ricerca e produzione artistica oltre che l'incessante accoglimento di un ampio ventaglio di sollecitazioni poi sintetizzate in maniera del tutto personale.

¹⁰⁷ P. DINI, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Il Torchio, Firenze 1975, p. 87.

I.II Dalla committenza borbonica a quella sabauda. Le prime commissioni religiose: i bozzetti per il Tempio di San Francesco d'Assisi a Gaeta, la cappella di Palazzo Nunziante e l'Assunta di Palazzo Reale a Napoli.

I primi prestigiosi incarichi d'arte sacra di Domenico Morelli si collocano entro il sesto decennio del secolo decimonono.

La consegna della pala d'altare raffigurante *Sant'Alfonso Maria de Liguori* (Somma Vesuviana, Real Chiesa di San Domenico) e il completamento della tavola per il monumento funebre di *Matilde Sancio* (Napoli, Cimitero Monumentale di Poggioreale) all'altezza cronologica del 1850, aprono simbolicamente una stagione di grande fermento lavorativo.

Dopo gli esordi in ambito accademico e il già ricordato pensionato delle arti del disegno in Roma il giovane Domenico Soldiero Morelli ebbe occasione di mettersi in luce con la casa regnante grazie ai numerosi lavori esposti in occasione delle periodiche mostre¹⁰⁸. È attestato che almeno in un'occasione prima del 1858, il giovane Morelli avesse fatto la conoscenza del Sovrano in persona. L'incontro avvenne nel Real Museo Borbonico in occasione della mostra del 1855 quando, come attestano le fonti, dopo essersi soffermato su *Gli Iconoclasti* Ferdinando II mandò a chiamare l'artista e tra una lode «Haie fatto nu bello quadro!»¹⁰⁹ e la ben nota raccomandazione «Nun fà a pittura con cierte penziere a dinto!»¹¹⁰, si accomiatò. Si data al 1858 l'affido a Morelli da parte del Borbone dell'ambito progetto decorativo dell'abside del Tempio di San Francesco d'Assisi di Gaeta rimasto, per le tante e troppe vicissitudini, incompiuto. Diverso è il carattere dell'altra committenza che gli venne di lì a poco. La decorazione per la

¹⁰⁸ Tra il 1845 e il 1855 Ferdinando II acquista le seguenti opere di Morelli: *Dante e Virgilio, Sacra famiglia. La Vergine ed il piccolo s. Giovanni addormentano il Bambino Gesù allo accordo di musical concerto eseguito da un coro di angeli, Un neofita, I martiri cristiani, Una visita di Maria de' Medici allo studio del pittore Rubens, I corpi dei martiri cristiani in cielo portati dagli angeli, Gli Iconoclasti.*

¹⁰⁹ LEVI 1906, p. 66.

¹¹⁰ *Ibidem.*

cappella privata napoletana del generale Alessandro Nunziante si configura come esperienza concettuale a tutto tondo dove l'intervento pittorico è intimamente legato all'aspetto architettonico. Ultima, nell'arco temporale stabilito, è l'esecuzione del 'gran quadro' dell'*Assunta* destinato al soffitto della cappella del Palazzo Reale di Napoli e fissato *in loco* nel 1870.

Ciò premesso, è d'uopo sottolineare l'aspetto della tecnica artistica e del linguaggio utilizzati nei tre casi in esame. Da un lato nei bozzetti di Gaeta il recupero, forse, dell'affresco e di uno stile del '400' in linea con il programma nazareno; dall'altro il gusto neobizantino della Cappella Nunziante e l'utilizzo della tempera e infine, nell'*Assunta*, un'iconografia tradizionale riformulata in maniera moderna secondo canoni veristi ed esaltata da una pittura a olio.

Dalla committenza borbonica a quella sabauda, dunque, in un percorso che tra tradizione e innovazione rende il linguaggio espressivo di Morelli sempre più autonomo.

I.2.1 I bozzetti per il Tempio di San Francesco d'Assisi a Gaeta.

Tra i grandi interventi edilizi promossi da Ferdinando II di Borbone la fabbrica di San Francesco d'Assisi a Gaeta si segnala come l'espressione architettonica più alta, per monumentalità e sforzi profusi, del suo lungo regno (1830-1859).

In una prolusione sui due antichi centri di Gaeta e Formia Camillo Guerra, pur discostandosi dall'oggetto del discorso, non può trattenersi dal riferire degli importanti lavori in corso: «L'ultima decade di questo mezzo secolo già decorso [...] sursero le sontuose chiese di San Francesco d'ordine o stile gotico, e quella di San Michele Arcangelo, nelle quali sonovi, oltre l'architettura, opere di scultura e di pittura degli artisti nostri viventi»¹¹¹. La testimonianza del pittore napoletano contiene almeno due aspetti che vale la pena rimarcare. Anzitutto il carattere moderno della fabbrica che sia pur in continuità con l'impianto originario fu riedificata secondo i dettami

¹¹¹ *Artistiche osservazioni sulle antichità di Gaeta e Formia nella metà del 1855 per Camillo Guerra socio ordinario*, in «Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», vol. V, Stamp. Regia Università, Napoli 1870, p. 41.

dell'imperante gusto neogotico. In secondo luogo, il diffuso coinvolgimento di artisti tanto della vecchia quanto della nuova generazione.

L'occasione scatenante era stata fornita dall'esilio di Pio IX a Gaeta (24 novembre 1848-12 aprile 1850)¹¹². In un incastro perfetto di cose il sovrano borbonico aveva promosso, su esortazione del Pontefice, la riedificazione del tempio "scrollato e cadente"¹¹³ per tramandare ai posteri la memoria del soggiorno papale gaetano¹¹⁴. Il movente politico e ideologico di una così imponente impresa è presto detto. Da un lato, la magnificenza della rinnovata chiesa avrebbe riecheggiato visivamente la grandezza e la liberalità di Ferdinando II. Cosa che puntualmente avvenne alla sua morte quando furono ricordati a più riprese quei «tempi magnifici che si videro suscitati per pietosa munificenza [...] nelle città e nei paesi dell'una e dell'altra Sicilia»¹¹⁵. Dall'altro, ebbe indubbiamente il significato di suggellare il rapporto di alleanza con la Chiesa «Il nome di re Ferdinando tien posto di singolare onore, né sarà mai scancellato dà fasti della Chiesa per lo filiale affetto, e per le segnalatissime onoranze rendute al Supremo Gerarca dell'Orbe cattolico»¹¹⁶. Giovi ricordare che a seguito dei fatti il Sovrano, che in Gaeta aveva la sua residenza estiva, si trasferì temporaneamente nella roccaforte napoletana, in segno di omaggio verso il capo della cristianità e, altro episodio significativo, l'episcopato meridionale in una decisiva assemblea tenuta a Napoli nel novembre 1849 propose l'attribuzione del titolo di 'piissimo' a Ferdinando II «si pio verso la santa chiesa»¹¹⁷.

Nel cantiere decorativo di Gaeta, avviato nel 1850 sotto la direzione del Capitano del Genio Militare Giacomo Guarinelli, l'Accademia di Belle Arti di Napoli ebbe un ruolo tutt'altro che marginale. La gran parte delle opere per il decoro di interni ed esterni

¹¹² Una descrizione di prima mano dei fatti è quella fornita dalla Contessa Spaur, moglie del Ministro-Ambasciatore di Baviera che nel novembre 1848 accompagna Pio IX a Gaeta cfr. *Relazione del viaggio di Pio IX P. M. a Gaeta*, coi Tipi della Galileiana, Firenze 1851. Tra la bibliografia più recente si segnala M.R. CALIMAN, *Gaeta: seconda Santa Sede del Cattolicesimo e le opere d'arte legate alla permanenza di Papa Pio IX (1848-1849)*, in *Le architetture religiose nel Golfo di Gaeta*, a cura di D. Concas, C. Crova, G. Frezza, Caliman Studio Editore, Scauri 2006, pp. 17-20.

¹¹³ *Artistiche osservazioni* 1870, p. 35.

¹¹⁴ Sui profondi riverberi artistici del rapporto tra Stato della Chiesa e Regno Borbonico si veda G. CAPITELLI, *Il Trono e l'Altare: Ferdinando II e Pio IX tra Gaeta e Portici*, in CAPITELLI 2011, pp. 197-213.

¹¹⁵ *cenno storico di Ferdinando II Re del Regno delle Due Sicilie per Francesco Durelli*, Stamperia Reale, Napoli 1859, p. 379.

¹¹⁶ Ivi, p. 380.

¹¹⁷ I programmi di quelle riunioni furono pubblicati in due lettere pastorali del 7 dicembre 1849 cfr. l'edizione postuma con numerose aggiunte del già ricordato manoscritto di DÈ SIVO cfr. *Storia delle Due Sicilie dal 1847 al 1861 di Giacinto Dè Sivo*, I, [s.n.], Trieste 1868, p. 370.

venne commissionata ai giovani accademici napoletani. La decisione era stata accolta, invero, con malcelato disappunto da Filippo Marsigli, Direttore del Regio Pensionato di Roma, che in più d'una occasione aveva sottolineato il carattere azzardato della scelta:

Or siccome ogni nuovo Tempio che sorge abbellito da opere di arte, attesta lo stato in cui sono le belle arti nel tempo della sua costruzione, ragion vuole che concorrano a decorarlo artisti già riputati per pregevoli ed applaudite opere [...] le opere degli allievi, il successo delle quali è molto dubbio, se sono alloggiate insieme ad altre di valorosi professori scapitano grandemente nel paragone, e frastornano quell'armonica unità che si richiede in ogni sistema di decorazioni¹¹⁸.

La motivazione più intimamente legata a ragioni di rispettabilità dell'istituto accademico non tarda ad arrivare: «si andrà incontro allo sconcio di vedere professori di grido preposti nella esecuzione di tali opere a loro allievi ancor lontani dal meritare la riputazione di valenti artisti»¹¹⁹. In questo scenario di riferimento va collocato il coinvolgimento di Domenico Morelli nel cantiere decorativo di Gaeta.

I rapporti ufficiali intercorsi tra il Ministero degli Affari Ecclesiastici e della Istruzione Pubblica e la direzione delle Reali Accademie di Belle Arti di Napoli e Sicilia in Roma contengono informazioni interessanti sullo sviluppo della vicenda. I lavori iniziarono con l'assegnazione di alcune commesse a pittori e scultori di formazione accademica e, la gran parte, già gravitanti nell'orbita della corte borbonica: Michele de Napoli, Gennaro Ruo, Angelo Scetta, Gennaro Calì, Tommaso Arnaud, Giuseppe e Vincenzo Annibale, Tommaso Solari, Gennaro Debrenengo¹²⁰.

Il 22 dicembre 1852 l'architetto della Real Casa, Francesco Gavaudan, comunicava al Marsigli la volontà manifestata dal Re e cioè che «i pensionati per saggi della loro pensione eseguono i quattro quadri indicati qui al margine e su tele, dimensione ivi segnata»¹²¹. Sebbene il documento in questione non faccia menzione dei titoli, trattandosi di una semplice nota d'archivio, qualche mese più tardi Morelli –che il 10 marzo si era sposato con Virginia Villari- riferisce all'amico Pasqualino «Io sto lavorando un *San Pasquale* per la chiesa di Gaeta il quale mi è stato imposto di farlo

¹¹⁸ Nota per il consiglio ordinario di stato del 9 settembre 1856, in ASNa, MPI, b. 761, fasc. 45.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Tali decisioni furono ratificate nel Consiglio ordinario di Stato del 22 giugno 1851, in ASNa, Ministero delle Finanze (d'ora in avanti MF), fasc. 13919. Per il coinvolgimento dei suddetti artisti nella fabbrica del San Francesco d'Assisi di Gaeta si veda anche G. CAPITELLI, *Il Trono e l'Altare: Ferdinando II e Pio IX tra Gaeta e Portici*, in CAPITELLI 2011, p. 201 e A. IROLLO, *Il mecenatismo dei Borbone dopo il 1848: alcune linee di ricerca e un percorso tra le fonti*, Ivi, p. 296.

¹²¹ Nota Al Sig. Commendatore Il Sig. D. Filippo Marsiglia Direttore del Real Pensionato in Roma 22 dicembre 1852, in ASNa, MPI, b. 495, fasc. 6.

invece di un altro soggetto pel saggio di questo anno»¹²². È importante sottolineare i tempi brevi indicati per la realizzazione del dipinto «S. Maestà ha ordinato che si aprisse subito la chiesa a ogni modo e il direttore mi stà alle spalle»¹²³. Il quadro «di figura al naturale»¹²⁴, oggi disperso, fu realizzato in poco più di tre mesi nello studio di Achille Vertunni e quasi ultimato all'altezza del 3 giugno 1853¹²⁵. Si trattava con tutta probabilità del popolare frate francescano Pasquale Baylon particolarmente venerato a Napoli e, al contempo, di un omaggio agli antenati spagnoli che avevano dato grande impulso al culto del santo spagnolo¹²⁶.

Sul finire del giugno 1855 Marsigli manifesta la sua contrarietà verso le istanze avanzate dai pittori di storia di Roma classe 1848 che alludendo all'esenzione reale accordata due anni e mezzo prima, chiedono di consegnare come ultimo saggio di pensionato i quadri 'piccoli' anziché il previsto «grandioso quadro non minore di tre figure di grandezza naturale»¹²⁷. I sollevatori della richiesta erano principalmente Morelli e Federico Maldarelli che speravano di poter presentare, rispettivamente, *l'Apoteosi di alcuni Martiri* e *la Comunione di Santa Vittoria*. La richiesta fu accordata nel consiglio ordinario di stato del 30 luglio 1855

Sua Maestà memore di aver commesso à due Regi pensionati di pittura storica Soldiero Morelli e Maldarelli la esenzione di alcuni quadri per la Chiesa di Gaeta, dispensandoli dall'obbligo di esibire per un anno i saggi de' loro studi [...] ha degnato ordinare che invece de' due quadri con figure o grandezza naturale dà medesimi eseguiti, sino giusta il desiderio che hanno espresso ritenuti per saggi dell'ultimo anno della loro pensione i loro due dipinti di picciola dimensione¹²⁸.

¹²² Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, Martedì 23, bollo postale Firenze 30 aprile 1853, in BAV, CV, 34, DM, ff. 213-214, pubblicata in VILLARI 2002, p. 205. La notizia è confermata anche dagli atti ufficiali «la Maestà del Re N.S. nel commettergli alcuni quadri per Gaeta [...] li esonerava nel tempo istesso dall'obbligazione de' saggi di quell'anno» Pei quadri da consegnarsi dà Pensionarii, in ASNa, MPI, b. 495, fasc. 6.

¹²³ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, Martedì 23, bollo postale Firenze 30 aprile 1853, in BAV, CV, 34, DM, ff. 213-214, pubblicata in VILLARI 2002, p. 206.

¹²⁴ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, 3 giugno, bollo postale 5 giugno 1853, in BAV, CV, 34, DM, ff. 215-216, pubblicata in VILLARI 2002, p. 207.

¹²⁵ Un *San Pasquale* per "una chiesa reale" è citato da Levi che lo riferisce, erroneamente, al 1848-49 cfr. LEVI 1906, p. 361.

¹²⁶ I Frati Minori Alcantarini spagnoli giunsero a Napoli fin dal 1669 favoriti dalla presenza della famiglia reale di origine spagnola che all'epoca governava il Regno delle Due Sicilie, i Borbone. La capillarità di diffusione contribuì nel tempo alla larga diffusione, specie a Napoli, del culto di San Pasquale Baylon soprannominato 'serafino dell'Eucaristia' per l'appassionata devozione al Santissimo Sacramento.

¹²⁷ Nota consiglio ordinario di stato del 14 luglio 1855 in Ischia, MPI, b. 495, fasc. 6. La richiesta non fu accordata e come ultimo saggio di pensionato Morelli presentò il ben noto dipinto *Gli iconoclasti*.

¹²⁸ Minuta 1 agosto 1855, in ASNa, MPI, b. 495, fasc. 6.

La conclusione del settimo ciclo di pensionato in Roma¹²⁹ determina un avvicendamento degli incarichi per l'abbellimento delle 'nuove' chiese reali¹³⁰. Inutile precisare che lo spazio accordato alle nuove generazioni di artisti va letto anche in relazione al minor gettito di spesa sulle casse reali che esso consentiva.

Un nuovo e più importante coinvolgimento dell'artista nel cantiere di San Francesco d'Assisi a Gaeta giunge circa due anni dopo la fine del pensionato. Ferdinando II, come da prassi, indice un concorso pubblico per il progetto della decorazione dell'abside del costruendo Tempio. Morelli vi partecipata 'spinto a farlo da un amico', Tito Angelini, e sul finire dell'ottobre 1858 scrive a Villari «Io ora vado a Gaeta dal Re per una specie di concorso che è si è fatto e del quale mi pare di avere avuta io la commissione della esecuzione perché sono stato chiamato»¹³¹. Le opere dei concorrenti -«due bozzetti tratti dalla vita del Santo; uno nello stile del 400 sul fondo d'oro, l'altro come si credeva meglio»¹³²- furono esposte nella chiesa e, ostracismo dell'architetto di Casa Reale a parte, Morelli vinse il concorso. Il Re «disse che si ricordava delle cose mie, che il bozzetto mio sul fondo dorato gli pareva quello migliore per lo stile, e con un lungo ragionamento [...] mi allocò la commissione di tutta la chiesa dichiarando la sua volontà alla presenza degli altri artisti, cioè di Angelini e dell'altro pittore»¹³³ che altri non era che il calabrese Vincenzo Morani. È d'obbligo menzionare un ricordo di Consalvo Carelli che attribuisce un ruolo decisivo nei risultati del concorso al pittore paesista Giacinto Gigante¹³⁴

G. Gigante, apprezzatore del merito e dell'ingegno ovunque lo trovava, fu il primo a proteggere il Morelli, il quale, compromesso nel 15 maggio, era malveduto dalla

¹²⁹ Morelli fu pensionato delle arti del disegno in Roma dal 4 giugno 1849 e sino al 31 dicembre 1855.

¹³⁰ Nota per il consiglio ordinario di Stato del 9 settembre 1856, in ASNa, MPI, b. 761, fasc. 45. È nuovamente Gavaudan a comunicare al Direttore della scuola, in nome di Ferdinando II, la prescrizione di nuovi soggetti iconografici come saggio di pensionato del I anno.

¹³¹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 28 ottobre 1858, Firenze 1 novembre 1858, in BAV, CV, 34, DM, ff. 355-356, pubblicata in VILLARI 2002, p. 353.

¹³² Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carteggi Vari (d'ora in avanti BNCF, C.V.) 199, 47, pubblicata in L.A. VILLARI, *Alcune lettere inedite di Domenico Morelli* in «Nuova antologia», s. V, vol. CXXII della raccolta CCVI, 1906, p. 319.

¹³³ Ivi, p. 320.

¹³⁴ A partire dalla seconda metà del secolo il pittore paesista Giacinto Gigante aveva allacciato rapporti molto stretti con i membri della famiglia reale. Nel 1850 aveva ricevuto la commissione di disegni con vedute di Gaeta destinati alla regina Maria Teresa, l'anno seguente fu incaricato di impartire lezioni di pittura alla figliolette e fino al 1855 prese dimora nelle varie residenze borboniche di Gaeta, Caserta e Ischia cfr. C. BROOKE, Gigante Giacinto, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in avanti DBI), 54, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 652 - 653.

Corte, ed in grazia di Gigante, che lo decantò come un artista, fu prescelto ad ornare di pitture la chiesa di S. Francesco in Gaeta¹³⁵.

In realtà l'entusiasmo rivoluzionario giovanile dell'artista culminato nella memoranda giornata del 15 maggio 1848 e poi richiamato di sovente dalla critica, specie da quella di fede liberale¹³⁶, aveva lasciato il posto ad una posizione mai troppo esplicitamente schierata.

La riscoperta di alcune lettere inviate da Morelli a Margherita Albana Mignaty, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e pubblicate poco dopo la morte di Morelli ma passate inosservate alla critica con riferimento al tema in oggetto¹³⁷, ha fornito numerosi elementi utili a dirimere alcuni dei punti più controversi della questione. La prima lettera datata Napoli, 26 gennaio 1859 e non piuttosto 1856¹³⁸, riveste un interesse particolare per almeno tre ordini di motivi. Anzitutto consente di precisare tempi e modi del concorso per la decorazione dell'abside della chiesa di San Francesco d'Assisi che si stima essere avvenuto al principio dell'ottobre 1858. Essa, inoltre, getta luce sugli attori intervenuti nella vicenda e permette di precisare ulteriormente l'iconografia. Il rapporto di stima e in un certo qual modo di sudditanza intellettuale che in questi anni si consuma tra Morelli e la 'pregiatissima signora', amica intima di Pasquale Villari, si alimenta di lettere e invii di disegni, bozzetti, fotografie dei suoi lavori nonché di messaggi per interposta persona. La frequentazione del rinomato salotto fiorentino di via Larga dove la scrittrice ospitava intellettuali italiani e stranieri unita alla condivisione, contestuale ai soggiorni fiorentini, dello studio del marito il

¹³⁵ *La Pinacoteca Reale di Capodimonte* G. Mancinelli e G. Giganti *pel cav. Consalvo Carelli*, Francesco Mormile Tip. Editore, Napoli 1877, p. 34.

¹³⁶ Uno dei più emblematici esempi è la monografia di Primo Levi *L'Italico*.

¹³⁷ Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 43-48. Due di queste sono state pubblicate in VILLARI 1906, pp. 319-32 e parzialmente richiamate in F. DINI, *Diego Martelli e il Gazzettino delle arti*, in «Nuova antologia», vol. 580, a. 133, 1998, p. 272.

¹³⁸ La cronologia con cui la lettera è stata pubblicata, "21? gennaio 1856", è chiaramente errata. La data "1856", com'è evidente, è stata apposta a matita azzurra solo successivamente e la busta di riferimento non aiuta a dirimere la questione poiché il timbro postale è sbiadito in corrispondenza dell'anno. Altrettanto impropriamente sulla busta compare un'altra annotazione successiva "Morelli 1866" cfr. Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 47. Un'ulteriore serie di motivi inducono a credere che la lettera sia stata vergata nel 1858. Morelli si reca a Gaeta nell'ottobre del 1858 quando ancora l'assegnazione della commissione manca di priva di ufficialità cfr. Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 28 ottobre 1858 Firenze 1 novembre 1858, in BAV, CV, 34, DM, ff. 355-356, pubblicata in VILLARI 2002, p. 353. Tale missiva mi pare sia richiamata in una successiva lettera inviata a Villari «Scrissi alla Signora, e quando avrò finito i bozzetti le scriverò ancora il resto di quello che dipingerò in questi quadri». Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, Napoli 5 febbraio 1859 bollo postale Firenze 9 febbraio 1859, in BAV, CV, 34, DM, ff. 359-360, pubblicata in VILLARI 2002, p. 358.

pittore Giorgio Mignaty, aveva ulteriormente rinsaldato i legami tra i due, estendendoli nel frattempo al nucleo familiare.

Il progetto iconografico di Gaeta stava senza dubbio prendendo forma in quel torno di tempo giacché quando Morelli scrive sono stati realizzati e consegnati come prova del concorso solamente i due accennati bozzetti, quello su fondo oro raffigurante San Francesco gravemente malato che ode una musica angelica in “un'estasi consolatrice”¹³⁹ e nella parte passa il Santo mentre mangia con i poveri e con il conte Orsini¹⁴⁰ e quello di “stile moderno”¹⁴¹ illustrante il «cadavere di San Francesco portato nel convento delle monache a Santa Chiara che osservando le stimate ne trae una reliquia dalla mano destra e la mostra alle suore»¹⁴². L'occasione gli è propizia per sintetizzare alla nobildonna greca il programma ‘imposto’ e le scelte progettuali in quanto al quarto e ultimo soggetto liberamente concepito. La descrizione contenuta nella missiva coincide sostanzialmente con quella sciorinata, seppur più analiticamente, nella Memoria ufficiale redatta da Morelli solo in un secondo momento per sottoporla all'indirizzo della Commissione Giudicatrice nominata dall'erede Francesco II¹⁴³. Da un lato, la traduzione in immagini dei tre soggetti disposti da Ferdinando II privi di riferimenti iconografici perché strettamente legati alla storia del luogo tanto da farlo ricorrere, almeno in un caso, alla consultazione di un “dotto di Gaeta”¹⁴⁴. Dall'altro, l'autonoma rielaborazione di una tradizione iconografica secolare legata al concetto della spiritualità del frate francescano. Senza indulgere eccessivamente nella descrizione dei bozzetti tratteggiata da Giovanna Capitelli¹⁴⁵ conviene chiarire che appartengono alla prima categoria –scelti da Re- i soggetti di *San Francesco d'Assisi resuscita un operaio di Gaeta durante il suo funerale*, *San Francesco d'Assisi predica dalla barca a Gaeta* (Roma, GNAM, inv. 39); *San Francesco d'Assisi sottrae alla morte Bartolomeo, cittadino di Gaeta, Bartolomeo, risanato, si mostra ai suoi concittadini di Gaeta*

¹³⁹ Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 47, pubblicata in VILLARI 1906, p. 319.

¹⁴⁰ Per approfondimenti ulteriori si veda la relativa scheda di catalogo del bozzetto già proprietà Emilio Villari, poi Bassano e oggi di ubicazione ignota cfr. LEVI 1906, p. 87.

¹⁴¹ Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 47, pubblicata in VILLARI 1906, p. 319.

¹⁴² Ibidem. Per approfondimenti ulteriori si veda la relativa scheda di catalogo del bozzetto già proprietà Dentice-Ferrara e oggi di ubicazione ignota cfr. LEVI 1906, p. 90.

¹⁴³ Ivi, pp.84-90.

¹⁴⁴ Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 47, pubblicata in VILLARI 1906, p. 320.

¹⁴⁵ G. CAPITELLI, *Domenico Morelli, Episodi della vita di San Francesco*, in *Francesco, il Santo* 2012, a cura di A. Imponente, M. Nuzzo, DeriveApprodi, Roma 2012, pp. 96-97.

(Roma, GNAM, inv. 40). Fanno parte della seconda i soggetti concepiti dall'artista ovvero *San Francesco nudo riceve tunica e corda*¹⁴⁶, *Corteo funebre di San Francesco d'Assisi* (Roma, GNAM, inv. 7)¹⁴⁷; *San Francesco d'Assisi ammalato consolato dall'angelo musicante*, *San Francesco d'Assisi pranza con i poveri e con il conte Orsini* (ubicazione ignota).

C'è da sottolineare che l'intenzione di «mostrare il carattere di questo Santo veramente nella sua individualità»¹⁴⁸ era stata presente sin dalle prove iniziali. A rimarcare quest'idea c'è il fatto che il quarto e ultimo bozzetto, mai realizzato, avrebbe dovuto riguardare nelle intenzioni dell'artista «la storia delle stimate e così farò in modo di non lasciare un gran vuoto sul carattere del Santo; però su quest'ultimo soggetto non vi ho ancora pensato»¹⁴⁹. Al suo posto venne sfruttato il primo abbozzo, già approvato e in un'ottica d'insieme più coerente con lo stile dei successivi lavori.

La bipartizione della scena “come solevano fare gli antichi”¹⁵⁰ è un espediente che gli consente di sfruttare l'andamento longilineo e archiacuto dei quattro riquadri posti lungo le pareti dell'abside e che, al contempo, moltiplica il numero di episodi, non più quattro ma otto e non più uno a scelta ma cinque. L'*assemblage* delle scene è, forse, l'unico indizio della lieve mutazione intervenuta rispetto alle intenzioni iniziali. Infatti, se nella medesima lettera, poi riconfermata dalla successiva Memoria, Morelli ipotizza un riquadro facendo riferimento agli episodi del *San Francesco nudo riceve tunica e corda* (alto) e del *San Francesco pranza con i poveri* (basso), nel bozzetto effettivamente realizzato al *San Francesco nudo riceve tunica e corda* (alto) abbina il *Corteo funebre di San Francesco d'Assisi* (basso)¹⁵¹.

¹⁴⁶ La corretta lettura iconografia dell'episodio raffigurato ci viene dal Morelli stesso: «In un di questi ci farò il Santo che spogliatosi nudo sulla terra (prima di morire) riceve dalle mani d'un frate un abito vecchio ed una corda imprestati per carità a titolo di elemosina, e al di sopra di questo gruppo una croce colla figura di Cristo, a somiglianza del quale il Santo si era denudato» Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 47, pubblicata in VILLARI 1906, pp. 320-21. Non si tratta, dunque, della *Morte di San Francesco d'Assisi* come sinora è stato creduto bensì di *San Francesco nudo riceve tunica e corda*.

¹⁴⁷ Si veda anche *Fra vero e verosimile. Opere di Scuola Napoletana di secondo Ottocento dalle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, L'Aquila, Castello Cinquecentesco, 2 aprile-28 maggio 2000, Edigrafital, Teramo 2000, p. 10.

¹⁴⁸ Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 47, pubblicata in VILLARI 1906, p. 320.

¹⁴⁹ Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 44, pubblicata in VILLARI 1906, p. 321.

¹⁵⁰ Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 47, pubblicata in VILLARI 1906, p. 319.

¹⁵¹ Capitelli non esclude possa trattarsi di un ulteriore bozzetto, al momento ignoto cfr. CAPITELLI 2012, p. 97.

Riepilogando, Morelli realizza i bozzetti che oggi conosciamo in due tempi. Il 1 novembre 1858 è il *terminus ante quem* per la realizzazione dei due bozzetti presentati al concorso mentre il 26 gennaio 1859 quello *post quem* per l'esecuzione dei successivi due «grandi bozzetti alti più d'un metro»¹⁵² che in data 26 febbraio 1859 sono ancora in corso d'esecuzione: «non ancora ho conchiuso i bozzetti, parte per uno scoramento che mi ha preso nel osservare il lavoro che ho fatto, il quale mi sembra freddo»¹⁵³. La terza composizione (Roma, GNAM, inv. 7) fu certamente realizzata dopo il 30 novembre 1859 data in cui scrive all'amico Pasqualino dicendo «ho pensato di compendiare le virtù di quel santo, ricavandone il concetto quasi dalle parole di Dante; l'amore della povertà, togliendo l'azione dai fatti della vita del S. e l'idea in una figura di Cristo crocifisso. Dovrei parlarne a lungo»¹⁵⁴. Esiste un'ulteriore bozzetto raffigurante *I funerali di San Francesco* (Firenze, GAM, inv. 96) stilisticamente più tardo e, pertanto, riferibile alla seconda committenza borbonica e verosimilmente ad un periodo successivo al 1860.

I numerosi studi e schizzi esistenti testimoniano la lunga fase di lavoro preparatorio. Tra i vari disegni si segnalano quelli conservati alla GAM di Torino¹⁵⁵ e alla GNAM di Roma¹⁵⁶, molti dei quali provenienti dalla collezione grafica del pittore napoletano Gustavo Nacciarone, amico del Morelli¹⁵⁷. Lo scrupolo con cui tali composizioni erano state studiate è ben esemplificato da un gruppo fotografico eseguito sotto la regia dell'artista. Tra i sette personaggi che avevano preso parte al travestimento poi utilizzato per la scena del *San Francesco nudo riceve tunica e corda*¹⁵⁸ sono riconoscibili Morelli e Pasquale Villari e non è da escludersi che tra i restanti cinque vi fosse anche Bernardo Celentano, uno dei pionieri del genere. Del Celentano si conoscono diverse fotografie preparatorie per la realizzazione di suoi dipinti come *il Benvenuto Cellini a Castel Sant'Angelo*, *il San Francesco Saverio predica ai*

¹⁵² Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 44, pubblicata in VILLARI 1906, p. 321.

¹⁵³ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 26 febbraio 1859, in BAV, CV, 34, DM, ff. 363-364, pubblicata in VILLARI 2002, p. 359.

¹⁵⁴ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 30 novembre 1859, in BNN, CDM, I, 63 pubblicata in VILLARI 2002, p. 369.

¹⁵⁵ POPPI 2001, pp. 76-77.

¹⁵⁶ CAMERLINGO 2010, pp. 13-14, 255, 257-258.

¹⁵⁷ Tale collezione è stata acquisita dalla GNAM di Roma nel 1996 cfr. C. Bon, M. Guccione, *Acquisizioni E Donazioni Arte dal Medioevo al Novecento 1996-1998*, vol. 2, Gangemi Editore, Roma 1999, p. 226.

¹⁵⁸ LEVI 1906, p. 83 ripubblicato in POPPI 2001, p. 46 fig. 17 e M. Miraglia, *I 'generi' fra regola e creatività*, in M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

giapponesi, il *Consiglio dei dieci*. La particolare dimensione di questi inscenamenti, a metà tra il *divertissement* e l'esperienza intellettuale, ben si confà alla vivacità delle menti di quel gruppo di artisti e intellettuali con cui Morelli si accompagna in questi anni –Villari, Celentano, Saverio Altamura, Achille Vertumni, Eleuterio Pagliano. Le possibilità offerte dalla suggestiva pratica del *tableau vivant*¹⁵⁹ furono pienamente comprese da Morelli e da numerosi suoi compagni che se ne servirono anzitempo per, parafrasando Marina Miraglia, «previsualizzare il quadro, contemporaneamente ponendo a fuoco i punti di massima incidenza della luce e gli effetti che ne derivano nello spazio e sulla resa volumetrica delle figure che in esso si dislocano»¹⁶⁰.

Ritornando all'affare per le pitture di Gaeta¹⁶¹, il primo contrattempo non tarda ad arrivare: «ho dovuto fare una lunga sosta a causa d'una malattia del Re»¹⁶² scrive rammaricato in una seconda lettera alla Signora databile entro il novembre 1859 e «aspetto il quarto soggetto per completare l'opera, che sarà quando Dio vorrà»¹⁶³. Gli incarichi cui intanto deve far fronte e la migrazione da un soggetto all'altro -aveva quasi finito di realizzare il *pendant* della Mattinata Fiorentina per il Vonwiller, ultimato il bozzetto di Isabella Orsini e del paggio Lelio, disegnato il Ferruccio, stava realizzando 'qualche' ritratto e occupandosi della Cappella Nunziante- lo spossano alquanto: «mi è costata molta fatica uscire da un campo e entrare in un altro diametralmente opposto»¹⁶⁴.

In quanto alla tecnica sembrerebbe trattarsi di pittura murale la questione non appare netta. Morelli scrive «Se si combinerà in questi giorni il contratto, vado subito a mettere mano ai cartoni, e via di galoppo, perché gli è anche piaciuto di stringere il tempo»¹⁶⁵. Che si trattasse di dipinti a tempera su cartoni o piuttosto che la preoccupazione espressa al Villari «cominciata una volta la pittura non potrò abbandonare il muro senza finir del tutto il primo quadro»¹⁶⁶ alludesse al processo di carbonatazione dell'affresco? Una riflessione *en passant* quando ha già concluso la Cappella Nunziante lascerebbe

¹⁵⁹ Sul ruolo della fotografia nel più ampio contesto della pratica artistica si veda MIRAGLIA 2002.

¹⁶⁰ M. MIRAGLIA, *I 'generi' fra regola e creatività*, in MIRAGLIA 2002.

¹⁶¹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 23 febbraio 1859 Pisa 27 febbraio, in BAV, CV, 34, DM, ff. 361-362, pubblicata in VILLARI 2002, p. 361.

¹⁶² Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 44, pubblicata in VILLARI 1906, p. 321.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 31 dicembre 1859, in BNN, CDM, I, 96, pubblicata in VILLARI 2002, p. 370.

¹⁶⁶ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 26 febbraio 1859, in BAV, CV, 34, DM, ff. 363-364, pubblicata in VILLARI 2002, p. 359.

intendere una qualche forma di approccio alla tecnica dell'affresco «ho imparato a dipingere a tempera, che mi pare un meccanismo più difficile del fresco»¹⁶⁷. In almeno un paio di occasioni si parla di “quadri”¹⁶⁸, forse che si trattasse di quadri che, date le dimensioni, dovevano essere realizzati nella chiesa?

La sopraggiunta morte di Ferdinando II il 22 maggio 1859 determina una rapida riorganizzazione dei principali cantieri artistici borbonici, ivi compreso quello di San Francesco d'Assisi, che proseguono sulla stessa scia del predecessore¹⁶⁹. L'incarico di Morelli ratificato con l'ascesa al trono del principe ereditario Francesco II getta l'artista, impegnato a far fronte alle richieste di una clientela sempre più vasta, nella solita premura di concludere quanto già in corso. I lavori relativi a Gaeta sembrano subire un'improvvisa accelerazione per la 'premura' di inaugurare. A fine agosto Morelli si reca presso il Real Casino di Quisisana a Castellamare di Stabia per mostrare i bozzetti al Re Francesco II che di buon grado li approva¹⁷⁰. Il passaggio successivo è la nomina di una commissione di esperti atta a stimarne i valori: «sistema barbaro, perché nessuna commissione potrà argomentare lo sviluppo di quei bozzi in grande, né entrare menomamente nella testa dell'artista, ne saperne poi la riuscita»¹⁷¹. Lo stato delle cose esposto alla commissione è dettagliatamente documentato dalla ricordata relazione¹⁷² scritta di proprio pugno dall'artista proprio in questo frangente. Il mancato accordo

¹⁶⁷ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 31 agosto 185[9], in BAV, CV, 34, DM, ff. 376-377, pubblicata in VILLARI 2002, p. 363.

¹⁶⁸ «Io crederei che per Morelli sarebbe un'ottima cosa di mettersi a lavorare i quadri di Gaeta, egli però dice di essere molto stanco» Lettera di Virginia a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 31 dicembre 1859, in BNN, CDM, I, 45, pubblicata in VILLARI 2002, p. 8 e ancora «ho pensato di andare a lavorare un primo quadro a Gaeta perché mi trovo fatto un bozzetto e alcuni studi bastanti a farmi cominciare.» Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [fine 1861], in BAV, CV, 34, DM, ff. 372-375, pubblicata in VILLARI 2002, p. 12. Del resto, molta parte della critica continua a ritenere che si trattasse di quadri. Si veda tra i più recenti *Casa di re* 2004, p. 231.

¹⁶⁹ Già nel febbraio 1860 il Principe di Bisignano Soprintendente Generale della Real Casa comunica l'approvazione dell'ordinativo di pagamento inerenti i saggi esposti nella mostra del 1859 dai pittori Francesco Sagliano e Saverio Abbadessa e dagli scultori Nicola Avellino e Stanislao da «collocarsi nella Chiesa di S. Francesco di Assisi in Gaeta» Nota Napoli 21 febbraio 1860, in ASNa, MPI, b. 761, fasc. 45.

¹⁷⁰ Circa la controversa datazione della lettera in cui è contenuto tale passaggio (G. Capitelli, *Il Trono e l'Altare: Ferdinando II e Pio IX tra Gaeta e Portici*, in CAPITELLI 2011, p. 203 nota 17) si tratta senza dubbio del 1858 e non del 1859, giacché è solo in quest'anno che Morelli può affermare di aver finito la Cappella Nunziante cfr. Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 31 agosto 185[9], in BAV, CV, 34, DM, ff. 376-377, pubblicata in VILLARI 2002, p. 363. Sebbene Francesco II si pose per molti aspetti su una linea di continuità con il regno del padre Ferdinando II, la scelta di confermare Morelli e il suo progetto di decorazione così come l'idea di sottoporre i bozzetti ad una commissione specializzata è frutto di un palese vaglio.

¹⁷¹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 31 agosto 185[9], in BAV, CV, 34, DM, ff. 376-377, pubblicata in VILLARI 2002, p. 363.

¹⁷² LEVI 1906, pp.84-90.

economico –Morelli chiede dodicimila ducati¹⁷³ ma gliene vengono accordati solo ottomila¹⁷⁴ - in fase di trattative segna una nuova fase di stasi. Malgrado ciò, in chiusura del 1859 Morelli non pare aver perso del tutto le speranze «Se si combinerà in questi giorni il contratto, vado subito a mettere mano ai cartoni»¹⁷⁵. I bozzetti, infine, rimangono «senza essere eseguiti per la forza degli avvenimenti politici»¹⁷⁶.

Se è fuori dubbio il notevole valore del contributo di Ferdinando II di Borbone alla storia dell'arte meridionale ottocentesca -numerose furono le chiese sovvenzionate direttamente o indirettamente, con prestiti di denaro, dal governo borbonico- si attende ancora una riflessione globale sull'entità degli interventi di architettura e decorazione religiosa -lavori di restauro e/o di trasformazione, nuove edificazioni, cantieri decorativi e commissioni di opere d'arte- finanziate dal Sovrano nel territorio dell'intero suo Regno come pure sulla schiera di artisti impegnati al suo servizio. In particolare i lavori di riedificazione delle due chiese ripetutamente citate avevano comportato, come testimoniano i registri di contabilità, un notevole esborso economico¹⁷⁷.

L'ambizioso progetto di recupero di quello che a buon diritto Capitelli definisce uno dei più rilevanti monumenti dell'arte di 'contro-Risorgimento' sussidata dal re delle Due Sicilie, dopo aver subito una prima battuta d'arresto con la morte di Ferdinando II e una seconda interruzione a seguito della resa della fortezza di Gaeta e dell'esilio di Francesco II (14 febbraio 1861), rimase definitivamente incompiuto.

Ancora all'altezza dell'ottobre 1861 si continua a parlare dell'incarico che, ad un certo punto, si arena tra le maglie della burocrazia¹⁷⁸. Una nota presente nel regesto didascalico di documenti contenuti nell'archivio di Antonio Cesari, lascia intuire ulteriori strascichi della vicenda mai sinora supposti e suggerisce nuove piste d'indagine. La nota trascritta di seguito si riferisce all'anno 1873

¹⁷³ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 30 novembre 1859, in Biblioteca Nazionale di Napoli, Carteggio Domenico Morelli (d'ora in avanti BNN, *CDM*), I, 63, pubblicata in VILLARI 2002, p. 368.

¹⁷⁴ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 31 dicembre 1859, in BNN, *CDM*, I, 96, pubblicata in VILLARI 2002, p. 370.

¹⁷⁵ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 31 dicembre 1859, in BNN, *CDM*, I, 96, pubblicata in VILLARI 2002, p. 370.

¹⁷⁶ *La Pinacoteca Reale di Capodimonte G. Mancinelli e G. Giganti pel cav. Consalvo Carelli*, Francesco Mormile Tip. Editore, Napoli 1877, p. 34. Su questo argomento, si veda da ultimo CAPITELLI 2012, pp. 95-98.

¹⁷⁷ Per lavori di fabbriche dal 1850 al 1855 D. 109.940 e per l'anno 1859 D. 77.912.59 cfr. Spese fatte dalla Finanza nell'anno 1859 per costruzione e rifazione di diverse Chiese del Regno Chiesa di S. Francesco d'Assisi in Gaeta, in ASNa, MF, fasc. 13919.

¹⁷⁸ Si veda nota 58.

26 - 28 maggio - [Viaggio a Roma per la riunione della Giunta delle Belle Arti] 27 maggio - Io presentai un mio rapporto sulla commissione affidata al pittor Morelli di Napoli per i quattro quadri che deve dipingere nella chiesa nella chiesa di S. Francesco Domini a Gaeta¹⁷⁹.

Il rapporto citato può verosimilmente identificarsi, come suggerisce Ettore Spalletti, con la minuta datata 29 aprile 1873 e indirizzata da Ciseri alla Giunta Superiore di Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione. L'accoglimento da parte di Ciseri della richiesta di Morelli di non eseguire il fondo dorato come base per i suoi quadri è motivato dal pittore italo-svizzero in questi termini «se il sistema del fondo a oro è stato praticato dagli antichi pittori non lo vediamo però applicato per vero che a pitture d'immagini per lo più isolate e staccate, e non mai a dipinti di fatti storici quali sono quelli che il cav. Morelli deve trattare»¹⁸⁰. A questa data, dunque, Morelli non solo non ha abbandonato il progetto decorativo per la chiesa di Gaeta ma, svincolato dalle aspettative di gusto della committenza borbonica, mostra una certa autonomia di pensiero nel rapportarsi con i suoi nuovi interlocutori. D'altro canto la scelta iniziale, fortemente influenzata dall'imperante gusto neogotico, non era più giustificabile intorno alla metà degli anni '70 quando l'artista aveva spostato l'interesse verso forme d'espressione notevolmente diverse.

C'è, infine, un altro elemento da ricordare brevemente. All'altezza cronologica del 1901 «una copia del S. Francesco di Domenico Morelli, il cui originale fu posto nel palazzo reale di Napoli»¹⁸¹ si trovava “sulla porta dell'interno” della chiesa di San Francesco d'Assisi di Gaeta. Non è da escludere che si tratti di una svista dal momento che a partire dal 1887 e a tutt'oggi sulla controfacciata della chiesa era stata collocata la copia

¹⁷⁹ E. SPALLETTI, *Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia», s. III, v. V, 1975, v. V, p. 563 nota 976. Un rimando al documento, gentilmente segnalato da Alba Irollo a Giovanna Capitelli, è contenuto in CAPITELLI 2012, p. 98.

¹⁸⁰ SPALLETTI 1975, p. 563 nota 422.

¹⁸¹ G. CONTE COLINO, *Storia di Fondi: cenni dei paesi formanti il suo ex Stato e delle città limitrofe Elena, Gaeta, Formia e Terracina*, 1901, p. 326. La notizia è documentata ad oggi solo nel rintracciato breve passaggio.

della *San Francesco d'Assisi mostra le stimmate ai suoi monaci* di Michele De Napoli realizzata da Giuseppe Sabbione¹⁸².

I.2.2 La Cappella di Palazzo Nunziante¹⁸³.

Pressappoco negli stessi anni Morelli veniva coinvolto nella decorazione della cappella gentilizia del luogotenente generale Alessandro Nunziante, duca di Mignano.

Nel 1856 su concessione di Ferdinando II del quale il generale era amico intimo e fidato consigliere¹⁸⁴, avevano avuto inizio i lavori di edificazione del 'suntuoso palazzo'. Al permesso accordato seguiva una condizione. Il Re, infatti, «ordinava restituirsi in quel luogo una cappella in memoria dell'antica» [Santa Maria a Cappella Vecchia]¹⁸⁵. L'architetto incaricato era Enrico Alvino che l'anno precedente aveva diretto i lavori per l'apertura della strada dal Chiatamone al largo di Santa Maria a Cappella denominata per volere sovrano via della Pace (attuale via D. Morelli).

Lo spirito con cui l'artista napoletano si accinse alla nuova impresa pittorica è restituito da una lettera richiamata precedentemente: «Sto in fine occupandomi per la cappella del Nunziante di una gran parte del lavoro che debbo fare forzosamente per la gloria»¹⁸⁶. Che si trattasse di un incarico poco gradito al pittore lo si ignorava, ma di sicuro le

¹⁸² Sulla questione della pala d'altare realizzata dal De Napoli e poi trasferita a Capodimonte e della successiva copia realizzata da Sabbione su richiesta del can. Francesco Orgera si veda G. CAPITELLI, *Il Trono e l'Altare: Ferdinando II e Pio IX tra Gaeta e Portici*, in CAPITELLI 2011, p. 201 e A. IROLLO, *Il mecenatismo dei Borbone dopo il 1848: alcune linee di ricerca e un percorso tra le fonti*, Ivi, pp. 292-293.

¹⁸³ Con specifico riferimento alla vicenda della Cappella Nunziante si ringrazia il personale della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della Città di Napoli e in special modo Fernanda Capobianco, attuale curatore, Lucio Fiorile, Vice Direttore dell'Archivio Fotografico, Luisa Martorelli, Laura Giusti e Angela Cerasuolo, funzionari.

Trai i contributi più recenti si segnalano: L. MARTORELLI, *Il contributo di Morelli alla Cappella Nunziante di Enrico Alvino*, in «Architettura e arti applicate tra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914», atti della giornata di studi, Napoli 14 giugno 2003, a cura di F. Mangone, Electa Napoli, Napoli 2005, pp. 113-121 e A. DI BENEDETTO, *Gli spazi delle arti decorative nella Napoli fin de siècle La «pubblica cappella del Palazzo Mignano Nunziante»*, in A. DI BENEDETTO, *Artisti della decorazione: pittura e scultura dell'eclettismo nei palazzi napoletani fin de siècle*, Electa Napoli, Napoli 2006, pp. 44-63.

¹⁸⁴ R. DE CESARE (MEMOR), *La fine di un regno (Napoli e Sicilia)*, p. II, S. Lapi Tipografo-Editore, Città di Castello 1900, p. 271.

¹⁸⁵ *Memorie della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente memorie storiche di Francesco Ceva Grimaldi*, Stamperia e Calcografia Vico Freddo Pignasecca 15, Napoli 1857, p. 553.

¹⁸⁶ Lettera di Domenico Morelli a Margherita Mignaty, in BNCF, C.V. 199, 44, pubblicata in VILLARI 1906, p. 322.

motivazioni che spinsero l'artista ad accettare furono molteplici. La rilevanza dell'incarico -e se si pensa al committente e guardando all'ubicazione, la cappella sarebbe sorta nell'area residenziale dell'*élite* napoletana- lusinga e al contempo stuzzica l'ambizione del giovane Morelli. Un'altra motivazione può forse essere ricercata nel timore dell'artista di urtare la ben nota suscettibilità dell'alto ufficiale borbonico.

Fu l'Alvino a suggerire al Nunziante il nome del Morelli.

«[...] Felice episodio d'integrazione tra spazio architettonico e pittura», come ha giustamente rilevato Valeria Vignoli, essa è molto più che una espressione artistica di gran pregio. La campagna decorativa della Cappella Nunziante coinvolse la totalità dell'ambiente e –cosa di gran lunga più rilevante- le varie arti.

Il ciclo di pitture estese a tutte le superfici interne della cappella, spazi intermedi inclusi, è sviluppato intorno alla figura della Vergine, cui è intitolata la Cappella. Senza dilungarsi troppo sulla lettura del programma morelliano gioverà ricordare nell'ordine le scene della vita della Vergine che si sviluppano sulle lunette, chiamate impropriamente timpano dall'artista, ovvero *L'Annunciazione*¹⁸⁷, *Lo Sposalizio della Vergine*, *Il transito della Vergine* e *L'Assunzione* e la coppia di tondi sotto i rispettivi archi che traggono fondamento nelle invocazioni cantate nelle Litanie lauretane (*Regina Virginum* e *Regina Martirum*; *Mater creatoris* e *Mater Admirabilis*; *Mater amabilis* e *Mater Salvatoris*; *Stella Mattutina* e *Mater purissima*). Nel catino absidale *Cristo Pantocratore benedicente seduto in trono* seguito in basso da un gregge di pecore. Nella volta «l'ampio azzurro interminato [...] tremolan vive e limpide le stelle»¹⁸⁸ di giottesca memoria e, al centro, una croce greca con l'immagine del Cristo e i medaglioni coi simboli degli evangelisti e nei quattro scomparti della volta i profeti maggiori “che anno parlato della Madonna” *Isaia*, *Elia*, *Davide*, *Geremia* mentre, nei due peducci laterali, i due santi patroni della committenza, *Sant'Alessandro* con il motto *Militia est vitam* a ricordare la vita spesa al servizio di un nobile ideale e *Santa Teresa d'Avila* accompagnata dall'emblema di tutta una vita *Aut mori aut pati*. Nella controfacciata

¹⁸⁷ Uno schizzo dell'Annunciazione è visibile sullo sfondo del ritratto dell'artista realizzato da Bernardo Celentano nel 1859 (Milano, collezione Trinca). Ciò, tra l'altro, fornisce un sicuro termine *ante quem* per l'esecuzione del dipinto che, al pari della Cappella, dovette essere concluso entro la fine di agosto del 1859.

¹⁸⁸ A D.S. Morelli per le dipinture nella Cappella Nunziante. A D.S. Morelli dipingente in bizantino la pubblica cappella del Palazzo Mignano Nunziante nella quale Morselli è autore degli ornati Alvino architetto, s.n., s.l. settembre MDCCCLIX, p. 5.

entro tondi *Le Vergini prudenti* che contornano il rosone centrale e sulle imposte «due mezze figure una coll’Ibis l’altra col gallo [...] a simbolo della vigilanza»¹⁸⁹.

Il linguaggio utilizzato dal Morelli attinge in prevalenza al repertorio della tradizione bizantina da cui deriva anche la smagliante cromia anche se non mancano richiami alla pittura di primo Rinascimento, da Giotto a Beato Angelico. Si tratta in realtà del secondo, benché più articolato, tentativo di restituzione filologica ‘in stile’. Già ne *Gli Iconoclasti* (1855), dipinto che ebbe subito una vasta risonanza in tutta Italia e non solo, l’ambientazione neobizantina era stata espressamente richiamata dalla critica «le quali cose nel tutto insieme danno una vera idea delle costrutture bizantine dé secoli avanti al mille»¹⁹⁰. Analogamente avvenne per la Cappella Nunziante dove la ripresa formale di motivi del passato è invece diffusa e meno rigorosa sebbene la dominante sia, come nella tradizione, l’essenzialità e l’austerità. La “mirabil arte” di cui l’artista diede prova fu celebrata in un sonetto da Luigi Landolfi contestualmente al completamento dei lavori: «Nel moderno saper l’antico stile Del bizantin temprando, Ti sveli a parte a parte E semplice e gentile, D’alcun bel vero spesso sfavillando [...] Porgi, a chi intende, doppia meraviglia»¹⁹¹. In seguito ripensando all’incarico Morelli non nascose il turbamento causato in quel frangente dalle preoccupazioni familiari «Dover dipingere in una chiesa, delle cose ideali, stanco morto ritornava a casa la sera [...] e poi il pennello al muro e il pensiero a casa»¹⁹².

L’impresa decorativa della Cappella Nunziante è uno dei più importanti risultati della ‘prima maniera’ dell’artista che già si mostra aggiornato rispetto al dibattito artistico contemporaneo. Nell’auspicio di un ritorno alle ‘grandi’ decorazioni murali -«spero che questa chiesa levi un poco la smania di imbiancare le chiese»¹⁹³- che nel corso dell’Ottocento avevano trovato nuovo impulso, specie in ambito francese, riaffiora tutta l’attenzione verso ciò che succede al di fuori dei confini strettamente locali.

¹⁸⁹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 30 novembre 1859, Firenze 4 dicembre, in BAV, CV, 34, *DM*, f. 340, pubblicata in VILLARI 2002, p. 368.

¹⁹⁰ S. D’ALOE, *Descrizione di alcune opere esposte nella pubblica mostra di Belle Arti nel di 30 di maggio 1855*, in «Annali Civili del Regno Delle Due Sicilie», vol. LIII, Stabilimento Tipografico del Real Ministero dell’Interno, Napoli 1855, p. 63.

¹⁹¹ CAPPELLA NUNZIANTE 1859, p. 5. Morelli informa Pasquale Villari della poesia scritta da Landolfi e gliene invia una copia cfr. Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [autunno 1859], in BAV, CV, 34, *DM*, f. 340, pubblicata in VILLARI 2002, p. 366.

¹⁹² Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [autunno 1859], in BAV, CV, 34, *DM*, f. 340, pubblicata in VILLARI 2002, p. 365.

¹⁹³ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 30 novembre 1859, Firenze 4 dicembre, in BAV, CV, 34, *DM*, f. 340, pubblicata in VILLARI 2002, p. 368.

Sull'importanza della decorazione religiosa monumentale in Francia nell'Ottocento¹⁹⁴ vale la pena ripercorrere per sommi capi quel diffuso fenomeno di 'cantieri aperti' che, per ragioni di comodo, verrà scandito in tre fasi. Sotto la Restaurazione, dal 1815 al 1830, ha inizio un periodo di grande fermento orientato prevalentemente agli spazi dedicati al culto. Tra le tante chiese rinnovate o costruite *ex novo* a Parigi vi sono le neoclassiche Notre-Dame-de-Lorette (1823-36) con decori di Victor Orsel e Alphonse Périn; La Madeleine (1828-1845) che nel corso dei decenni, diventerà un interessante caso di eclettismo – basti pensare all'affresco del *Cristo fra gli Apostoli* di Jules-Claude Ziegler in stile nazareno (1837) e al mosaico neobizantino di *Cristo trionfante tra Santi* di Charles-Joseph Lameire (1888); la bellissima e fatiscente chiesa gotica di Saint-Merri, restaurata durante la prima metà del XIX secolo le cui cappelle sono state dipinte dai principali allievi d'Ingres: Théodore Chassériau, Henri Lehmann e Eugène-Emmanuel Amaury-Duval. E ancora le chiese di Sainte-Geneviève e Saint-Sulpice. Sotto la Monarchia di Luglio si registra tanto una continuazione delle attività quanto un freno al moderno programma di rinnovamento. Il caso della chiesa neo-romanica di Saint-Paul a Nîmes realizzata dall'architetto Charles-Auguste Questel (1835-49) con affreschi di Hippolyte Flandrin apre al diffuso recupero dello stile neogotico. Nella più generale rivalutazione di tecniche e stili lo stuolo di artisti coinvolti predilige, in questa fase, la pittura murale. Sotto il Secondo Impero, la presenza di un potere centrale forte e insieme l'ambizioso programma di trasformazione urbanistica del barone Haussmann dona nuovo impulso al vivace fermento artistico mai del tutto spento. Tra i più emblematici cantieri artistici di questo periodo si ricordano la chiesa di Saint-Germain-des-Prés (1856-1861) con gli affreschi di Hippolyte Flandrin; quella di Saint-Augustin realizzata da Victor Baltard (1860-71) in stile romanico-bizantino interessante espressione delle tecnologie dell'epoca; quella di Saint-Francois-Xavier dove lavorerà tra gli altri il prolifico pittore Charles Lameire (1873).

La questione della Cappella Nunziante si incrociava, poi, con temi di grande attualità come la conservazione e il restauro. Senza entrare nel merito, è sufficiente ricordare le teorie diametralmente opposte di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, fautore del restauro stilistico e della restituzione della realtà storica e formale dell'opera secondo

¹⁹⁴ Sulla questione si rimanda a B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Arthena, Parigi 1987; B. Foucart, F. Harmon, *L'architecture religieuse au XIXe siècle entre éclectisme et rationalisme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Parigi 2006; E. Amiot-Saulnier, *La Peinture religieuse en France 1873-1879*, Musée d'Orsay, Parigi 2007.

ricostruzioni talvolta di fantasia e quelle di John Ruskin e William Morris sfavorevoli alle manomissioni perpetrate dal restauro e sostenitori della salvaguardia che previene ogni intervento successivo. In ambito italiano la dialettica tra conservazione e restauro si sviluppa a partire dalla seconda metà del secolo intorno alle figure di Pietro Selvatico e Camillo Boito. L'impiego della tecnica a tempera che a questa data Morelli non padroneggia affatto¹⁹⁵ va situata sulla scia di quella visione marcatamente ottocentesca del ritorno alle origini.

D'altronde, in maniera inversamente proporzionale alla generale mancanza di apertura e di curiosità dell'ambiente accademico partenopeo, Morelli è pieno di slanci. Il pittore progetta di esporre 'al Popolo' [Roma] «perché voglio vedere come stò colle altre maniere di dipingere»¹⁹⁶. La ricerca, a tratti febbrile, di un confronto con gli artisti italiani e stranieri presenti nella Roma cosmopolita di quegli anni si estende anche a Parigi dove medita di andare per «vivere un poco nella farragine universale»¹⁹⁷.

Tornando alla Cappella napoletana, a un esame più globale è possibile parlare di contaminazione di linguaggi giacché quello gotico non è l'unico utilizzato ma sono presenti dei richiami allo stile romanico –rosone centrale- oltre che a quello rinascimentale -pitture. La decorazione degli interni della Cappella Nunziante si inserisce, in altre parole, in quel diffuso recupero di forme espressive e modelli del passato che caratterizza tutto l'Ottocento¹⁹⁸. L'orientamento, come acutamente sottolineato dalla Di Benedetto, di gusto eclettico raggiunge qui esiti particolarmente felici e difficilmente rintracciabili nel panorama artistico napoletano coevo.

Nella Cappella Nunziante il rapporto con l'ambiente diviene assoluto: dall'articolazione di volumi elementari che evocano le spazialità orientali alla presenza di un cospicuo numero di apparati decorativi di gusto medievale. L'impresa coinvolse oltre ai ben noti architetto e pittore un gran numero di personalità: marmorari, scalpellini, ebanisti, bronzisti, ottonai, fabbri, vetrai. Di estremo interesse è il complesso dell'arredo ligneo e

¹⁹⁵ Sarà Morelli in una lettera a riflettere su questo punto «ho imparato a dipingere a tempera, che mi pare un meccanismo più difficile del fresco» Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 31 agosto 185[9], in BAV, CV, 34, *DM*, ff. 376-377, pubblicata in VILLARI 2002, p. 363.

¹⁹⁶ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Roma 4 marzo 1858, in BNN, CDM, I, 50, pubblicata in VILLARI 2002, p. 320

¹⁹⁷ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 16 marzo 1858, in BNN, CDM, I, 42, pubblicata in VILLARI 2002, p. 346.

¹⁹⁸ Per l'approfondimento di questa tendenza si veda F. MAZZOCCA, *L'immagine del Medioevo nella pittura di storia di storia dell'Ottocento*, in «Arti e storia nel Medioevo», vol. 4, 2004, p. 623. Sulla fortuna dei modelli bizantini si veda *Byzantium 330-1453*, Londra, Royal Academy of Arts, 25 ottobre 2008-22 marzo 2009, a cura di R. Cormack e M. Vassilak, Royal Academy of Arts, Londra 2008.

marmoreo che a dispetto della variegata tipologia presenta una sostanziale omogeneità di carattere. Va ricordato che l'influsso della moda neobizantina ebbe un riverbero eccezionale sulle arti cosiddette minori¹⁹⁹. Degni di nota sono l'altare (O.A. 00093680); il paliotto (O.A. 00093680); il pulpito (O.A. 00093692) con motivi decorativi e croci in marmo commesso e pasta vitrea; il tabernacolo caratterizzato da fini decorazioni (O.A. 00093680). E ancora si citano, tra gli altri, il bellissimo trono in legno realizzato nel 1865 da Gaetano de Martino (O.A. 00093691) unitamente alla cantoria (O.A. 00093664); gli inginocchiatoi (O.A. 00093665; 00093666 00093667; 00093668); il confessionale (O.A. 00093656) o piuttosto i particolari come le acquasantiere (O.A. 00093649; 00093732), le mensole di legno intarsiato (O.A. 00093690); le sedie (O.A. 00093669; 00093670; 00093671); le lampade (O.A. 00093695; 00093707). Nel segno di una continuità ideale con l'architettura e le decorazioni, l'arredo liturgico mobile sviluppa motivi in linea con il contesto neogotico. Basti pensare allo splendido tabernacolo portatile (O.A. 00093722); ai crocifissi in legno dipinto (O.A. 0009367) e a quelli in metallo dorato (O.A. 00093729); al tronetto in ottone dorato per l'esposizione eucarestica (O.A. 00093727); al lampadario a bracci (O.A. 00093724); ai candelieri d'altare in legno dipinto (O.A. 00093681; 00093682; 00093716); ai candelabri (O.A. 00093655). C'è da sottolineare che la manifattura è nella gran parte dei casi di qualità rimarchevole. Parte integrante di questo raffinato progetto sono anche il pavimento ornato con *opus sectile* (O.A. 00093675); il bel portone e la cancellata esterna in ferro battuto (O.A. 00093735) e finanche la grata in ferro infissa sul pavimento (O.A. 00093648). Al medesimo gusto neobizantino è improntata l'*Immacolata* scolpita in marmo dal potentino Antonio Busciolano²⁰⁰ (O.A. 00093684), artista suggerito ai committenti dal Morelli. Ma c'è un altro aspetto interessante legato al tentativo di coinvolgimento di uno dei maggiori maestri vetrai lombardi²⁰¹. Stando a Levi, anche in questo caso è Morelli a suggerire il nome di Pompeo Bertini²⁰² per la realizzazione di

¹⁹⁹ Sul rinnovato interesse per l'arte bizantina nel campo delle arti applicate si veda da ultimo M. NEBBIA, *Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche*, in «MDCCC 1800», vol. 2, 2013, pp. 109-130.

²⁰⁰ Da qui a poco l'Alvino e il Busciolano collaboreranno nuovamente in occasione dei lavori di adattamento della colonna già presente nell'elegante piazza dei Martiri, l'uno per l'esecuzione del disegno generale, l'altro per la realizzazione di uno dei quattro leoni.

²⁰¹ Sulla questione del *revival* ottocentesco delle vetrate tra Italia e Francia si veda S. SILVESTRI, *Vetrate italiane dell'Ottocento. Storia del gusto e relazioni artistiche fra Italia e Francia. 1820-1870*, S.P.E.S. Studio per Edizioni Scelte, Firenze 2006.

²⁰² Pompeo discendeva da una generazione di rinomati artisti vetrai e insieme al fratello Giuseppe aveva ereditato, alla morte del padre Giovanni, la Ditta di famiglia. La fama di "insuperabile" (G. CAROTTI,

‘un finestrone’²⁰³ verosimilmente da intendersi, come già suggerito dalla Di Benedetto, come il rosone in vetri colorati della facciata. La notizia riportata da Levi si incrocia con il viaggio effettuato a Milano nel 1858 al seguito del barone Vonwiller. In quest’occasione Morelli stringe significative amicizie artistiche, in modo particolare con Eleuterio Pagliano col quale il rapporto diviene assai stretto e con Giuseppe Bertini che in quel torno di tempo era intimo del pittore di origini piemontesi.

L’attenzione particolare riservata tanto agli elementi strutturali quanto, come si è detto, a quelli accessori rimarca la forza di una visione di ampio respiro.

Sei mesi dopo l’inizio dei lavori la decorazione era compiuta²⁰⁴. Se si eccettuano le lamentele relative allo scarso compenso ricevuto «sono stato pagato, secondo quel contratto scannato»²⁰⁵, aspetto questo sul quale Morelli tornerà diverse volte riferendosi alla complessità del lavoro che «non si è pagata punto»²⁰⁶, l’effetto finale aveva stupito persino lui: «Il lavoro in genere credo si possa accettare come riuscito pel carattere, e per una certa armonia di disegno che veramente era difficile, sul cominciare»²⁰⁷. Sappiamo che era nelle sue intenzioni la volontà di documentarsi *de visu* visitando Palermo e soprattutto il Duomo di Monreale²⁰⁸. La costruzione tanto ammirata per la sostanziale unità tra forme architettoniche e decorazione aveva ispirato, tra gli altri e sempre con riferimento all’ambiente artistico francese, l’architetto Jakob Ignaz Hittorff che nell’interno della chiesa neobizantina di Saint-Vincent de Paul di Parigi fece realizzare un soffitto ligneo a capriate e un matroneo policromo ad imitazione di quello siciliano.

Particolarmente soddisfatto del lavoro finito Morelli tornerà su questo punto in una lettera successiva rivolta a Villari «ha un certo effetto caratteristico nell’insieme [...] vi

Pompeo Bertini, in F. FONTANA, «Antologia meneghina», vol. II, Lampi di stampa Milano 2004, p. 159 (ediz. orig. Libreria Editrice Milanese, Milano 1915), stando ad un esame più globale delle fonti, va riferita al lavoro eminentemente tecnico piuttosto che a quello di invenzione dove, al contrario, eccelleva il ben noto Giuseppe.

²⁰³ LEVI 1906, p. 99.

²⁰⁴ La cappella fu verosimilmente concepita e realizzata in sei mesi tra gli inizi di marzo e la fine di agosto 1859 dal momento che prima di quella data non vi è alcuna menzione alla commissione. La datazione al 1864 ricordata da Levi è evidentemente errata.

²⁰⁵ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 31 agosto 185[9], in BAV, CV, 34, *DM*, ff. 376-377, pubblicata in VILLARI 2002, p. 363.

²⁰⁶ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 30 novembre 1859, Firenze 4 dicembre, in BAV, CV, 34, *DM*, f. 340, pubblicata in VILLARI 2002, p. 367.

²⁰⁷ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 31 agosto 185[9], in BAV, CV, 34, *DM*, ff. 376-377, pubblicata in VILLARI 2002, p. 363.

²⁰⁸ Morelli manifesta l’intenzione di andare a Palermo a fare ‘alcuni studi’ nella chiesa di Monreale nell’agosto 1859 cfr. Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 31 agosto 185[9], in BAV, CV, 34, *DM*, ff. 376-377 pubblicata in VILLARI 2002, p. 364.

è una fatica materiale indicibile che non si calcola»²⁰⁹. L'intenzione di eseguire alcuni schizzi 'ricordo' per l'album della Signora, come ripetutamente accenna a Villari, la dice lunga su quanto fosse intimamente appagato dall'esito del suo lavoro. Ad un valutazione complessiva si trattò di un'impresa molto impegnativa non solo per il programma decorativo e la grande quantità di ornati da eseguire ma per la globalità dell'intervento. Tale suggestivo *continuum* fa di questa cappella un'esperienza totalizzante. Tutt'altro che "inespressiva, anacronistica"²¹⁰, come fu definita da Costanza Lorenzetti nella prima metà del secolo scorso, essa è uno degli esempi più emblematici di neomedievalismo meridionale, peraltro anche piuttosto precoce in rapporto al contesto napoletano. L'apprezzamento, pressoché unanime, che ne derivò è efficacemente delineato in queste brevi ma significative righe:

è degna delle più grandi lodi tanto nell'esterno, quanto nell'interno, dove se i marmi a stucchi lustrati e i mosaici dipinti fossero veri nella materia, come lo sono nel carattere, si avrebbe un monumento d'arte dei più belli ai nostri giorni. Né di minor lode sono meritevoli i dipinti in campo d'oro fattivi sulle pareti dal chiaro Domenico Morelli nel medesimo stile²¹¹.

Tra le altre annotazioni conservate nell'interessante diario giovanile di Grazia Mancini, figlia del patriota e celebre giurista Pasquale Stanislao, rientrata a Napoli da Torino e stabilitasi con la famiglia all'interno del "magnifico" Palazzo Nunziante, alla data del 4 dicembre 1860, si ricorda appunto l'«elegante cappella gentilizia dipinta dal giovane Domenico Morelli, uno de' più valenti artisti della scuola napoletana»²¹².

La sfortunata vicenda conservativa della Cappella è strettamente connessa ai ripetuti interventi di restauro cui fu sottoposta anche a causa della fragilità della tecnica di esecuzione. Un primissimo intervento diretto da Morelli stesso e dunque *ante* 1901, è ricordato dal Cozzolino²¹³. Alla morte di Morelli, poco più di un quarantennio dopo la sua realizzazione, il preoccupante stato di degrado è denunciato da Camillo Miola

²⁰⁹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Napoli 30 novembre 1859, Firenze 4 dicembre, in BAV, CV, 34, DM, f. 340, pubblicata in VILLARI 2002, p. 367.

²¹⁰ C. LORENZETTI, *L'Accademia di belle arti di Napoli (1752-1952)*, Le Monnier, Firenze 1953, p. 323.

²¹¹ *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano dal 1801 al 1851 per l'architetto Camillo Napoleone Sasso*, vol. II, Tipografia di Federico Vitale, Napoli 1858, p. 342.

²¹² G. PIERANTONI MANCINI, *Impressioni e ricordi Giornale di una giovinetta 1856-1864*, in «Nuova Antologia», CXXVIII della raccolta CXXII, V, 1907, p. 278. Grazia Mancini era figlia di Pasquale Stanislao, il giurista napoletano distintosi per le sue posizioni antiborboniche e per questo esule a Torino. Il suo diario giovanile ricco di aneddoti e riflessioni anche inerenti la temperie politica italiana di quegli anni, uscì a puntate sulla rivista "Nuova Antologia" nel 1907 e raccolto in volume nel 1908.

²¹³ DI BENEDETTO 2006, p. 60 nota 130.

«Queste belle decorazioni han sofferto molto per l'umidità»²¹⁴ seguito da Edoardo Dalbono che rimarca la necessità di un intervento: «Questa cappella ora si trova in condizioni deplorabili. Le piogge hanno rovinato parecchie pitture, né ancora sorge una voce autorevole per provvedere»²¹⁵.

Una riflessione a margine sul binomio Alvino-Morelli è opportuna. Nel giugno 1853 –è la giovane sposa di Morelli a riferire i fatti al fratello Pasquale- la commessa di «tre quadri, uno di cinquanta palmi e due di 25 palmi ognuno»²¹⁶ per la chiesa di Santa Maria di Piedigrotta sembra quasi cosa fatta. Tale circostanza, mai sondata ma di un certo interesse specie se si consideri la precoce cronologia, si inserisce in quella fase di generale rinnovamento della chiesa da poco elevata al rango di Basilica minore (1849) cui Ferdinando II «incominciò a volgere le sue cure [...] con particolarità»²¹⁷. In quell'occasione Morelli ebbe contatti diretti e frequenti con l'Alvino che si era occupato del prospetto della chiesa. «Quest'affare tiene Morelli occupatissimo per ora dovendo stare spessissimo con l'architetto»²¹⁸ scrive Virginia. Ignoriamo l'evolversi della vicenda quasi certamente mai portata avanti²¹⁹ ma è possibile che la presenza di Giacinto Gigante attivamente presente nel cantiere abbia in qualche modo favorito, per gli stessi motivi già accennati in relazione a Gaeta, anche quella del giovane Morelli. La collaborazione fra i due artisti svolta nell'arco di quasi un ventennio e conclusa di fatto con la morte dell'architetto, ha fra i suoi momenti più alti l'intervento in questione, la realizzazione dieci anni dopo della Culla per il principe Vittorio Emanuele (Caserta, Palazzo Reale) e la fase iniziale del cantiere di restauro della Cattedrale di Amalfi (1885-1889) dove è ancora lo stesso Alvino a consigliare alla committenza l'intervento di Morelli²²⁰. Il caso che non è certo unico nella biografia del pittore, palesa la stima e la fiducia accordatagli dai colleghi. In questi decenni del resto si creano molti di quei sodalizi che costelleranno la parabola artistica e umana di Morelli.

²¹⁴ *Ricordi morelliani* 1915, p. 12.

²¹⁵ MORELLI, DALBONO, *La scuola...* cit., p. 98 nota 1.

²¹⁶ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 20 giugno 1853, in BAV, CV, 34, *DM*, ff. 219-220, pubblicata in VILLARI 2002, p. 215.

²¹⁷ *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano dal 1801 al 1851 per l'architetto Camillo Napoleone Sasso*, vol. II, Tipografia di Federico Vitale, Napoli 1858, p. [333].

²¹⁸ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Firenze 20 giugno 1853, in BAV, CV, 34, *DM*, ff. 219-220, pubblicata in VILLARI 2002, p. 215.

²¹⁹ Non sono stati rintracciati, al momento, altri riferimenti alla vicenda peraltro mai ricordata dalle fonti.

²²⁰ G. FIENGO, *Il duomo di Amalfi. Restauro ottocentesco della facciata*, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi, 1991, p. 95. Per una più dettagliata ricostruzione della vicenda si veda la relativa scheda di catalogo redatta da chi scrive e presente nella II parte di questo progetto di ricerca.

I.2.3 L'Assunta di Palazzo Reale a Napoli.

Il 2 maggio 1864 Annibale Sacco commissionata a Morelli la tela dell'Assunta per il soffitto della Cappella Palatina del Palazzo Reale di Napoli²²¹.

La conoscenza tra i due si data all'anno prima quando dopo esser stato nominato Direttore della Real Casa Savoia il torinese Sacco incaricato, tra l'altro, della gestione della Quadreria formata al tempo dei Borbone, si avvale della consulenza dei pittori Federico Maldarelli e di quella, più fattiva, di Morelli²²².

Al rifacimento ottocentesco della Cappella Reale promosso da Ferdinando II si legano i lavori di ampliamento realizzati dall'architetto Gaetano Genovese durante l'arco di un ventennio: l'ampliamento dell'altare, le decorazioni in stucco bianco e oro, i dipinti con *Storie della Vergine* e *Storie di Cristo* commissionati all'Accademia di Napoli e il rinforzo.

Dal canto suo Morelli, coinvolto solo in una fase successiva, si appresta ad affrontare la più importante commissione pubblica di questi anni. L'invenzione iconografica matura lentamente nutrita, come apprendiamo da una lettera postuma al senatore Fedele Lampertico²²³, del pensiero dei Padri della Chiesa che studia attentamente decidendo, infine, di prediligere la visione di San Giovanni Damasceno. In rottura con gli orientamenti e le convenzioni linguistiche del tempo Morelli dà una lettura dell'episodio che, pur non prescindendo dal testo sacro, si allontana da tutta la tradizione figurativa della Vergine Assunta. Non già una statica immagine trascendentale bensì una celebrazione vera e propria del momento. «Io sentivo che l'insieme di quel momento doveva avere un carattere generale di festa»²²⁴ e ciò che difatti Morelli dipinge è una

²²¹ L. MARTORELLI, *L'Assunta del Morelli. Genesi del dipinto*, in «Effetto luce Materiale, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento», atti del convegno, Firenze, 12-13 novembre 2008, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, pp. 109-113.

²²² Sono molto interessanti le vicende che precedono la nomina di Morelli a Ispettore della Pinacoteca cfr. Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [1865-1869], in BAV, CV, 34, DM, f. 626-627, pubblicata in D. MORELLI, *Lettere a Pasquale Villari*, a cura e con un'introduzione di A. Villari (d'ora in avanti VILLARI 2004), II, Bibliopolis, Napoli 2004, pp. 26-28. Per l'approfondimento della questione relativa al riordino del Museo di Capodimonte si veda A. PICONE PETRUSA, *Annibale Sacco e la formazione delle collezioni moderne del Museo di Capodimonte*, in «Scritti in ricordo di Giovanni Previtali. Dal Cinquecento al Novecento Prospettiva», nn. 57-60, vol. II, 1990, pp. 392-400.

²²³ E. DALBONO, *Commemorazione di Domenico Morelli: discorso letto all'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti nella tornata del 25 novembre 1901 dal socio Eduardo Dalbono*, in «Napoli nobilissima», vol. XI, fasc. III, 1902, p. 36.

²²⁴ DALBONO 1902, p. 37.

moltitudine di angeli alcuni dei quali sollevano la Madonna mentre altri formano un coro festante osservando con sguardo ammirato l'ascensione della Vergine al cielo.

Nella metà inferiore, ecco la grande novità, le principali virtù di Maria tra cui la fede, l'umiltà, la verginità, la carità, la speranza, la rassegnazione, la consolazione, che tornano sulla terra 'dispensiere di gaudio e di pace'²²⁵. A proposito della visione tutt'altro che canonica si richiama la riflessione di Francesco Dall'Ongaro:

Assunte ce ne sono parecchie [...] C'era dunque pericolo di cadere in qualche plagio, e in qualche ripetizione. Ma il Morelli è di quei rari artisti che pensano e trovano il modo di esprimere chiaramente la propria idea. Egli si sarà detto: Perché la tradizione dei credenti innalzò al cielo Maria? Perché ella splenda dall'alto come un esempio imitabile, e ispiri à suoi devoti l'esercizio di quelle virtù che la fecero degna dell'alto seggio. Dipingiamo dunque la doppia corrente d'idee e di affetti che collegano il cielo e la terra. Gli angeli portano in cielo Maria, e le Virtù ch'ella ispira discendono in terra²²⁶.

Si fa strada un linguaggio pittorico nuovo che, a ben guardare, è il risultato di una nuova visione della realtà. «mi parve naturale, che non si vedesse né la tomba, né alcun pezzo di terra, e anche mi parve ragionevolissimo di escludere gli apostoli»²²⁷ scrive l'artista. È in questo senso che si comprende la definizione dalboniana di «pittore filosofo, del pittore interprete degli Evangelii, dell'artista che ragiona con un eccezionale equilibrio d'idee fra il tema e la estrinsecazione di esso»²²⁸. Il cambio di prospettiva metodologica consiste esattamente in questo sguardo nuovo, terreno se vogliamo, comunque sia scevro da vincoli inviolabili. «Dopo tutto questo, che è nella tradizione cattolica, resta la pittura»²²⁹ aggiunge Morelli quasi a rimarcare il giusto margine che l'invenzione artistica deve avere nella pratica dell'arte.

Le difficoltà tecniche furono certo notevoli dal momento che malgrado le proporzioni gigantesche, 12 metri, il supporto è tessuto in un unico pezzo. I primi anni trascorsero a

²²⁵ D. PRINCI, *Assunzione di Maria Dipinto del Commendatore Domenico Morelli*, in «L'arte in Italia», a. II, d. X, ottobre 1870, p. 152.

²²⁶ *Tipo della Vergine*, in *Scritti d'arte di Francesco Dall'Ongaro*, Ulrico Hoepli, Milano Napoli 1873, p. 56.

²²⁷ DALBONO 1902, p. 36.

²²⁸ DALBONO 1902, p. 36 poi ripubblicata in MORELLI, DALBONO 1915, pp. 90-91.

²²⁹ DALBONO 1902, p. 37.

definire l'idea come provano i numerosi studi e i tre bozzetti preparatori che l'artista produsse (Napoli, Museo di San Martino e Gallerie di Capodimonte e Roma, GNAM) «Ho lavorato più di due anni nei quali non sono stato capace di fare altro, ho fatto tanti studi, ho cambiato più volte l'idea, ho fatto due grandi bozzetti, ho avute tante spese che mi sono rovinato»²³⁰. A partire dal 1867 proseguì, forse *in loco*, come parrebbe confermare Lessona «Da due anni lavora poi nella cappella reale di Napoli ad un'Assunta»²³¹. Ancora nell'ottobre 1869 i lavori non sono conclusi «Si ammira molto a Napoli il gran quadro, finqui solamente abbozzato, di Domenico Morelli, rappresentante l'Assunta. Esso è destinato alla Cappella della Reggia»²³². Il dipinto verrà collocato soltanto il 27 giugno 1870²³³.

Il seguito della vicenda è caratterizzato da un più o meno celato malanimo nei confronti della Casa Reale dal momento che il compenso pattuito originariamente verrà ridotto. Il prezzo iniziale di dodicimila lire stabilito dalla Casa Reale venne giudicato dall'artista troppo modesto in relazione al lavoro da eseguirsi²³⁴. L'incapacità di accordarsi andò pari passo con le reiterate discussioni tra l'artista e il Sacco. Agli inizi del 1888 Morelli tenta ancora una volta di vendere il bozzetto della tela desiderando fortemente vederlo all'interno delle collezioni di Capodimonte²³⁵.

Il dipinto rimase indenne dai bombardamenti dell'agosto 1943 che distrussero la volta perché preventivamente rimosso e ricoverato nella Reggia di Caserta. Più recentemente si ricorda il restauro realizzato dall'Alfa Restauri e diretto da Annalisa Porzio, storico dell'arte della Soprintendenza B.A.P.–P.S.A.E. di Napoli e Provincia, che ha restituito cromia e profondità originarie alla tela²³⁶.

Nel corso del decennio 1860-1870 si assiste, com'è oramai chiaro, ad una profonda evoluzione stilistica dell'artista. Al tonalismo cromatico acceso delle prime opere si sostituisce via via una tavolozza più chiara. «Scorrendo la vasta tela, tosto ravvisa che

²³⁰ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [1866 c.], in BAV, CV, 34, *DM*, f. 383-384, pubblicata in VILLARI 2004, p. 22.

²³¹ LESSONA 1869, p. 123.

²³² *Notizie artistiche*, in «Rivista Contemporanea Nazionale Italiana», a. XVII, vol. LIX, fasc. CXCI, ottobre 1869, p. 151.

²³³ PRINCI 1870, p. 152.

²³⁴ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [1866 c.], in BAV, CV, 34, *DM*, f. 383-384, pubblicata in VILLARI 2004, p. 22.

²³⁵ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [primi mesi 1888] in BAV, CV, 34, *DM*, f. 474-476, pubblicata in VILLARI 2004, pp. 130-132.

²³⁶ A. PORZIO, *Il Restauro dell'Assunta di Domenico Morelli*, in «Effetto luce Materiale, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento», atti del convegno, Firenze, 12-13 novembre 2008, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, pp. 113-125.

una sola biacca, un cadmium, un cobalto ed un ginapro formano il grande apparato della tavolozza del gran coloritore»²³⁷. La minore densità della materia pittorica consente alla luce di vibrare più liberamente. È la sensazione che si percepisce osservando il cielo brillante che fa da sfondo all'Assunta e che riporta alla mente le parole dall'artista «in una bella giornata, alzando gli occhi allo zenit, si incontra un turchino profondo, e se in quel momento passa una leggera nuvola bianca, è quella la nota più bella e più pittorica che si possa immaginare»²³⁸. Come precisa Villari il realismo qui presente, vera svolta del linguaggio pittorico morelliano, «contrasta ancora con quell'idealismo cristiano, che doveva formare l'ultima fase della sua arte»²³⁹. Parallelamente iniziava un processo di semplificazione pittorica che troverà il suo culmine sul finire del secolo.

²³⁷ PRINCI 1870, p. 152.

²³⁸ DALBONO 1902, p. 37.

²³⁹ VILLARI 1902, p. 214.

I. III I “bozzetti” a tema cristologico e le Madonne. Alcuni casi di intervento nelle collezioni partenopee.

La prima Esposizione Nazionale Italiana di Firenze nel 1861, all'indomani dell'Unità coincide con il debutto ufficiale di Morelli sul panorama artistico italiano. Sappiamo con quanta eccitazione e con quale carico di aspettative l'artista avesse fantasticato sull'intervento suo e degli amici pittori «Né la scuola della verità qui è bene accetta [...] Perciò bisogna unirci ai bravi, e far colpo! Dillo anche a Vertunni e agli altri amici, che bisogna tutti sostenersi a vicenda»²⁴⁰ scriveva Morelli a Bernardo Celentano. Si trattava, in sintesi, del primo banco di prova su scala nazionale giacché l'esposizione registrò la presenza di numerose scuole regionali. Accanto alla pittura storico-romantica si registrò la presenza, seppur esigua, di soggetti risorgimentali²⁴¹. Il giudizio finale di parte che non tenne conto della ‘rivelazione’ pittorica di marca napoletana, suscitò in Morelli e compagni il vivissimo sdegno culminando nel plateale gesto di rinuncia alle medaglie loro assegnate²⁴².

La polemica imbastita da Pietro Estense Selvatico intorno al fare bozzettistico di Morelli, ravvisabile nel dipinto *Il conte Lara* ma che anche per esempio nei *Foscari* (Milano, Casa di Riposo per Musicisti, Fondazione G. Verdi), nell'*Otello contempla il carattere di Desdemona* (Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese) o ne *I vespri siciliani* (collezione privata), non stupisce affatto. All'opposto de *Gli Iconoclasti* che raccolgono tutta la sua ammirazione, Selvatico parla dell'adozione di

[...] una nuova [maniera], scimieggiante una moda francese. Tanto è pur vero, che anche agli intelletti più alti del nostro paese, tutto quanto cala da Parigi, col marchio del favore e del plauso, esercita influsso inebriante²⁴³.

²⁴⁰ LEVI 1906, p. 117.

²⁴¹ Morelli partecipò con *Gli iconoclasti*, *La Serenata (allegoria sulla vita umana)*, *Il conte Lara*, *Bagno Pompeiano*, *I freschi veneziani Barca con figure*, *Mattinata fiorentina*, *Mattinata di Lorenzo de' Medici*.

²⁴² Tra coloro i quali firmarono per la rinuncia alla medaglia figurano Morelli, Altamura, Celentano, Vertunni, Pagliano, Induno, Michele Gordigiani, Luigi Scrosati cfr. LEVI 1906, p. 118.

²⁴³ *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nella esposizione nazionale seguita in Firenze nel 1861 Osservazioni di P. Selvatico*, Tipografia Antonelli, Padova 1862, p. 38.

Selvatico coglie nell'allontanamento dalla pittura accademica le «balzane eccentricità della odierna pittura francese» e tra questi quel carattere che altrove sintetizza come «effetto dell'istante piuttostoché alla vera eccellenza»²⁴⁴. La riflessione sulla pittura del «proteiforme»²⁴⁵ Morelli ha per noi una sua certa rilevanza per ragioni di precocità cronologica: è il primo riferimento di aperta critica, almeno rintracciato sino ad oggi, nei confronti di quella presa di distanza dalla tradizione pittorica accademica.

La costituzione della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli fu la conseguenza diretta dello spirito di protesta verso il 'sistema'²⁴⁶. Morelli fu uno degli attivi fondatori insieme a, ciascuno per i propri ruoli, Palizzi, Smargiassi, Guglielmi, Alvino, Carrillo, De Napoli, Landolfi.

Negli anni a cavallo tra il settimo e l'ottavo decennio si registra una straordinaria concentrazione di dipinti a soggetto sacro. Morelli si rivela subito un profondo conoscitore delle Sacre Scritture sebbene l'interpretazione che offre risulta sovente del tutto personale. Lo studio della Bibbia ma soprattutto, come si evince dalle lettere, la sua meditazione alla ricerca dei passaggi più efficaci non va scisso dalla considerazione dei precedenti figurativi o dei brani di pittura contemporanei cui talvolta si riallaccia intervenendo attraverso la novità del mezzo espressivo o rompendo *ex abrupto*.

Accanto ai soggetti sacri dove predomina lo spirituale propriamente detto, Morelli si apre all'interpretazione di tipo profano accogliendo le manifestazioni di pietismo della devozione popolare: è il caso, per esempio, de *La visita ai Sepolcri* o anche di *Preci e fiori. Venerdì Santo*.

La sua visione pittorica viene, inoltre, fortemente influenzata dalla demitizzazione del Vangelo espressa da storici come David Friedrich Strauss ma, soprattutto, da Joseph-Ernest Renan che nel suo libro *Vie de Jésus* nega apertamente la natura divina di Cristo. La contestuale riflessione sull'Islam a partire da testi fondanti come il *Corano* o *Life of Mohammed* (1850) di Washington Irving, scritto che attinge dal precedente *Mohammed, der Prophet* (1843) di Gustav Weil si avvale, specie grazie all'intermediazione di Alma Tadema, dell'ausilio fondamentale della fotografia cui Morelli attinge a piene mani per conferire veridicità alla narrazione. Sono attestati, inoltre, i contatti col rabbino

²⁴⁴ *Storia estetico-critica delle arti del disegno Lezioni dette nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia da P. Selvatico*, II, Cò tipi di Pietro Naratovich, Venezia 1856, p. XVIII.

²⁴⁵ SELVATICO 1862, p. 105.

²⁴⁶ Per un'idea complessiva della Promotrice napoletana si veda: M.A. Fusco, *La Società Promotrice di Belle Arti di Napoli: 1861-1867*, in «Archivio storico per le province napoletane», a. 99, 1981, pp. 282-313.

Salomone De Benedetti con cui Morelli entrò in rapporti di familiarità. L'incontro tra due personalità aperte al dialogo e al confronto, così le fonti descrivono il Patriarca²⁴⁷, giovò al 'verismo' religioso dell'artista. Diventa un corollario di questo atteggiamento, quello studio dei luoghi su una grande cartina palestinese posseduta nello studio.

Lo spiccato interesse per il mondo orientale riscontrabile in questo torno di tempo si sviluppa intorno a una estesa trama di immagini²⁴⁸. Da un lato il filone esotico degli *harem*, *hamman* e delle odalische, delle figure di arabi dall'altro, da un punto di vista strettamente religioso, scene sul profeta islamico Maometto o piuttosto soggetti tratti dal Vecchio o Nuovo Testamento ambientati nei luoghi della Palestina o scene di costume. La prima generazione di artisti orientalisti fu peculiarmente francese, Eugène Delacroix in testa che nel 1832 si unisce ad una spedizione diplomatica visitando l'Algeria e il Marocco. Il realismo documentario che caratterizza il seguito della moda orientalista europea si giova delle numerose esplorazioni coeve e, come ricordato, delle suggestioni letterarie oltre che della pubblicazioni di testi oltre che della circolazione di fotografie che favoriscono la conoscenza della storia e delle tradizioni del Vicino Oriente. A differenza di artisti come Ippolito Caffi, Alberto Pasini, Roberto Guastalla, Stefano Ussi passando per un più moderato Francesco Hayez, volendo citare gli italiani che dopo l'Unità subiscono il fascino del lontano Oriente²⁴⁹, Morelli non si cristallizza su scene aneddotiche fortemente richieste dal mercato ma sfrutta motivi, luci e colori tutt'altro che convenzionali per dare corposità a scene che non ha mai visto ma soltanto 'immaginato'.

I diversi incarichi privati e istituzionali di questi anni contribuiscono ad accrescere la reputazione pubblica di Morelli. L'attività di pittore coesiste con gli interventi più o meno stabili di consulenza artistica per la forestiera *élite* commerciale e finanziaria di stanza a Napoli (Vonwiller) e, parimenti, per la nuova borghesia napoletana (Rotondo, Miceli, Maglione-Oneto). L'accorta campagna di sistematici acquisti, il riordino delle

²⁴⁷ Così lasciano intuire alcuni provvedimenti adottati dal rabbino Salomone cfr. B. Di Porto, «*Il vessillo israelitico*» *Un vessillo ai venti di un'epoca tra Otto e Novecento*, in «Materia giudaica», VII/2, 2002, p. 352 nota 15.

²⁴⁸ Sul rapporto Morelli-Islam si veda M.A. Fusco, *Orientalismo napoletano e mondo islamico: il caso Domenico Morelli*, in *Presenza araba e islamica in Campania*, Napoli-Caserta, 22-25 novembre 1989, atti del convegno, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1992, pp. 315-322.

²⁴⁹ Sulla questione dell'Oriente nella pittura dell'Ottocento italiano si veda *Orientalisti: incanti e scoperte nella pittura dell'Ottocento italiano*, a cura di E. Angiuli e A. Villari, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

collezioni o l'organizzazione *ex-novo* degli ambienti abitativi che l'artista porta avanti a Napoli sono improntati ad una visione artistica aggiornata e di ampio respiro.

La sua fama si accresce, in maniera decisiva, anche grazie al successo ottenuto presso facoltosi *amateurs* stranieri (don Ruperto Ovalle y Vicuña, don Ramon Subercaseaux Vicuña) che acquistano le sue opere.

Dal 1868 diviene professore di pittura all'Istituto di Belle Arti di Napoli²⁵⁰ promuovendo assieme a Palizzi un progetto di riforma del sistema accademico²⁵¹ salvo dimettersi, per motivi di dissenso, quasi tre lustri dopo.

I.3.1 I “grandi bozzi”²⁵² del Cristo.

Il *Cristo sulle acque* del 1865 (I versione) costituisce il punto di non ritorno o, per meglio dire, il principio di un graduale abbandono di quei costumi mentali imposti dall'ambiente artistico circostante. I precetti accademici in stridente contrasto con la sua personalità mostrano, a questa data, tutti i loro limiti risultando riduttivi rispetto alle idee del giovane artista. Nella fattispecie lo spessore fisico e la caratterizzazione fisiognomica del Gesù studiata attraverso un bellissimo disegno a carboncino (Roma, GNAM, inv. 404/B/2) costituisce l'anticipazione di quella “rivoluzionaria” visione cristologica anticipatrice delle più moderne correnti artistiche. La reale portata di quell'apertura eminentemente concettuale fu percepita solo in seguito e neanche da tutti. La problematicità del confine artistico valicato venne risolta dalla critica con atteggiamenti opposti. Da un lato l'opera rappresentò uno spartiacque e lo stesso Villari, che pure non l'aveva apprezzata, si vide costretto a riconoscere: «pel suo concetto si può dire iniziò la nuova serie»²⁵³. Dall'altro venne commentata in questi termini:

²⁵⁰ L'intervento di Pasquale Villari ebbe certo un peso determinante nella nomina a professore di Morelli. Alcuni rimandi più o meno velati alla questione sono presenti in Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [giugno 1868], in BAV, CV, 34, DM, ff. 597, pubblicata in VILLARI 2004, II, p. 38.

²⁵¹ Il testo del progetto di riforma solo parzialmente approvato nel 1869 è riportato integralmente in *Regolamento Scolastico Disciplinare del Reale Istituto di Belle Arti in Napoli*, in BAV, CV, 34, DM, ff. 401-404, pubblicata in VILLARI 2004, II, p. 43.

²⁵² V. Spinazzola, *Domenico Morelli*, in «Flegrea», a. III, vol. III, n. 1, 5 luglio 1901, p. 493.

²⁵³ P. Villari, *Domenico Morelli*, in «Nuova antologia», s. IV, vol. 98 della raccolta vol. 182, 1902, p. 400.

Il mare è reale, l'uomo che vi cammina sopra è reale. La cosa è contro natura e il quadro non persuade. Perché? Perché il pittore non ci crede né si sforza di crederci. Domenico Morelli non era né un primitivo, né un preraffaellita inglese. Non era neanche un cristiano. Era un pittore e un pittore meridionale, innamorato delle belle forme fiorenti e vigoreggianti²⁵⁴.

Com'è intuibile, la maturazione di una visione del tutto libera dai classici precetti del disegno e della composizione è graduale, come provano i numerosi episodi artistici di 'compromesso'. Il soggetto del *Cristo sulle acque* verrà replicato e parzialmente modificato nelle successive versioni. La prima, ricordata da Diego Martelli, fu eseguita verosimilmente entro la fine di febbraio 1867²⁵⁵; la seconda nel 1883²⁵⁶. Secondo quanto emerso dalle ricerche condotte, una delle versioni appartenne a don Ramon Subercaseaux Vicuña (1854-1937), letterato e politico cileno amante delle arti e pittore lui stesso²⁵⁷. L'ammirazione verso l'artista mediata dal cugino don Ruperto Ovalle y Vicuña (Santiago, 1830 – 1917) possessore di una interessante galleria dove figuravano due opere del Morelli, lo spinse a recarsi a Napoli.

De este gran artista que me fascinaba por sus ideas y por su percepción admirable, única, del colorido, no pude obtener más que un cuadro inconcluso, pero donde se encuentra, y bien marcada, su calidad principal, y donde se patentiza la fuerza de la idea. Es el Cristo sobre las aguas²⁵⁸ [Di questo grande artistica che mi affascinava per le sue idee e per la sua ammirabile e unica percezione del colore, non potei ottenere più di un quadro incompiuto dove, tuttavia, sono presenti e ben marcate le sue qualità principali e dove è evidente la forza dell'idea. È il Cristo sulle acque] ricorda Subercaseaux nelle sue Memorie.

²⁵⁴ G. Cena, *L'esposizione veneziana* in, «Nuova antologia», s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 179, 1901, p. 540.

²⁵⁵ «Gazzettino delle arti del disegno Giornale Settimanale», a. 1, n. 6, Firenze 23 febbraio 1867 in, A.M. Fortuna, D. Martelli, *Gazzettino delle arti del disegno di Diego Martelli 1867*, L. Gonnelli, Firenze 1968, p. 48.

²⁵⁶ Nemi, *Tra libri e riviste* in, «Nuova antologia», vol. 179, 1901, p. 177.

²⁵⁷ L'ambasciatore Subercaseaux strinse rapporti di collaborazione, e talvolta di amicizia, con artisti che dominavano la scena internazionale come l'americano John Singer Sargent, l'italiano Giovanni Boldini, lo svedese Anders Zor che realizzarono diversi ritratti di famiglia.

²⁵⁸ R. Subercaseaux, *Memorias de 50 años por Ramon Subercaseaux; recuerdos personales, críticas, reminiscencias, historicas, viajes, anécdotas*, Editore Imprenta y Litografía "Barcelona", Santiago del Cile 1908, p. 384.

Un breve cenno merita la triade *L'imbalsamazione di Cristo, Le Marie al Calvario, Cristo deriso*, quella in cui, a detta della critica coeva, Morelli «tocca i fastigi dell'arte sua»²⁵⁹.

Ne *L'imbalsamazione di Cristo*²⁶⁰ del 1867 (Roma, GNAM, inv. 982), una delle sue opere emblematiche, assume particolare rilievo la forma con cui l'artista si esprime:

La profonda impressione del Morelli [...] mi si trasmette per mezzo della semplice macchia [...] È tutta la scena, nel suo indefinito, che ci comunica la gran forza del sentimento: il dolore si sente ma non si vede, le lagrime s'indovinano senza che ci si mostrino²⁶¹.

Cosa fosse la “macchia” Imbriani lo dice chiaramente in un'altra occasione

Un accordo di toni, cioè di ombra e di luce, atto a suscitare nell'animo un qualsivoglia sentimento [...] la macchia è il sine qua non del quadro ... che può far talvolta dimenticare qualunque altra qualità assente e che non può venir supplita da nessuna. Essa macchia è l'idea pittorica²⁶².

Il discorso del non finito incrocia qui il tema della restituzione pittorica della luce e dell'ombra che ricorda analoghe soluzioni formali adottate da uno dei grandi maestri della pittura olandese del Seicento: «[...] quella testa meravigliosa e potente, umana sì, ma non tanto che non vi si scorga il divino, in cui, come bene dice l'Ojetti, è davvero un'eco del Rembrandt»²⁶³.

In questo come in diversi altri casi di dipinti morelliani, Piccinni il “re dei disegnatori”²⁶⁴, come l'aveva definito Morelli, trasse almeno due incisioni: la prima datata Napoli agosto 1878 (inv. 11319) e la seconda pubblicata a Parigi un ventennio più tardi dalla vedova Cadar (Roma, ING FN 38940).

Alla mostra milanese del 1872 il *Cristo imbalsamato* viene esposto insieme alla *Madonna delle Rose (Salve Regina!)*, di cui si dirà più avanti, in uno stridente contrasto

²⁵⁹ Spinazzola 1901, p. 494.

²⁶⁰ Il soggetto raffigurato è, appunto, *L'Imbalsamazione* e non *La Deposizione* come in tanta parte della storiografia viene ricordato. Il dipinto di proprietà Vonwiller venne acquistato nel 1901 dalla Galleria Pisani passando per Berlino e giungendo, nel 1914, alla GNAM di Roma. Un bozzetto ad acquerello attribuito al Morelli sul tema della Deposizione è, invece, passato sul mercato con la vendita all'asta Acr Auctions, 11, lotto 145, 3 giugno 2014.

²⁶¹ B. Croce, *La «macchia»*, in «La Critica», vol. 3, 1905, p. 424.

²⁶² Ivi, p. 425.

²⁶³ *Vita e pensiero*, vol. 9, 1923, p. 661.

²⁶⁴ G. Bassi, *Antonio Piccinni: incisore*, Schena, [Fasano] 1978, p. 25.

che il diciannovenne Levi commenta così: «Nel Salve Regina tutto è chiaro, deciso, dettagliato [...] in questo bozzetto tutto è incerto, vago, oscuro»²⁶⁵. La critica insiste ripetutamente su questo punto riconoscendo la novità concettuale e linguistica insita nel carattere di voluta indefinitezza. Non fu da meno Edoardo Dalbono che nella commemorazione del pittore letta il 25 novembre 1901 alla Reale Accademia di Napoli rifletté sullo scarto tra colui che dipinge e colui che possiede quel *quid pluris* difficile da precisare «Dove finisce il lavoro in quelle tele? Dove comincia? Nel Cristo deriso, o nel Cristo deposto, dove si ferma l'artista? Quando egli sa che quell'opera non finita è invece finitissima? [...] ecco l'opera non più del semplice pittore, ma del genio!»²⁶⁶. Altrove venne scritto

Il bozzo fu [...] una piena espressione d'arte; e ciò non fu per alcuno degli artisti sino a lui. La rapidità fantastica della visione, unita al perfetto potere tecnico, gli consentì di tradurre quelle visioni, non in frettolosi schizzi [...] ma in pitture dove colore e forme vivessero sin dall'inizio una perfetta vita artistica e ogni sostanziale e vitale elemento fosse fermato con la visione sulla tela nel primo momento della espressione artistica, anche se lungamente vissuta e maturata prima nello spirito profondo²⁶⁷.

Un elemento chiave de *Le Marie al Calvario* è l'interpretazione della vicenda sacra nella sua drammaticità pregnante e umanizzata al punto da essere ricordata dalla critica «una delle più commosse tele della cristologia morelliana»²⁶⁸. Le tre Marie piangono il dolore della perdita di Gesù Cristo e la sofferenza in particolare di quella genuflessa, tocca le corde dell'anima. La tendenza della critica a voler captare fonti letterarie e/o iconografiche si riscontra naturalmente anche qui «Nel poeta dei colori si conciliano Davide Strauss e l'Evangelio, la ricostruzione storica del Renan e il mito della nuova religione»²⁶⁹. Il dipinto, generalmente datato intorno al 1870-71 quando non più tardi, fu realizzato entro la fine del 1868²⁷⁰ quando ancora Morelli era impegnato al riordino degli studi del disegno nelle scuole elementari. L'opera era parte della blindatissima

²⁶⁵ LEVI 1906, p. 155.

²⁶⁶ E. Dalbono, *Domenico Morelli*, in «Napoli nobilissima», vol. XI, fasc. III, 1902, p. 37.

²⁶⁷ Spinazzola 1901, pp. 495-496.

²⁶⁸ S. Procida, *La Galleria Rotondo al museo napoletano di S. Martino*, in «Emporium», vol. XLIV, n. 261, settembre 1916, p. 195.

²⁶⁹ Ivi, p. 196.

²⁷⁰ In una lettera databile alla fine del 1868 Morelli scrive «Ho mandato alla Signora una fotografia per te del mio quadro delle Marie» Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [fine 1868], in BAV, CV, 34, DM, ff. 411-412, pubblicata in VILLARI 2004, II, p. 47; cfr. anche LEVI 1906, p. 364.

collezione dei fratelli Rotondo²⁷¹: «I Rotondo ne erano gelosissimi. Gli amici intimi soltanto venivano ammessi nei salotti» e, malgrado «nessuno dei quadri [...] appariva alle esposizioni»²⁷² essa venne concessa temporaneamente per l'Esposizione di Vienna del 1873.

La fascinazione rembrantiana già richiamata continua con il *Cristo deriso*, opera di poco successiva.

[Su verdadero vigor parece residir en la fuerza de su improvisación pictórica que seguramente llegó á su máximo en el «Cristo embalsamado» y «Cristo escarnecido,» obras que Rembrandt no hubiera tenido á menos firmar]²⁷³
 [La sua vera forza sembra risiedere nella potenza della sua improvvisazione pittorica che sicuramente ha raggiunto il vertice nel «Cristo imbalsamato» e nel «Cristo deriso,» opere che Rembrandt non aveva avuto un segno di meno].

Come già in precedenza per il *Cristo imbalsamato* anche per quest'ultima tela la critica coeva pone l'accento sullo stato di finitezza parziale «Nel Cristo deriso ogni cosa è nuova, originalmente vista, sentita e resa. [...] E' finito questo quadro od è in qualche parte abbozzato?»²⁷⁴. In tale contesto trova spazio una riflessione critica molto acuta che condensa il senso dell'operazione morelliana «quelli non sono bozzetti: sono opere che devono essere fatte a quel modo»²⁷⁵. Il *Cristo imbalsamato* ottenne una grande eco all'estero e in modo particolare in Spagna laddove si osserva, per chiare ragioni di precedenti figurativi, uno spiccato interesse verso linguaggi tonali dalla forte carica drammatica. Con i violenti passaggi luce/ombra e insieme la spiccata penetrazione psicologica riaffiorano, infatti, gli elementi cardine della tradizione figurativa goyesca. Così pure nelle parole di Vittorio Pica «con un bizzarro effetto alla Goya di ombre proiettate sulla parete illuminata del fondo e col contrasto così psicologicamente drammatico della figura calma e serena di Gesù bendato con le facce oscenamente ghignanti dei suoi schernitori»²⁷⁶. Il riferimento all'assimilazione e alla riproposizione di modi pittorici propri del diciassettesimo secolo è unanimemente riconosciuto talvolta anche in senso spregiativo: «Del vecchio secentismo culturale di cui Morelli aveva dato

²⁷¹ Procida 1916, p. 195.

²⁷² Ivi, p. 194.

²⁷³ H. Zimmern, *Domenico Morelli y sus obras*, in «La ilustración artística», a. V, n. 231, 1886, p. 183.

²⁷⁴ V. Spinazzola 1901, p. 494.

²⁷⁵ Dalbono 1902, p. 37.

²⁷⁶ V. Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1901, p. 84-85.

prove palmari resta qualche avanzo sconnesso come nel Cristo deposto o nel Cristo deriso»²⁷⁷. Non si può certo tralasciare l'originalità dell'iconografia, invero poco trattata dalla storia dell'arte: «Il quadro è novissimo. Si stacca dalla vecchia scena tradizionale con tutto lo slancio, con tutta la virile franchezza del talento che vuol creare –che crea»²⁷⁸. Il dipinto giudicato «a very striking picture»²⁷⁹ si trovava a Portici nella villa Perretti di proprietà del cav. Nicola Mollo²⁸⁰.

Dal 1868 Morelli era divenuto titolare della cattedra di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. La collaborazione fianco a fianco con Filippo Palizzi si rivela estremamente proficua. In una sorta di riconoscimento compensativo i due artisti condividono progetti di ampio respiro come la riforma della scuola mediante il rinnovo dei modelli didattici.

Parallelamente Morelli elabora brani di grande suggestione pittorica caratterizzati, come già visto, da una spiccata inclinazione per gli accenti drammatici. Questo nuovo modo di vedere trova un tangibile riscontro tecnico nel modo di utilizzare il colore. Ciò è tanto valido ne *Gli Ossessi* dove l'artista si serve di un linguaggio decisamente autonomo per narrare la sua visione dei fatti sullo sfondo di una “natura strapotente e indomata”²⁸¹. Quello dei pazzi indemoniati guariti dal potere taumaturgo di Gesù è un tema della tradizione sinottica che nell'interpretazione morelliana trova una sua forza espressiva nella gestualità degli effigiati. «Quadro bellissimo, stupendo, terribile, sublime come tu solo sai fare; una pittura che è poesia, poesia che è verità»²⁸² così accoglierà l'opera dell'artista Giuseppe Verdi. L'incontro con il musicista di Busseto risale a quasi un ventennio prima ma è in questi anni che matura, anche grazie a una frequente corrispondenza epistolare, un più stretto rapporto personale destinato ad estinguersi con la morte, peraltro molto vicina temporalmente, dei due artisti. A partire dal 1873 il desiderio di Verdi di assicurarsi un dipinto dell'artista diventa sempre più insistente. Durante l'arco del triennio 1873-76 assistiamo all'elegante barcamenarsi di Morelli che

²⁷⁷ *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, Francesco Giannini & Figli, Napoli 1938, p. 261.

²⁷⁸ *Cristo deriso*, in «L'arte in Italia», a. LXV, n. 1, 1872, p. 16.

²⁷⁹ A. Jameson, *Legends of the Monastic Orders as Represented in the Fine Arts: Forming the Second Series of Sacred and Legendary Art*, Houghton Mifflin, Boston 1885, p. 821.

²⁸⁰ Il *Cristo deriso* non era l'unico dipinto dell'artista posseduto dal ricco aristocratico che nella sua collezione annoverava anche la *Susanna al bagno* e un bozzetto del *Re Lear* (G. Barbera, *Poliorama pittorresco: dipinti e disegni dell'Ottocento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, p. 124), la prima versione della *Thalita cumi*.

²⁸¹ A. Colasanti, *La mostra retrospettiva delle opere di Domenico Morelli*, in «L'arte», a. VI, 1903, p. 71

²⁸² LEVI 1906, p. 196.

dapprima avrebbe dovuto eseguire *La buona Novella*, successivamente sostituita dal *Gesù in Galilea* mai ultimato ma sostituito dalla tela de *Gli Ossessi*. Morelli si confronta ripetutamente con Verdi e lo tiene aggiornato sulla sua produzione inviandogli fotografie dei suoi lavori e bozzetti, specie quando lavora a tematiche che il Maestro conosce per averle affrontate musicalmente, come il Re Lear e l'Otello. È Morelli che, d'accordo con Palizzi, intercede per il giovinetto Gemito procurandogli la commessa dei due celebri ritratti di Verdi e della moglie Giuseppina Strepponi.

Tornando alla produzione di questi anni, il menzionato contrasto luce /ombra legato all'ambientazione nell'entroterra palestinese diventa funzionale al realismo della scena quando ad esempio interpreta, entro la fine dell'ottavo decennio del secolo, un tema di profonda fascinazione orientale come *Il cadavere di Santa Maria Egiziaca trovato dagli angeli*. Vale a questo punto la pena aprire una breve parentesi sulla particolare circostanza della morte di Santa Maria Egiziaca che, secondo quanto tramandano le fonti, avvenne nel mese di *pharmouthi* - aprile, secondo il calendario romano- in corrispondenza del Giovedì Santo. Com'è noto, il tempo quaresimale suscita un particolare interesse nell'artista tanto che vi ritorna più volte, anche a distanza di tempo, con sviluppi ed esiti sempre diversi. Basti, a tale proposito, ricordare *La visita ai Sepolcri*; *I monaci in chiesa di Venerdì Santo*; *Vexilla regis prodeunt*; *Preci e fiori*. *Venerdì Santo*.

Morelli era stato «compañero y amigo de nuestro gran Fortuny [Mariano Fortuny y Marsal]»²⁸³ [compagno e amico del nostro gran Fortuny] e, come è risaputo, ne era stato fortemente influenzato nella pratica pittorica. Né va dimenticato che nell'estate del 1874 Fortuny si era trasferito nella Villa Arata di Portici dove soleva accogliere l'*élite* artistica spagnola e napoletana. In quest'occasione Morelli conobbe Ricardo de Madrazo che aveva raggiunto il cognato Mariano approfittando della favorevole stagione di villeggiatura. È possibile che nella medesima circostanza entrò in contatto con il catalano Bartolomeo Galofré pensionato romano che, a partire dal 1874, soggiornerà ripetutamente a Napoli. L'argomento mai approfondito dalla critica italiana insieme a tutta la questione dei rapporti di Morelli con l'ambiente ispanico contemporaneo merita senza dubbio studi più approfonditi.

²⁸³ Domenico Morelli in, «La Ilustración Española y Americana», a. XLV, n. XXXII, 1901, p. 115.

Tanto premesso, è possibile sostenere che una delle ragioni che lo rendevano così familiare al mondo ispano-portoghese:

Morelli, universalmente reconocido como gran artista, y estimado por sus bellas cualidades de carácter, tiene un título especial de aprecio para los amantes del arto en España: [...] amigo querido de nuestro malogrado Fortuny» [Morelli universalmente riconosciuto come grande artista e stimato per le sue belle qualità di carattere, ha un titolo speciale di considerazione per gli amanti dell'arte in Spagna [...] caro amico del nostro infelice Fortuny]²⁸⁴.

Una parte della critica straniera scorge in Morelli assonanze con la propria storia pittorica nazionale e, incidentalmente per una sorta di 'riconoscimento', accoglie generosamente la sua figura. Questo aspetto che non è di mera natura accessoria, come può apparire a prima vista, ha risvolti di carattere sociale allorquando finisce per esempio per orientare il gusto e il pensiero critico di una realtà. È il caso appunto della Spagna dove:

el gran pintor italiano de nuestros días, que quería la fotografía de tan estudiada obra de arte para fuente de inspiración, como le servían ya en su estudio las aguas fuertes del inmortal D. Francisco Goya»²⁸⁵ [il gran pittore italiano dei nostri giorni, che voleva la fotografia di opere d'arte tanto studiate come fonte di ispirazione, come già gli servivano nel suo studio le acqueforti dell'immortale D. Francisco Goya].

In modo particolare testate come “La Ilustración Artística” (Barcelona) e “La Ilustración española y americana”²⁸⁶ (Madrid) ma anche “La Vanguardia” (Barcelona) non mancano di scrivere sull'artista, pubblicando disegni o incisioni di sue opere.

²⁸⁴ E.M. De Velasco, *Bellas Artes* in, «La Ilustración Española y Americana», a. XXI, n. XXVI, 1877, p. 22.

²⁸⁵ Zimmern 1886, p. 186.

²⁸⁶ Sull'argomento si segnala lo studio di A. Polizzi, *La recepción de la cultura italiana en La Ilustración Española y Americana*, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 10 | 2013 consultato il 17 ottobre 2014. URL : <http://ceec.revues.org/4672>.

Al 1875 circa si data la realizzazione del *Geremia profetizza la distruzione di Gerusalemme*²⁸⁷, iconografia desueta concepita secondo una tavolozza tutta accordata sui toni dell'ocra.

Il 1878 è un anno particolarmente movimentato. Morelli viene incaricato da De Sanctis, al suo secondo Ministero, di studiare un nuovo progetto di riforma al fianco di Palizzi, esattamente come avvenuto un decennio prima. Nel novembre il Ministro nomina una commissione per l'istituzione del Museo Artistico Industriale di Napoli su progetto di Gaetano Filangieri, principe di Satriano e col contributo intellettuale di Demetrio Salazar. Alla nuova avventura partecipano sia Morelli che Palizzi.

Un'opera particolarmente significativa lungo il percorso artistico del pittore è *Le tentazioni di Sant'Antonio*, di cui Morelli esegue diverse versioni. La prima versione in piccolo formato fu realizzata prima del 1878. La seconda di maggiori proporzioni fu acquistata da Goupil e, secondo il ben congegnato meccanismo di riproduzione a stampa della Maison, diffusa su larga scala oltre che presentata all'Esposizione Universale di Parigi del 1878 ed esposta sino al dicembre 1879 nella galleria parigina dei Goupil quando venne, poi, venduta alla galleria fiorentina Pisani. Morelli realizzò infine una terza versione apportandovi ulteriori modifiche. L'evoluzione progettuale della sua personalissima visione del tema è estesamente documentata dai tanti disegni conservati presso la GAM di Torino e la GNAM di Roma. È di particolare interesse la prima idea a grappolo capovolto di figure femminili avviluppate, poi sfruttata per la composizione *Allah perdona quelle che molto hanno amato!* Il polverone sollevato nel bene e nel male dal celebre dipinto si estende sino al Nuovo Continente. L'effetto generale fu dirompente. "laudatore entusiasta"²⁸⁸ fu il cronista Filippi che pure espresse qualche riserva sulla cromia del dipinto in questione²⁸⁹:

la trovata è sempre unica, stupenda, meravigliosa, il tormento erotico di quell'asceta in mezzo a tanta grazia di Dio, non può esser meglio espresso [...] è un'opera magistrale, da far epoca e che sottrae l'arte da un'altra delle

²⁸⁷ I. Valente, scheda n. 76, in *Domenico Morelli 2005*, p. 164.

²⁸⁸ *Il vecchio palazzo della Galleria di Arte Moderna Ricordi e nostalgie di D.G. Cravero*, in «Torino», a. 31, n. 5, Maggio 1955, p. 31.

²⁸⁹ Tali riserve non furono ben gradite ai Morelli come si evince dalla seguente Lettera di Pasquale a Virginia Villari, 5 maggio 1880, in BNN, CDM, I, 354. pubblicata in VILLARI 2004, II, p. CXLVIII.

sue più stupide convenzioni, che si può perdonare al Breughem [sic!] ed al Callotta [sic!], perché sono morti²⁹⁰.

L'immagine si discosta radicalmente dall'iconografia tradizionale. Chi tenta il santo eremita non sono i demoni dai tratti caricaturali né le figure grottesche sconfinanti nell'orrido cui ci ha abituati la tradizione figurativa da Hieronimus Bosch in avanti. Le tentazioni morelliane appaiono più sofisticate e proprio in quella sfrenata fantasia visionaria di diretta discendenza flaubertiana²⁹¹ sembra pare quasi di ravvisare le allucinazioni visive dell'incipiente simbolismo. La straordinaria modernità dell'opera è data dalla rappresentazione realistica di uno stato d'animo. Morelli si compiace di inoltrarsi negli scandagli più sottili del tormento della carne e dello spirito, della resistenza al male e della vittoria sulle tentazioni. «Morelli, qui a peint la Tentation de saint Antoine avec un visible désir d'en renouveler-la mise en scène»²⁹² venne comunque riconosciuto. Non mancarono le critiche a partire da Goupil e proseguendo con Gérôme, cui l'artista napoletano aveva chiesto un parere. Le parole usate da un risentito Adriano Cecioni, a causa della sua messa al bando come artista, nella recensione dell'esposizione torinese del 1880 dove l'opera venne esposta, non lasciano margini di interpretazione.

Il dipinto è considerato dal critico fiorentino inaccettabile tanto più alla luce del fatto che è con riferimento a quest'opera che Morelli viene insignito del Diploma di gran maestro²⁹³: «Questo spurgo di magazzino [...] questo lavoro buttato nel viso alla gente, questo infelicissimo parto della pittura rimasto sullo stomaco ai negozianti, è quello che rappresenta l'arte nazionale italiana»²⁹⁴. *Le tentazioni di Sant' Antonio* nel quale Morelli aveva riposto tante speranze si rivelano anche per tutti questi duri interventi, causa di frustrazione: «Quel benedetto S. Antonio mi ha fatto pagar caro l'averlo dipinto [...] ho domandato a me stesso che cosa ho fatto di male, facendo un quadro, non cattivo»²⁹⁵ (2^a versione).

²⁹⁰ F.D. Filippi, *Le belle arti a Torino Lettere sulla IV esposizione nazionale*, Giuseppe Ottino Editore, Milano 1880, pp. 141-142.

²⁹¹ Secondo quanto emerso da studi recenti la fonte figurativa di cui si servì il Morelli fu *La Tentation de saint Antoine* (1849-1874) di Gustave Flaubert.

²⁹² M.H. Marcel, *La peinture a l'exposition d'Anvers*, in «Revue bleue: politique et littéraire», vol. II, 1885, p. 174.

²⁹³ Nell'occasione Morelli chiese anche l'assegnazione delle 10.000 Lire rimaste inassegnate.

²⁹⁴ A. Cecioni, *Scritti d'arte*, Tipografia domenicana, Firenze 1905, p. 202.

²⁹⁵ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [1880], in BAV, CV, 34, DM, ff. 434-435, pubblicata in VILLARI 2004, II, p. [92].

Nel 1879, tra le tappe della visita a Napoli di Renan c'è lo studio dell'artista. È in quest'occasione che lo storico positivista regala a Morelli una copia della *Vita di Gesù* con dedica.

I.3.2 Le Madonne di Morelli: «Un'arte che eleva il misticismo traverso il sentimento moderno»²⁹⁶.

Una delle più note Madonne morelliane è senza dubbio la *Salve Regina! (La Vergine delle Rose)*, parte centrale di un trittico, i cui pannelli laterali raffigurano rispettivamente, a sinistra e destra, Sant'Antonio Abate e Sant'Agostino. Il trittico, esempio tipico della dilagante moda neogotica, fu completato da una cornice lignea dorata e riccamente intagliata su disegno del celebre ebanista fiorentino Emilio Franceschi, amico del Morelli. Ciò che potrebbe apparire come un passo indietro rispetto alla libertà di modi espressivi soprarichiamati va, piuttosto, considerato in relazione ai gusti della committenza. Il coinvolgimento di Morelli avvenne almeno cinque anni prima se il 4 dicembre 1867 Ferdinando Ruggieri, precettore della famiglia Compagna, scriveva al barone per informarlo della realizzazione in corso del trittico (Aprelino 2009, p. 71). Il committente dell'opera era, appunto, il barone Luigi Compagna che dopo aver concesso l'opera alla mostra nazionale di Milano del '72 la portò in Calabria, nel castello di famiglia a Corigliano Calabro. L'opera ebbe un successo dirompente di pubblico e di critica.

Si andava all'Esposizione, ma prima di visitarne le sale [...] si correva ansiosi a due sole, a quel del gran dipinto di Morelli e all'altra della statuina di Monteverde [Genio di Franklin]. Erano fari luminosi; tutta la Mostra vi convergeva e vi si accentrava; ne aveva luce, calore, vita²⁹⁷.

²⁹⁶ Robustelli 1880, p. 2795.

²⁹⁷ *L'Esposizione di belle arti in Napoli nel 1877* in, M. Uda, *Arte e artisti*, vol. II, Stab. tip. Pierro e Veraldi, Napoli 1900, p. 15.

La sintesi di motivi bizantini, riconoscibile in alcune scelte formali e in altri particolari iconografici, come la minuziosa decorazione marmorea del trono mostra nell'attenzione al segno significative tangenze con l'area francese²⁹⁸.

«È un dipinto nuovo, nuovissimo nel suo genere. C'è la luce e il calore della grande pittura antica; ma non è un quadro di sola intonazione ottica, bensì, e in grado maggiore, di tutto il sentimento moderno»²⁹⁹. Una “Madonna del nostro tempo”³⁰⁰ fu chiamata cogliendo la sostanza dell'innovazione. La rottura di una tradizione figurativa così presente all'immaginario collettivo suscitò anche spietate critiche come quella rivolta all'opera dallo Yorick, il giornalista Pietro Coccoluto Ferrigni che così la commentava:

Salutare la madre di Cristo come regina dè cieli e incominciare dal togliere l'aureola che pel solito le splende sul capo mi pare una contraddizione flagrante... fra il nome e la cosa.[...] Non è la regina del cielo cattolico quella donna ebrea dalle forme un po' volgari e comuni, che appoggia i piedi sopra un solido pavimento, [...] e il concetto di quella bella figura procede diritto diritto dalle pagine sapientissime, ma condannate dalla Sacra Congregazione dell'Indice, che Ernesto Renan scrisse anni sono intorno alla vita di Cristo [...] Siamo, in ogni caso, molto lontani dal misticismo religioso della *Salve Regina!*³⁰¹

L'impressione prodotta dalla *Salve Regina!* fu notevole al punto che l'opera venne studiata, imitata e più volte riprodotta su diverso supporto da generazioni di artisti, coevi e successivi. Tra le imitazioni pedisseques si ricorda quella presentata da Gustavo Nacciarone col medesimo titolo all'esposizione napoletana del 1877³⁰². Il genovese Niccolò Barabino che alla tavola si ispirò per la composizione di alcune Madonne è l'esempio più lampante e del recepimento del modello iconografico, sostanzialmente riproposto a partire dalla sua *Madonna del Rosario* (Genova, Basilica S. Maria Immacolata, 1875) e di quello spirito nuovo a cui è improntata la composizione di Morelli. La *Quasi Oliva Speciosa in Campis* (Monza, già villa Reale, 1887) e in modo particolare il suo bozzetto (Ovada, Galleria Accademia Urbense) nonché le successive

²⁹⁸ Uno su tutti, il pittore accademico William-Adolphe Bouguereu puntualmente attaccato dalla critica a causa della perfezione del segno. Si veda, in particolare, il dipinto *La Vergine, il Bambino Gesù e San Giovanni Battista* (1875) in collezione privata.

²⁹⁹ G. Fortunato, *Una Madonna del commend. Domenico Morelli* in, «Arte in Italia», a. IV, dispensa VI, 1872, p. 87.

³⁰⁰ *Pittura religiosa*, in *Scritti d'arte di Francesco dall'Ongaro*, Ulrico Hoepli, Milano-Napoli 1873, p. 57.

³⁰¹ Yorick figlio di Yorick (P.C. Ferrigni), *Fra quadri e statue. Strenna ricordo della seconda Esposizione nazionale di belle arti*, Milano 1873, pp. 126-128.

³⁰² Giannelli 1916, p. 344.

repliche (Sampierdarena, Cattedrale S. Maria della Cella; Genova, collez. Rossi) recepiscono quella «cara espressione dell'impeto dell'amore d'una madre»³⁰³ già riconosciuto dalla critica all'opera del pittore napoletano e, fino a questa data, del tutto assente nella produzione di Barabino. Tra le riproposizioni in maiolica si ricordano quella di Achille Martelli esposta a Napoli a Palazzo Siracusa nell'ottobre 1878; quella di Catello presentata alla promotrice napoletana del 1882³⁰⁴; quella del napoletano Francesco Nagar esposta nel 1888³⁰⁵; quella del torinese Tommaso Guerrieri già conservata presso il Municipio di Napoli³⁰⁶. Fra le incisioni di traduzione la più nota è l'acquaforte di Piccinni (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, inv. 11320) che difetta visibilmente nella resa del soave abbandono dello sguardo della Vergine³⁰⁷. Com'è risaputo, nel 1901 l'incisore propose l'acquisto della placca di rame (Roma, collezione privata) alla Calcografia di Roma che, dopo quindici anni, respinse l'offerta³⁰⁸.

Allo stesso anno, sebbene molto diversa in quanto a stile, si data la *Janua coeli*. La raffigurazione della Vergine che ascende al cielo su nubi rigonfie, con le mani incrociate sul petto in segno di umiltà e in atteggiamento contemplativo inquadra l'opera nella consolidata tradizione iconografica mariana. Tuttavia, ciò che cattura l'attenzione della cronaca è altro: una «cierta manera singularísima de armonizar lo real y lo ideal»³⁰⁹ [una certa maniera singolarissima di armonizzare il reale con l'ideale].

Il dipinto reca già quell'eccezionale «carácter de novedad»³¹⁰ [carattere di novità] universalmente riconosciuto alla pittura di Morelli ovvero quella straordinaria sintesi tra natura mentale delle sue invenzioni e manifesta fisicità di personaggi e luoghi. Il museo di Torino conserva uno studio preparatorio ad acquarello assai suggestivo. Il dipinto appartenuto alla collezione napoletana di Nina Preisig, consorte del barone Carlo Chiarandà, è passato all'asta Christie's di Roma (Roma, 25/11/1981).

Nel 1875 Morelli traduce su olio un precedente acquerello offrendolo come dono di nozze all'amico e cognato Villari e Linda White Mazini. Scrive Morelli «la vorrei bella

³⁰³ L. Landolfi, *La Madonna di Morelli tavola dipinta ad olio*, Tip. Editrice degli Accattoncelli, pp. 2-3.

³⁰⁴ Domenico Morelli 2005, p. 138.

³⁰⁵ E. Giannelli, *Artisti napoletani viventi pittori scultori incisori ed architetti*, Tipografia Melfi & Joele, Napoli 1916, p. 346.

³⁰⁶ A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, scultori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Edizioni S.I.E.S., Milano 1992, p. 318.

³⁰⁷ F. Fiorani, G. Scaloni, *Antonio Piccinni, incisore: catalogo ragionato dell'opera grafica*, De Luca, Roma [2005], pp. 88 n. 2.4, 129; Z. Davoli, *La raccolta di stampe Angelo Davoli: catalogo generale*, vol. 7 Ni-Ra, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2008, p. 218 n. 25489.

³⁰⁸ *Nouvelles de l'Estampe*, ediz. 197-202, 2005, p. 35.

³⁰⁹ «La ilustracion artistica», a. VIII, n. 370, 1889, p. 42.

³¹⁰ «La ilustracion artistica», a. VIII, n. 370, 1889, p. 42.

assai, la vorrei fare vera e mistica ad un tempo»³¹¹. Il soggetto del dipinto è *La Madonna dalla scala d'oro* e raffigura la Vergine col suo Bambino che scende le scale del tempio di Gerusalemme³¹². Non vi sono elementi per stabilire se e quanto pesi nella composizione l'idea della "scala di luce"³¹³ islamica o piuttosto la scala d'oro dantesca³¹⁴. Vi è senza dubbio sottesa la simbologia della scala come collegamento fra cielo e terra rimarcato, peraltro, dalle fattezze 'umane' della Madonna e del Bambino. L'aneddoto legato all'incontro con una delle "modelle del Maestro", quella che aveva prestato i tratti alla Madonna in questione, rimarca proprio la derivazione fedele da modelli in carne e ossa «Era bella come una immagine perché era quella che aveva posato per 'Madonna dalla scala d'oro'»³¹⁵.

Come di consueto, le fotografie di entrambe furono inviate a Verdi che attendeva impaziente un dipinto tutto per sé.

Goupil aveva acquistato questo e l'altro dipinto visto nello studio dell'artista, *La figlia di Jairo*. Il dipinto originale portato a Parigi nel marzo 1876 fu venduto nel maggio dello stesso anno ad un collezionista americano³¹⁶. Nell'ottobre 1876 l'opera era stata pubblicata nel *Catalogue des Publications Nouvelles*³¹⁷ con il nuovo titolo assegnato dal mercante parigino *La Vierge apportant le bonheur sur la terre*³¹⁸.

Dell'opera esiste un'altra versione più tarda (1893), conservata all'epoca in collezione privata russa³¹⁹. La riproduzione su gres maiolicato del dipinto è ancora successiva (1898) e si deve all'iniziativa di un suo alunno, Gennaro Conte (Napoli, Museo Artistico Industriale, inv. FT-105/2003)³²⁰. Il disegno preparatorio per l'incisione ad acquaforte conservata alla Calcografia Nazionale è, invece, dell'epigono Paolo Vetri.

³¹¹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, [1875], in BAV, CV, 34, *DM*, ff. 431-432, pubblicata in VILLARI 2004, II, p. 86.

³¹² Villari ricevette l'opera nel 1876 cfr. Lettera di Pasquale Villari a Virginia Morelli, 13 gennaio 1876, in BNN, *CDM*, I, 351, parzialmente richiamata in VILLARI 2004, II, p. CLXXIX. Si veda pure M. Picone Petrusa, scheda n. 61, in *Domenico Morelli* 2005, pp. 135-136.

³¹³ G.B. Rampoldi, *Vita di Maometto scritta dall'autore degli Annali musulmani*, Tipografia Felice Rusconi, Milano 1822, p. 384.

³¹⁴ In Dante, tuttavia, sono gli spiriti contemplativi a salire e scendere una scala d'oro.

³¹⁵ *Il caposcuola*, in F. Cangiullo, *Addio mia bella Napoli*, Vallecchi, Firenze 1955, p. 45. La modella cui ci si riferisce si chiamava Maria cfr. nota 97.

³¹⁶ LEVI 1906, pp. 191, 365

³¹⁷ Il dipinto continuò ad essere presente nei cataloghi di vendita almeno per un decennio cfr. *Catalogue Generalel Gravures, photogravures, lithographies & photographies*, Bousod, Valadon et Cie, Parigi 1886, p. 74.

³¹⁸ G. Matteucci, *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, U. Allemandi, Livorno 1998, p. 62.

³¹⁹ WILLARD 1895, p. 66.

³²⁰ M. Picone Petrusa, scheda n. 61, in *Domenico Morelli* 2005, p. 136.

Sul finire del 1911 Villari contrae l'ennesima polizza antincendio estendendola specificatamente a «Due quadri del pittore Morelli, rappresentanti una Madonna e un ritratto nonché tre piccoli quadri dello stesso pittore»³²¹ per il valore di Lire 10.000, di cui 8.000 attribuiti al «solo quadro di valore massimo rappresentante una Madonna»³²². Le polizze precedenti, stipulate rispettivamente nel 1898 e nel 1892³²³, assicurano soltanto l'abitazione. Andando a ritroso nel tempo, nel 1886 Villari assicura per la cifra di Lire 8.000 una più generica voce «4 tappeti, quadri ed altri oggetti d'ornamento per lire 8000»³²⁴. La scelta di assicurare segnatamente la *Madonna dalla scala d'oro* non può essere legata solo ad un valore affettivo che pure esiste dal momento che in cima alla lista si ritrovano appunto la Madonna e il ritratto, entrambi dono dell'amico Morelli. Il dato conferma, piuttosto, il crescente valore commerciale dei quadri dello scomparso artista e sancisce il riconoscimento del suo valore da parte del Villari. Ciò su cui si intende riflettere, per quanto consente dallo spazio, è la presa di coscienza da parte del plurititolato Villari dello valore artistico raggiunto dal Morelli. Se è vero che nell'arco di oltre un sessantennio il rapporto tra i due non è mai cessato, da un esame globale e incrociato dell'epistolario –le lettere scritte allo storico pubblicate da Anna Villari e quelle, inedite, a Morelli- è altrettanto chiaro che, ad un certo momento, la forza del ricordo affettivo ha la meglio sul resto. Il rapporto Morelli-Villari, di cui si è parlato sempre molto, non è mai stato equilibrato se non agli inizi. Non lo è stato a partire dal sesto decennio dell'Ottocento quando è chiara l'egemonia culturale e ideologica esercitata da Villari e non lo sarà un ventennio dopo quando i ruoli si invertono e Morelli raggiunge una sua certa autonomia pur non smettendo di confrontarsi con l'amico che, di contro, latita accampano scuse. La relazione tra i due diventa oggettivamente sempre più rarefatta, complice l'esercizio delle rispettive professioni e le cariche istituzionali di cui sono investiti, e se un lato Morelli continua a creare 'ponti' introducendolo nei suoi contatti e nei suoi progetti, dall'altro Villari lo lascia puntualmente ai margini. L'accorata commemorazione al pittore letta a Napoli il 19 gennaio 1902 prova che l'affetto è rimasto immutato e che, sia pure a distanza, Villari ha continuato a seguirlo artisticamente senza però, questa è l'impressione,

³²¹ Polizza di assicurazione n. 34159, Firenze, 26 ottobre 1911, in BAV, CV, 95 (2), Varia di Pasquale Villari, f. 624.

³²² Polizza di assicurazione n. 34159, Firenze, 26 ottobre 1911, in Ivi, f. 624.

³²³ Polizza assicurazione n. 3023, Firenze, 12 giugno 1892, in Ivi, f. 615.

³²⁴ Polizza di assicurazione n. 13865, Firenze, 8 novembre 1886, in Ivi, f. 632.

comprenderlo sino in fondo. Tornando alla polizza assicurativa è, dunque, significativo che il valore dato alle opere di Morelli sia essenzialmente legato al mercato e non già alla profonda comprensione della rivoluzione artistica portata avanti dall'amico.

La questione relativa alla *Mater purissima* è particolarmente intricata. Da un lato una lettera scritta dall'artista al duca d'Artalia in data 16 marzo 1883 per informarlo che il giorno seguente l'opera sarebbe arrivata a Roma, seguita da alcune righe circa l'approccio più indicato all'opera «permettetemi di pregarvi di guardare il quadro da lontano e con una luce non troppo sfacciata»³²⁵. Dall'altro una nota soggettiva di Levi che ravvisa nella Madonna iniziata da Morelli per il figlioletto Gino prima del giugno 1879, la prima idea della *Mater purissima*³²⁶. L'unica *Mater purissima* a oggi nota agli studi è il grande bozzetto conservato a Roma (GNAM, inv. 85)³²⁷ che, contrariamente a quanto sostenuto dalla critica più recente, si trovava nello studio dell'artista in via Pace, come prova una fotografia databile al 1905³²⁸ e, insieme a tutto l'altro materiale, venne acquistato dallo stato presso gli eredi. Le indagini condotte da chi scrive hanno portato al ritrovamento di una tela dal medesimo soggetto nella Cattedrale neogotica di San Paolo a Worcester, Massachusetts. Il dipinto posto nella chiesa inferiore, cappella di Maria, Madre del Redentore fu acquistato nel 1950 dal vescovo John Wright contestualmente alla fondazione della diocesi di Worcester³²⁹. Premesso che, in assenza di altri precisi riscontri documentari, si ragiona nell'ordine delle ipotesi riteniamo chiara la loro successione cronologica giudicando la tela italiana la versione tarda di quella americana. Sulla base di puntuali riscontri con le riproduzioni coeve, è possibile affermare che la *Mater purissima* appartenente alla collezione romana di Antonio Ruffo della Scaletta, duca d'Artalia³³⁰ è quella statunitense e non piuttosto, come si è detto, il grande bozzetto della GNAM di Roma.

Una serie di indizi avvalorano questa ipotesi. «Io volevo fare questa Madonna come una visione sull'ora della sera –quando suona l'Angelus»³³¹ scrive Morelli al duca

³²⁵ LEVI 1906, pp. 261-262.

³²⁶ LEVI 1906, p. 8 nota 1. Nell'annotazione del Libro Tipaldi si fa infatti riferimento alla festa nazionale, dunque, al 1 giugno 1879.

³²⁷ Il bozzetto di grandi dimensioni è datato da Lafranconi al 1879-83 e presentato come proveniente dalla collezione del duca d'Artalia cfr. M. Lafranconi, scheda n. 63, in *Domenico Morelli* 2005, p. 139.

³²⁸ Illustrazione italiana, a. XXIX, n. 42, 19 ottobre 1902, p. 307.

³²⁹ Il 14 gennaio 1950 papa Pio XII eresse la diocesi di Worcester ed elevò la chiesa di San Paolo a cattedrale. Il suo primo vescovo, John J. Wright, si insediò il 7 marzo dello stesso anno.

³³⁰ Nella collezione del principe Della Scaletta rimase almeno sino al 1924 cfr. A. Bertini Calosso, *Domenico Morelli*, in «Études italiennes», vol. VI, n. 2, aprile-giugno 1924, p. 42.

³³¹ LEVI 1906, pp. 261-262.

d'Artalia. La composizione si situa, dunque, in un arco temporale preciso che ritroviamo senza meno nel dipinto statunitense piuttosto che nella *Mater purissima* della GNAM di Roma immersa com'è nella luce accecante di mezzogiorno.

Non si ritiene di dare credito all'attuale firma, ben diversa da quella chiaramente visibile sulle riproduzioni coeve, e alla data iscritte nel dipinto americano "D. Morelli 1876" apposte verosimilmente in occasione di qualche restauro. La data di esecuzione della tela di Worcester crediamo vada fissata entro la fine dell'ottavo secolo³³² ed è lecito pensare che l'opera inviata al duca d'Artalia fosse stata iniziata ancor prima della commissione. Negli scritti coevi è frequente l'accostamento della *Mater purissima* ai modi del Tiepolo. Quest'ultimo aspetto ci sembra particolarmente stringente dal momento che è la versione americana ad essere caratterizzata da soluzioni formali assimilabili al pittore veneto, si vedano le accensioni di azzurro, rosso e bianco vivissimo e il bimbo paffuto. In questa tela Morelli risente più diffusamente della lezione pittorica veneta che si ritrova tra l'altro nella luce cangiante del cielo plumbeo. Non vi sono particolari analogie, come qualche critico ha segnalato³³³, con la pittura napoletana sei-settecentesca dove accanto ad accesi stacchi cromatici Idomina sempre un certo languore drammatico.

In una lettera datata 11 gennaio 1887, Verdi si dice entusiasta dei «quadri magnifici, l'uno più bello dell'altro»³³⁴ che ha potuto vedere grazie alle fotografie inviate dall'artista. Tra queste in particolare suscita ammirazione la «Madonna che ha la testa volta all'insù in mezzo alle nubi e stringe colla sua la mano del bambino [...] quanta divinità in quella testa umana!»³³⁵. Il seguito è particolarmente illuminante «Dove è quella Madonna? L'hai ancora nel tuo studio?»³³⁶, elemento questo che rafforza l'idea che la *Mater purissima* realizzata verosimilmente sul finire del 1886 sia il bozzetto grande oggi di proprietà della GNAM di Roma appeso alle pareti dello studio dell'artista fino al 1905. Una fase intermedia è rappresentata dall'acquerello su cartoncino firmato e datato 1884 è passato all'asta Finarte di Milano nel 1999 (Milano, 19/06/1999, lot. 75).

³³² Onorato Roux la data al 1880. O. Roux, *Illustri italiani contemporanei: memorie giovanili autobiografiche di letterati, artisti, scienziati, uomini politici, patrioti e publicisti*, vol. II, 1908, p. 144.

³³³ V. Costantini, *Storia dell'arte italiana: Dal Seicento alla contemporaneità*, vol. 4, Ceschina, Milano 1945, p. 403.

³³⁴ LEVI 1905, p. 288.

³³⁵ Ibidem

³³⁶ Ibidem

Secondo quanto riporta il giornalista Cangiullo, la modella utilizzata per il quadro [Si chiamava Maria, ma era una modella che la sera andava a sentire pulcinella al «San Carlo» e la mattina diventava Madonna. Era veramente miracoloso! Ma non durò molto]³³⁷. Fra l'artista e la donna che aveva posato per lui anche in occasione della *Madonna della scala d'oro*, s'era stabilita una certa confidenza ed è ragionevole pensare che Mariuccella, come soleva chiamarla, fosse stata utilizzata in diverse altre occasioni. La vicinanza della composizione ad una fotografia di Mariano Bovi (Portici, collez. M. Bovi)³³⁸ ci restituisce probabilmente le fattezze fisiche della modella in questione e apre, ancora una volta, all'ampio ventaglio di applicazioni del *medium* fotografico. Il «soprannaturale doveva vestire i panni del naturale»³³⁹: quello che per una parte della critica rappresenta un concetto dissacrante per l'altra, all'opposto, suscita empatia. Nella traslazione del delizioso gruppo madre-bambino/Madonna-Bambino si ravvisano meglio le ragioni della partecipazione sentimentale a questa come a numerose altre Madonne morelliane. Come è stato giustamente rilevato le sue Madonne sono «quasi tutte varianti di uno stesso concetto fondamentale: Il trionfo della dolce effusione materna!»³⁴⁰.

Nel passaggio dalla versione americana a quella romana la struttura dei personaggi rimane invariata mentre cambiano gli atteggiamenti del volto e lo sfondo del cielo. Lo scarto più significativo tra le due opere è dato però dalla maniera. Il caso della *Mater purissima* è un esempio incredibile di variazione stilistica sciolta nell'arco di quasi un decennio passando da un atteggiamento ancora purista ad una pennellata impressionista, vibrante di effetti luministici.

È interessante rilevare che molte copie successive derivano o dall'uno o dall'altro modello. Nel caso per esempio delle due placche in bronzo (S. De Simone, collezione privata e Ignoto, collezione privata) o della testiera di letto matrimoniale in ferro battuto reperita contestualmente alle ricerche (Decollatura, Catanzaro, Museo civico "Museo della nostra terra") la discendenza è quella dal dipinto appartenente al duca d'Artalia,

³³⁷ Cangiullo 1955, p. 46. Per l'aneddoto cui ci si riferisce Ivi, pp. 45-47.

³³⁸ La riproduzione della stampa fotografica Madre con bambino colorata a tempera si trova in G. Galasso, M. Picone Petrusa, D. Del Pesco, *Linguaggio fotografico e «generi» pittorici*, in *Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra ottocento e novecento*, G. Macchiaroli, Napoli 1981, ill. XXII, p. 40 n. XXII.

³³⁹ *Civiltà dell'Ottocento*, vol. 3, 1997, p. 112.

³⁴⁰ E. Vitelli, *L'arte di Domenico Morelli*, in «Ateneo veneto», vol. I, 1909, p. 97.

mentre si riferisce al grande bozzetto la scultura in terracotta (Venezia, Cà Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, inv. 0962)³⁴¹.

Anche anni dopo la morte dell'artista resta profonda la suggestione prodotta dall'immagine della *Mater purissima*. Nell'immaginario collettivo diventa «the loveliest of all Madonnas»³⁴² seguita dalla ricordata *Salve Regina ! (La Vergine delle rose)* e dalla *Madonna della Scala d'oro*. Sappiamo anche dell'esistenza di una lirica composta nell'aprile 1911 da Marianna Montale, amata sorella del più famoso Eugenio³⁴³. «L'ultima poesia che scrissi –racconta all'amica fiorentina Ida Zambaldi-. per quel quadro del Morelli (lo conosci?) mi rimase orribilmente e stetti male per vari giorni»³⁴⁴. Ad attestare lo straordinario successo del dipinto in collezione principe della Scaletta restano tra le altre prove i numerosi santini sparsi per tutto il continente che aprono a un altro aspetto interessante dando prova della funzione devozionale assoluta da una certa parte della produzione sacra morelliana.

Sappiamo, inoltre, che una non ben definita *Madonna* ad acquarello datata al 1880 fu realizzata per i genovesi Maglione-Oneto

I.3.3 Le opere di Morelli nelle collezioni napoletane tra settimo e ottavo decennio del secolo.

Uno degli aspetti più interessanti della questione della pittura sacra di Morelli è lo studio dell'ampia e mai chiusa 'geografia del collezionismo' che in questo paragrafo si riassume brevemente con riferimento al territorio di Napoli e al ventennio 1860-1880.

Dalbono ha lasciato un ritratto vivido della smania competitiva che caratterizza il panorama sociale partenopeo della seconda metà del secolo: «De La Feld, Weemalls, Schlapfer, i Maglione, Rotondo, Berlingeri, la principessa di Sirignano ed altri molti facevano a gara, dopo i Vonwiller e i Colonna, per adornare le loro case con quanto di

³⁴¹ Domenico Morelli 2005, pp. 130-131.

³⁴² Domenico Morelli, *painter and patriot*, in «The London Quarterly Review», vol. 5, vol. 107, p. 76.

³⁴³ Lettera di Marianna Montale a Ida Zimbaldi, 8 dicembre 1911, in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Z. Zuffetti, Ancora, Milano 2006, p. 84.

³⁴⁴ Ivi, p. 145. La poesia viene trascritta interamente trascritta in Ivi, Milano 2006, p. 146.

meglio le arti plastiche producevano in Napoli»³⁴⁵. Una buona fetta della ricca classe alto-borghese mercantile partenopea si affida a consulenti qualificati per l'organizzazione delle proprie collezioni. Molti di loro riconoscono al Morelli una superiorità indiscussa³⁴⁶. La provata competenza dell'artista maturata in senso all'incarico di riorganizzazione della nascente galleria di Capodimonte e, ancor più, quella capacità di muoversi con disinvoltura nei circuiti artistici locali e non solo, aveva fatto ricadere in modo naturale la scelta su Morelli.

Ad uno sguardo globale la prima considerazione da fare riguarda la compresenza nelle collezioni, sia pur con qualche eccezione, di artisti prevalentemente centro-italiani nonché di diverse tendenze artistiche. L'impareggiabile rigore filologico e non piuttosto il suo personale gusto artistico mostra lo spirito *super partes* che ha informato l'artista nello svolgimento di questi incarichi.

Il Comm. Giovanni Vonwiller, ricordato dallo scultore Giovanni Dupré come «a most cultivated man, and so great a lover of art that he has converted his house into a real modern and most select gallery»³⁴⁷, fu mecenate appassionato e sapiente collezionista. Nell'ammirata galleria privata in via dei Fiorentini, sempre aperta al pubblico, massiccia ma non esclusiva fu la presenza di dipinti di maestri napoletani contemporanei e non solo come, infatti, ricorda Saverio Altamura³⁴⁸.

Quanto al rapporto Morelli-Vonwiller, non c'è dubbio che l'artista guadagnò un'ottima reputazione in città anche grazie ai rapporti intrattenuti con il ricco banchiere svizzero. «Pensionò il Morelli perché eseguisse per lui tutti i quadri che voleva»³⁴⁹ così Dalbono sintetizza, molti anni dopo, il legame tra i due. In realtà il rapporto d'eccezione che Vonwiller allaccia con Morelli specie nel primo trentennio di attività del pittore, investe

³⁴⁵ E. Dalbono, *Ricordi*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, a cura di B. Croce, Gius. Laterza & Figli, Bari 1915, p. 186.

³⁴⁶ Sul coinvolgimento su più fronti si veda L. Martorelli, *Dopo l'Unità d'Italia: Domenico Morelli tra collezionismo, istituzioni e mercato*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann e M. Seidel, Marsilio, Venezia 2005, pp. 151-172.

³⁴⁷ *Thoughts on Art and Autobiographical Memoirs of Giovanni Duprè translated from the Italian by E.M. Peruzzi*, Roberts Brothers, Boston 1886, p. 368.

³⁴⁸ «[...] sotto la benefica influenza del Morelli, egli comprò ed ordinò lavori indistintamente a tutti gli artisti della penisola, ed ora la sua Pinacoteca può dirsi al completo, cominciando dall'Hayez ed Angelini fino agli ultimi venuti» S. Altamura, *Vita e Arte*, in *Saverio Altamura pittore-patriota foggiano nell'autobiografia nella critica e nei documenti*, a cura di M. Simone, Foggia 1965, pp. 45-65.

³⁴⁹ Dalbono 1902, p. 37.

non solo e non tanto l'aspetto, sia pure significativo, di committenza³⁵⁰ quanto l'incarico di organizzare la sua collezione d'arte.

Verso tutt'altra direzione va il contributo di Morelli all'importante raccolta d'arte formata dopo l'Unificazione da Paolo e Beniamino Rotondo «due signori munificenti e grandi coltivatori dell'arte»³⁵¹. Della collezione Rotondo donata al Museo di San Martino con lascito testamentario in data 1 ottobre 1909³⁵² facevano parte oltre un centinaio di dipinti, bronzi, terracotte. Il ruolo rivestito da Morelli è in questo caso più marginale ma non meno importante. Sono molte le opere dell'artista presenti nella prestigiosa collezione³⁵³ e, anche qui, è riconoscibile il suo 'zampino' nella segnalazione di alcuni artisti come ad esempio Paolo Vetri che qui realizza "i primi interessanti tentativi di pittura a fresco"³⁵⁴. Ma il motivo di vero interesse è il ruolo di mediazione che l'artista svolge per fare in modo che l'importante nucleo artistico rimanga indiviso e soprattutto non trasmigri al di fuori dei confini partenopei. Il trauma della dispersione all'estero delle opere della Galleria Vonwiller era fin troppo presente alla mente dei napoletani.

È anche in questa direzione che va letto il suggerimento di Morelli circa la formazione della Galleria Rotondo poi effettivamente realizzata grazie al lascito Rotondo all'interno del Museo Civico di San Martino di Napoli³⁵⁵.

Alla metà degli anni Settanta si colloca l'iniziativa del signor Miceli di decorare interamente la sua dimora³⁵⁶. L'incarico assegnato al Morelli assumeva il carattere di un progetto inconsueto. Pensiamo all'entusiasmo espresso da Francesco Netti: «L'arte comincia ad entrare in qualche casa privilegiata e vi porta, non solo i suoi quadri, ma il suo gusto, la sua direzione e la sua opera nella disposizione e nell'assetto delle

³⁵⁰ Tra i dipinti commessi dal Vonwiller al Morelli si ricordano *Mattinata Fiorentina, La Barca della vita, Il bagno pompeiano, Tasso e Eleonora d'Este, e I Profughi di Aquileia*.

³⁵¹ S. Di Giacomo, *Vincenzo Gemito La vita L'opera*, Achille Minozzi Editore, Napoli 1905, p. 38. Più precisamente la collezione di Paolo Rotondo fu alla sua morte ereditata e parzialmente accresciuta dal fratello Beniamino.

³⁵² *Notizie*, in «Bollettino d'arte», a. V, fasc. V, 1911, p. 197.

³⁵³ Tra le altre opere di Morelli presenti in collezione rotondo si ricordano il *Ritratto di Paolo Rotondo* e i quadri storici o biblico-orientali *Il bacio, Le Marie al Calvario, La vendita dei piccoli schiavi, Il Menestrello, La moglie di Putifarre, L'orientale e i bozzetti dell'Assunta, Il trasporto dei martiri in cielo, Il Tasso morente e uno studio per Valentino a Capua*.

³⁵⁴ G. De Montemayor, *La Galleria Rotondo*, in «Napoli Nobilissima», vol. XIV, fasc. II, 1905, p. 26.

³⁵⁵ Ivi, pp. 25-27; M. Morelli, *L'arte moderna nel Museo Nazionale di San Martino in Napoli (La Galleria Rotondo)*, Tip. Edit. E. Console, Napoli 1910.

³⁵⁶ La tendenza di settecentesca memoria è ricordata da I. Valente, *La dimora dei Maglione Oneto come documento per la storia del gusto e dell'arredamento*, in *Ottocento in salotto. Cultura, vita privata e affari tra Genova e Napoli*, a cura di C. Olcese Spingardi, Maschietto, Firenze 2006, p. 83.

stanze»³⁵⁷. L'episodio del "grazioso" gabinetto di casa Miceli ha una sua rilevanza sia dal punto di vista della storiografia artistica sia da quello dell'artista in questione che ritroviamo nella doppia veste di sovrintendente e procacciatore di artisti/opere. Un'investitura così ad ampio raggio si traduce in un dialogo continuo tra un compito e l'altro oltre che nella complementarietà dei diversi ruoli. L'organico programma di interventi che Morelli persegue può essere letto a diversi livelli. Anzitutto la densità concettuale dell'incarico, certamente non il primo ma di sicuro uno dei più stimolanti dal momento che quale *factotum* Morelli poté accostarvisi senza la preoccupazione di troppi vincoli. Morelli la intese anche come *mission* personale allo scopo di promuovere e diffondere l'arte del suo tempo. Senza dubbio agevolato dal proprio giro di conoscenze si assume l'onere di procacciare artisti che possano intervenire nella decorazione degli ambienti caldeggiando, talvolta, la partecipazione di amici di vecchia o recente data. Tra gli artisti coinvolti personalmente da Morelli vi sono Edoardo Dalbono cui affida la decorazione del soffitto del *boudoir*; un Vincenzo Gemito agli esordi che, su progetto di Morelli, da un'esistente scultura in bronzo realizza un lume; Gustavo Nacciarone che dipinge «gruppi di fiori su parecchi scudi ovali leggermente convessi a fondo dorato». Tra gli artisti presenti nella raccolta Rotondo vi erano Pagliano, Pasquale De Criscito, Edoardo Tofano, Saverio Altamura, Giacinto Gigante, Filippo Palizzi, i fratelli Francesco Paolo e Quintilio Michetti, José Villegas, Ramon Tusquets Y Maignon. Il suo nome era legato, tra l'altro, alla presenza della prima versione degli *Amori degli Angeli* (1875)³⁵⁸, ai progetti decorativi del richiamato lume come pure di un tappeto tessuto a Vienna su disegno a quattro mani con Ignazio Perricci. La presenza di Villegas e Tusquets, pittori spagnoli di stanza a Roma, può essere verosimilmente messa in connessione con il recente incontro dei due artisti in occasione in occasione del funerale di Mariano Fortuny y Marsal.

Ben nota è la relazione intrattenuta con i genovesi naturalizzati napoletani Maglione-Oneto tra l'ottavo e il nono decennio del secolo e informata, come si evince dal fitto scambio epistolare, ad una amichevole franchezza di rapporti³⁵⁹. Il caso dei Maglione, mecenati-collezionisti colti e raffinati, è particolarmente interessante per la globalità dell'intervento affidato *tout court* all'artista. Morelli interviene sugli acquisti e sulla

³⁵⁷ F. Netti, *Il soffitto di Dalbono*, in «L'Illustrazione Universale», a. II, nn. 54-55, 5 settembre 1875, p. 437.

³⁵⁸ F. Netti, *Scritti vari*, V. Vecchi, Trani 1895, p. 192.

³⁵⁹ Si veda da ultimo Olcese Spingardi 2006.

formazione della collezione privata nella quale figurano prevalentemente artisti moderni, tanto in erba quanto più navigati, oltre ad un cospicuo numero di suoi dipinti³⁶⁰ e, altresì, sull'unitarietà dell'arredo e della decorazione d'interni della casa in via Nicotera.

I.3.4 «Morelli è Morelli, si può discutere, ma non si può imitare»³⁶¹. L'artista tra consensi e critiche.

Un altro interessante spaccato di collezionismo, questa volta europeo e di natura meno inclusiva rispetto a richiamati casi, è quello che si incrocia con l'ambizioso progetto di realizzazione ad Anversa di una sala tutta dedicata all'artista. La fortunosa conoscenza tra il pittore e tale Is. Van M.....ken, già identificato con il Van Montenaecken da Isabella Valente³⁶² e più precisamente individuabile con M. Isidore van Montenaecken, ruota intorno alla commissione di un cospicuo numero di dipinti, tra cui *La Maddalena* ammirata dal belga nello studio dell'artista. Il ricco mercante e uomo d'affari fiammingo ricopriva all'epoca dei fatti la carica di console della nazione belga a Siviglia. La sua abilità negli affari prima e la carriera diplomatica poi, lo portarono ad allontanarsi da Anversa e a compiere frequenti viaggi all'estero. Un'ammirazione particolare verso la citata tela «in cima alla lista dei suoi desideri»³⁶³ insieme a *Jesus Christ dans la maison de Caiphe* e *Le comte de Lara*, di cui commissiona una copia, si intuisce dal precoce termine di consegna fissato -fine maggio 1876- e insieme dall'attesa febbrile che caratterizza ogni lettera del Van Montenaeken. L'entusiasmo col quale il dipinto giunto a destinazione il 15 agosto 1875 viene accolto «J'en suis toujours très-content. C'est le groupement, la conception, le fair edu grand artiste!»³⁶⁴ si accompagna ad alcune considerazioni molto importanti perché strettamente legate alla richiamata idea di bozzetto. «A tort ou à raison (c'est une nuance d'école et de convention), ici nous appellerions cela: une étude terminée... C'est la promesse d'un très-beau tableau»³⁶⁵

³⁶⁰ *Cristo tentato nel deserto, Ritratto di Teresa Maglione Oneto, Un' Odalisca dopo il bagno.*

³⁶¹ Dottor Gambacorta, *Complemento alle conversazioni d'arte sull'Esposizione di Torino* in, «Rivista nuova di lettere, scienze ed arti», a. II, 1880, p. 484.

³⁶² I. Valente, scheda n. 74, in *Domenico Morelli* 2005, p. 159.

³⁶³ LEVI 1906, p.

³⁶⁴ Ivi, p. 172.

³⁶⁵ LEVI 1906, p. 173.

scrive il mercante belga. La reazione risentita dell'artista non tarda ad arrivare: all'origine del «mauvais quart d'heure»³⁶⁶ passato da Morelli c'è il fraintendimento di quel peculiare carattere di indefinitezza che Levi chiama «velo intellettuale dell'opera»³⁶⁷ e che è personale cifra stilistica dell'artista. Il dipinto viene accolto con entusiasmo dalla critica straniera che la giudica come tra i migliori esempi moderni sul tema³⁶⁸. Il soggetto molto visitato nei secoli precedenti specie dalla scuola veneta seicentesca (cfr. composizioni di Tiziano, Lotto, Pordenone, Tintoretto) fu interpretato da Morelli in chiave marcatamente antitradizionale e modernista. Composizioni di analogo soggetto come ad esempio quella del tedesco Heinrich Hofmann (1824 - 1911) o del polacco Henryk Siemiradzki (1843-1902) (State Open-air Museum of History and Architecture Novgorodian Kremlin, Novgorod) testimoniano, di contro, la continuazione dell'ideale accademico per tutto il corso dell'Ottocento. D'altro canto la lezione di pittori francesi della prima metà del secolo, Horace Vernet e Paul Delaroche in testa, aveva contribuito a far maturare gradualmente la consapevolezza di nuove vie possibili.

Nell'ambito delle ricerche è stato rintracciato un dipinto di omonimo soggetto firmato e datato 1869³⁶⁹ del quale, tuttavia, non si ha alcuna memoria nella documentazione sinora rinvenuta. *La mujer adúltera* attualmente di proprietà del Museo del Prado di Madrid e depositata presso a Badajoz, nella regione spagnola dell'Extremadura³⁷⁰ appartenne al mercante tedesco Otto Messinger che, in omaggio ad una speciale estimatrice dell'opera quale fu la Regina di Spagna Vittoria Eugenia di Battenberg, nel dicembre 1922 la donò al già Museo Nacional de Arte Moderno³⁷¹. La qualità pittorica del dipinto lascia forti dubbi sull'autografia nonostante l'opera appartenesse alla collezione di un noto estimatore dell'artista.

³⁶⁶ Ivi, p. 176.

³⁶⁷ LEVI 1906, p. 173.

³⁶⁸ J.L. French, *Christi in Art*, vol. 3, L.C. Page & Co., Boston 1899, p. 123.

³⁶⁹ Il dato è stato confermato dal Dipartimento delle Collezioni del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e dal Dipartimento Documentazione del Museo del Prado di Madrid che qui si ringrazia.

³⁷⁰ *El. Prado. Disperso. Cuadros depositados en Extremadura II. Badajoz Museo de Bellas Artes, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Ayuntamiento in, «Boletín del Museo del Prado», vol. XVIII, n. 36, El Museo, 2000, p. 131 n. 6029.*

³⁷¹ *Arte y artista*, in «La vanguardia, Edición del sábado», 02 diciembre 1922, p. 7.

L'ottavo decennio del secolo si chiude con la partecipazione di Morelli alla esposizione nazionale di Torino (1880). Le opere presentate furono quattro: il *Ritratto di Teresa Maglione Oneto*; *Gli Ossessi*, *Le Tentazioni di Sant'Antonio* e *Vexilla regis prodeunt*³⁷². Si è accennato alle altre, un breve cenno sarà opportuno per *Vexilla regis prodeunt*. La preghiera in onore della Santa Croce cantata «in aria lenta e grave»³⁷³ subisce un ribaltamento di senso nell'interpretazione morelliana diventando «La satira del Frate che, sensuale, obeso e reso flacido dall'ozio, canta la vittoria della passione di Cristo»³⁷⁴. Lungo questa linea di pensiero si muove anche la critica straniera che, talvolta, come nel caso spagnolo di seguito riportato dove il titolo dell'opera diventa curiosamente *Gori, gori*, si carica di sfaccettature di significato diverse «C'est un Frère gras, bouffli, mal rasé, dont l'estomac et la conscience sont en repos. L'artiste a pris un type vulgaire et s'est borné à l'éclairer d'une peu d'extase béate»³⁷⁵ e ancora

«ese bienaventurado religioso entona el himno santo con tal fuerza de costumbre [...] Es un verdadero modelo del hombre que obra maquinalmente, una fina sátira del que cumple sus deberes de una manera automática, sin comprender que Dios ha puesto en la criatura racional un destello de su genio, para que en ella se llame inteligencia lo que en el bruto se llama simplemente instinto» [Questo beato religioso intona l'inno santo con tale forza d'abitudine. È un vero modello dell'uomo che opera meccanicamente, una fine satira della quale compie i suoi doveri automaticamente, senza comprendere che Dio ha messo nella creatura razionale un barlume del suo genio affinché in essa si chiami intelligenza ciò che si chiama semplicemente istinto nel bruto]³⁷⁶.

L'apprezzamento di Verdi non era mancato neppure questa volta: «Che bellezza quel Frate! Dicono: pare un Velasquez! ed io dico: pare un Morelli ... né più né meno»³⁷⁷.

Il generale entusiasmo nei confronti dell'artista e della sua produzione «È uno strapotente Napoletano il Morelli»³⁷⁸ fu smorzato dall'atteggiamento polemico della

³⁷² Tra le visite illustri dei dipinti di Morelli alla mostra si ricordi la visita di Verdi e consorte cfr Lettera Verdi a Morelli, 12 maggio 1880.

³⁷³ *Catechismo di perseveranza ovvero Esposizione storica, dogmatica, morale e liturgica della religione dall'origine del mondo fino ai giorni nostri*, vol. 4, Stabilimento Tipografico Perrotti, Napoli 1851, p. 367.

³⁷⁴ L. Chirtani, *Esposizione Nazionale di Torino Scuola napoletana*, in «Illustrazione italiana», a. VII, n. 36, 5 settembre 1880, p. 155.

³⁷⁵ V. Waille, *L'exposition des beaux-arts a Turin* in, «La Revue politique et littéraire revue des cours littéraires», s. 2, t. XIX, a. 10 -1° semestre, 1881, p. 379.

³⁷⁶ *Gori gori.... cuadro de Domenico Morelli, dibujado por P. Vetri*, «Ilustración artística», a. IV, n. 158, 1885, p. 2.

³⁷⁷ Levi 1906, p. 236.

critica filo-toscana che già dal 1877 aveva fatto opposizione alle altre scuole e principalmente a quella napoletana assumendo toni dispregiativi nei confronti di Morelli, uno degli artisti più rappresentativi della scuola e certamente il più esposto. In una lettera datata 24 maggio, Adriano Cecioni che esercitò un ruolo chiave nell'espressione del dissenso³⁷⁹, riferendo dell'Esposizione appena aperta all'amico Cristiano Banti, preannuncia la presenza di vari artisti come pure quella de "l'arte cialtrona (morelliana)"³⁸⁰. A ben vedere, le reazioni opposte e contrastanti che ne seguirono sono il 'termometro' della fama largamente diffusa del pittore.

Più estesamente parlando la scuola pittorica napoletana è considerata a questa altezza cronologica tra le più aggiornate specie se comparata a quella veneziana che reiterava il colorismo della grande tradizione tizianesca: «Savez-vous d'où viennent aujourd'hui les oeuvres les plus fortes, les plus originales? De Naples [...] Leurs oeuvres planent au-dessus de tout le reste»³⁸¹. Focalizzando l'attenzione intorno alla cultura figurativa strettamente meridionale è possibile riscontrare che, un gran numero di periodici europei si esprime positivamente nei confronti di pittori come Francesco Paolo Michetti, Antonio Mancini, Edoardo Dalbono, Alceste Campriani, Giuseppe Sciuti, indubbiamente considerati validi dal punto di vista artistico ma pur sempre subalterni al Maestro. In questo torno di anni cominciano a farsi strada sempre più insistentemente le discussioni intorno agli imitatori del Morelli. Le polemiche più vivaci vengono bloccate in maniera drastica e perentoria:

Morelli non si imita senza pericolo, perché ha una cifra tutta sua che ha grandi pregi, ma pure qualche difetto e qualche mezzuccio, e tutti sanno che è più facile imitare i difetti dei grandi ingegni che assimilarsene, per quanto più è possibile, i pregi [...] Morelli è Morelli, si può discutere, ma non si può imitare, se non si ha il suo animo, il suo ingegno, e non si possiedono le malizie del suo pennello³⁸².

³⁷⁸ C. Boito, *La mostra nazionale di belle arti in Torino*, in «Nuova antologia», s. II, vol. 21 della raccolta vol. LI, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1880, p. 754.

³⁷⁹ Gli attacchi diffusi di Cecioni avevano causato profondi malumori in tutto l'ambiente artistico italiano. Per ciò che attiene al Nostro ricordiamo che già un ventennio prima Marco de Gregorio in una sua datata 1 novembre 1873, scriveva al critico riferendosi «Certamente i tuoi articoli gli (a Morelli) hanno fatto male ai nervi» Cecioni 1905, p. 393.

³⁸⁰ S. Roncucci, *L'Esposizione Artistica Nazionale di Torino (1880) nelle carte del Fondo Vitali*, in «Studi di Memofonte», 4/2010, p. 4.

³⁸¹ V. Waille, *L'exposition des beaux-arts a Turin* in, «La Revue politique et littéraire revue des cours littéraires», s. II, a. X, n. 1, 1880, p. 376.

³⁸² dottor Gambacorta, *Complemento alle conversazioni d'arte sull'Esposizione di Torino* in, «Rivista nuova di lettere, scienze ed arti», a. II, 1880, p. 484.

Agli occhi della critica il senso del fare morelliano è ben chiaro: «impingua il patrimonio dell'arte con una libertà di concetto infinita e con un'osservazione acuta del vero e un'infaticata ginnastica del pensiero»³⁸³.

«il suo nome non c'è nemmeno bisogno di dirlo [...] tutti gl'italiani colti, da cima a fondo dello stivale, sanno il suo nome, hanno ammirate le sue opere» così si esprime la critica e non solo quella locale, a conferma di un successo ormai largamente riconosciuto e sancito. L'auspicato decreto straordinario dell'11 agosto 1880 lo consacra “Caposcuola della grande arte Nazionale” estendendo ufficialmente i confini del riconoscimento della sua arte. D'altronde Morelli pur mettendo al primo posto l'ispirazione intima e spontanea, aveva lavorato in sordina ma con tenacia in questa direzione. Come, senza troppi giri di parole, emerge dal pensiero esternato da Virginia, sua moglie: «il prestigio del suo nome in questo momento (1878) è una cosa di grandissima importanza, e se mai si sapesse che si offre la roba sua senza trovar chi la prende sarebbe un gran danno»³⁸⁴. Possiamo qui riconoscere i tratti della compagna amorevole e paziente che nei momenti più critici si attiva con una grinta inconsueta e diventa 'impresaria' arginando, di fatto, situazioni di crisi³⁸⁵.

³⁸³ G. Robustelli, *Scienze, Lettere ed Arti La IV Esposizione Artistica a Torino* in, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», a. 1880, 7 luglio, n. 162, p. 2794.

³⁸⁴ Lettera di Virginia a Pasquale Villari, in BNN, CDM, I, 88, 30 marzo [1878], pubblicata in VILLARI 2004, II, p. CLI.

³⁸⁵ Questo aspetto viene sottolineato a posteriori dal fratello Pasquale «uno di questi esseri privilegiati fu la moglie del Morelli [...] Io non posso tacerlo, perché essa ebbe troppo grande azione sulla vita, sul destino di lui [...] Ella amava, ammirava l'arte, e desiderava in essa di veder grande il marito». P. Villari, *Domenico Morelli commemorazione fatta a Napoli il 19 gennaio 1902 nella sala del Liceo Vittorio Emanuele da Pasquale Villari*, P. Villari, *Discussioni Critiche e discorsi*, N. Zanichelli editore, Bologna 1905, p. 229, 233.

I.IV Amalfi e gli affreschi della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Cosenza.

La lunga parabola artistica di Domenico Morelli è scandita nei suoi limiti cronologici estremi da alcune rilevanti imprese decorative.

Sono già state ampiamente analizzate le vicende relative al cantiere decorativo per il tempio di San Francesco d'Assisi a Gaeta e la singolare campagna di decorazione della cappella di Palazzo Nunziante, felice esordio pubblico del pittore all'altezza del 1858-59 (cfr. paragrafo II).

Le decorazioni per la Cattedrale di Sant'Andrea Apostolo ad Amalfi e quella di Santa Maria Assunta a Cosenza si collocano, invece, in una fase ormai matura della sua attività. Lo studio di tali interventi, fin troppo spesso sbrigativamente liquidati dalla critica, nella direzione di fenomeno globale e non soltanto pittorico offre l'occasione di nuove riflessioni.

Su un piano generale le rivisitazioni ottocentesche operate da Alvino nel caso di Amalfi e da Pisanti in quello di Cosenza sono espressione di quel fenomeno artistico eclettico.

Con il filtro di un'osservazione più specifica, assistiamo al disinvolto destreggiarsi dell'artista tra tecniche e registri di stile anche molto diversi tra loro. Ciò che spicca è la pregnanza dei programmi iconografici frutto di studi accurati e di meditazioni da parte dell'artista, che ricerche più approfondite su documentazione ancora inedita sparsa in varie sedi hanno permesso di precisare. Si possono notare, inoltre, le originali soluzioni stilistiche proposte in qualche caso, tipo i vegliardi che affiancano il Cristo Pantocratore del frontone di Amalfi.

Al di là delle considerazioni di carattere tecnico, è possibile mettere a fuoco qualche altro elemento. È un fatto che Morelli abbia sempre cercato di aiutare gli artisti, specie quelli più giovani. Ciò fu tanto più vero nei confronti del condiscipolo, poi genero, Paolo Vetri che Morelli introduce gradualmente nei vari ambienti artistici. La collaborazione di Vetri alle imprese di Amalfi e Cosenza solleva il settantaseienne Morelli da fatiche professionali o anche solamente fisiche, come nel caso delle trasferte

calabresi che a partire da una certa data l'anziano Morelli non riesce più ad affrontare. I modelli e la supervisione artistica spettano sempre a Morelli ma, specie nell'impresa di Cosenza, è lui stesso ad incoraggiare la partecipazione del più giovane pittore.

I.4.1 L'intervento nella Cattedrale di Sant'Andrea Apostolo ad Amalfi.

Tra il 1885 e il 1889³⁸⁶ e, successivamente, durante il 1891 Domenico Morelli viene coinvolto nel cantiere di restauro della Cattedrale di Amalfi finanziato dal Municipio dell'antica repubblica marinara e dallo Stato³⁸⁷. Dopo il crollo parziale della facciata avvenuto il 24 dicembre 1861 si rese necessario un radicale intervento di ricostruzione avviato su progetto dell'architetto Enrico Alvino coinvolto sin dal maggio 1870, col supporto di Luigi della Corte e Guglielmo Raimondi, nella direzione di un ripristino dello stile originario pesantemente alterato dai rifacimenti successivi e parzialmente emerso durante i lavori³⁸⁸. Conosciamo la facciata precedente grazie alle rappresentazioni del Senape (1835 ca), del Deroy (1840 ca), del Gigante (ante 1861), del Benoist (1850 ca), di Gonsalvo (ante 1861) e Gabriele Carelli, del Von Klenze (1859) tanto per citare i maggiori³⁸⁹.

Fu l'Alvino, che già si era messo in contatto con vari artisti, a consigliare alla committenza, nemmeno troppo tra le righe, l'intervento di Morelli. Nell'ultima lettera inviata dall'Alvino, che da lì a poco morirà, al sindaco di Amalfi l'architetto scrive «La condizione artistica di quel sito ci obbliga alla esecuzione di quadri ad essa consentanei, in guisa che ponendomi ultimamente di accordo col Morelli, spero conseguire il nostro

³⁸⁶ La critica indica nel biennio 1888-89 la realizzazione del frontone della Cattedrale di Amalfi da parte del Morelli. Cfr. VILLARI 2004, II, p. CLXXI nota 312; M.E. Mormone, *Regesto della vita e delle opere*, in *Domenico Morelli* 2005, p. 278. In realtà Morelli inizia a sondare e approfondire le possibili soluzioni decorative ed espressive della facciata a partire dal 1885.

³⁸⁷ Sulle vicende si veda G. Fiengo, *La facciata ottocentesca del duomo di Amalfi nel confronto tra Lorenzo Casalbore, Federico Travaglini ed Errico Alvino*, in «Apollo. Bollettino dei musei provinciali del salernitano», X, 1994, pp. 90-102.

³⁸⁸ M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi, cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII*, Stabilimento Tipografico Nazionale, Salerno 1876, vol. I, p. 21; L. Mansi, *Illustrazione dei principali monumenti di arte e di storia del versante amalfitano*, Tip. nazionale di G. Bertero, Roma 1898 p. 57; G. Fiengo, *Il Duomo di Amalfi. Restauro ottocentesco della facciata*, in «RCCSA», nn. 19-20, 1991; G. Fiengo, *Errico Alvino e la ricostruzione dell'Atrio e della facciata del Duomo di Amalfi*, Roma 1992; Fiengo 1994, p. 90-102.

³⁸⁹ Fiengo 1991, pp. 9-10.

scopo»³⁹⁰. La collaborazione tra l'Alvino e Morelli risale a quasi un ventennio prima quando i due avevano lavorato insieme alla Cappella Nunziante di Napoli. Il nominativo preannunciato dall'Alvino verrà confermato con la direzione Raimondi, col quale il pittore aveva intrapreso la collaborazione per i lavori della facciata del Museo Artistico Industriale, progettualmente iniziata nel 1881 e completata nel 1899.

Il 10 novembre 1883 venne stipulato il contratto con lo stabilimento "Salviati & Compagnia" ma nonostante il precoce contatto con la ditta veneziana la decorazione della facciata fu eseguita solo successivamente.

I lavori, che alla morte del professor Alvino subirono una breve battuta d'arresto, vennero proseguiti dall'allievo Raimondi a partire dal 1883-85 col sostegno finanziario del Ministero dei Lavori Pubblici e si conclusero dopo numerose peripezie nel 1891 tra applausi e dissensi.

Come rilevato a più riprese dalla storiografia, «non è possibile misurare il grado di veridicità»³⁹¹ dello stile arabo-romanico restituito dagli interventi ottocenteschi ricordati e coincidente con l'attuale assetto della Cattedrale. Le perplessità postume - «venne eseguito un generale e non felice restauro»³⁹² - sulla legittimità dell'intervento di indubbio effetto scenografico ma di discutibile recupero tipologico, sono del tutto fondate. La frase attribuita all'Alvino «Bisogna andare a Ravello per trovare una copia dell'antico stile che nell'atrio si richiede»³⁹³ restituisce il preciso significato dell'intervento condotto sulla scorta di analogie tipologiche e stilistiche con altri monumenti nel tentativo di perseguire una coerenza di stile che appare al controllo filologico assolutamente fantasiosa. Si trattò, in altre parole, di un "restauro stilistico" adottato sulla scia delle elaborazioni pratico-teoriche sviluppate in ambiente francese e anglosassone fino agli anni Ottanta dell'Ottocento. Si è già in parte detto a proposito delle teorie opposte di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e John Ruskin e William Morris (cfr. paragrafo II). Giova qui richiamare all'attenzione il famoso documento di indirizzo metodologico e di intervento di restauro definito da Camillo Boito nel 1883 che, anticipando i principi fondamentali del restauro in senso moderno, sostiene il restauro conservativo e filologico³⁹⁴. Non è questo il caso dell'intervento operato sulla

³⁹⁰ La lettera risale al maggio 1876 cfr. Fiengo 1991, p. 95.

³⁹¹ A. Schiavo A., *Monumenti della costa di Amalfi*, Rizzoli, Milano 1941, p. 42.

³⁹² G. Doria, *Guida di Napoli e dintorni*, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli 1950, p. 144.

³⁹³ MANSI 1898, p. 57.

³⁹⁴ Sulla personalità e il contributo di Boito alle questioni di metodo e scelta in fatto di restauro si veda Camillo Boito: un protagonista dell'Ottocento italiano, a cura di G. Zucconi, T. Serena, Istituto veneto di

facciata del Duomo di Amalfi scevro, come si è visto, da ogni rigore di metodo o sensibilità storica.

Gli studi preparatori della facciata, seppur discontinui, impegnarono Morelli per circa un lustro e solo dopo ripetute sollecitazioni s'intravide il cominciamento «Mi affretto informare la S.V. Ill.ma che pel corso di questo andante mese potranno essere completati i studi preliminari del Cav. Morelli pei mosaici del gran quadro triangolare per la facciata di codesto Duomo»³⁹⁵. I ritardi accumulati anche a causa del lutto della moglie avevano causato, a loro volta, inadempienze della ditta responsabile della traduzione in mosaico.

Pur 'circoscritto' ai cartoni preparatori e in linea con la «divinazione della fronte progettata» dall'Alvino³⁹⁶ il suo intervento si configura come decisivo per la riuscita complessiva della grandiosa opera. Nel timpano, l'apparizione della *Majestas Domini* inscritta entro un cerchio –«arco celeste somigliante in vista ad uno smeraldo» (Ap. Gv 4, 3) dell'Apocalisse giovaniano- fra le quattro rappresentazioni simboliche degli Evangelisti –creature viventi simili a un leone, a un vitello, a un uomo e a un'aquila che vola (Ap., Gv, 4, 7) con «ali variopinte che ricordano le sculture assire e persiane»³⁹⁷ costellate di occhi. Il Cristo tiene nella mano sinistra un libro aperto su cui si legge "Ego sum lux" (Gv 8, 12) e alza la destra in segno di benedizione nel gesto che richiama il dogma trinitario –tre dita unite (pollice-indice e medio) e piegamento verso il palmo delle restanti due (anulare e mignolo). Ai suoi piedi sette lampade ardenti che sono i sette Spiriti di Dio mentre, dietro di esse e davanti al trono, è visibile «come un mare trasparente simile a cristallo» (Ap. Gv 4). Ai lati del trono, invece, i ventiquattro vegliardi avvolti in candide vesti, prostrati a capo chino ai piedi dell'Eterno e colti nell'atto di offrire le proprie corone d'oro gemmate. Tra di essi il canonico Luigi Mansi ha creduto di riconoscervi «il medesimo Morelli, in ginocchio»³⁹⁸. Sul fondo, infine, si intravedono i loro rispettivi seggi. La rappresentazione è mutuata dall'Apocalisse di Giovanni (4) «opera di meravigliosa bellezza»³⁹⁹ e, malgrado si riscontri una certa libertà d'interpretazione rispetto al brano biblico, come nella visione celeste

scienze, lettere ed arti, Venezia 2002; G. Guarisco, *Alle origini del restauro: «Ni adjonctions, ni suppressions» (1839-1893)* Adolphe Napoléon Didron, Cesare Cantù, Camillo Boito, in «Materiali e strutture», n.s. 2.1013, n. 3, 2013, pp. 67-98.

³⁹⁵ p. 149 n. 207.

³⁹⁶ Fiengo 1991, p. 66 n. 109.

³⁹⁷ Maresca A., *Domenico Morelli e il Duomo di Amalfi*, in 'Arte e storia', n.s., a. IX, n. 5, 1890, p. 36.

³⁹⁸ MANSI 1898, p. 58.

³⁹⁹ LEVI 1906, p. 298.

dell'Evangelista tutto concorre a enfatizzare la divina onnipotenza. Dal punto di vista stilistico la rappresentazione teofanica concepita da Morelli si pone sostanzialmente sulla scia del *revival* neogotico tipicamente ottocentesco. Il carattere frontale, solenne e ieratico del Cristo; la profusione dell'oro nello sfondo e il suo largo uso nei dettagli che legittima l'epiteto di «sfolgorante visione divinata»⁴⁰⁰ con il quale venne accolta l'opera; il formulario degli ornati del trono con schienale e del relativo suppedaneo, gli intarsi della pavimentazione o dei troni 'secondari' dei vegliardi; il tessuto delle suppellettili -il cuscino di porpora- e finanche particolari come il gesto della mano, tipica espressione del culto greco-ortodosso, sono memori della tradizione bizantina. «Roma e Ravenna possono insegnare lo stile nel modo di rendere la figura umana, ma il carattere ne è diverso nella pittura dell'Italia meridionale»⁴⁰¹. Non è un caso che l'impressione prodotta sul pittore già molti anni prima dal duomo di Monreale e dalla sua monumentale decorazione musiva venga qui palesata con tutta evidenza e non si può fare a meno di notare l'analogia tra la trionfante immagine del Pantocrator di Monreale e quella imperturbabile di Amalfi; tra l'oro splendente dell'uno e il bagliore proveniente del fondo dorato dell'altro. Più in generale non dovevano averlo lasciato indifferente quelle rappresentative espressioni di arte bizantino-normanna presenti in maniera così diffusa nel territorio siciliano – cattedrale di Cefalù, Duomo e Cappella Palatina di Palermo *in primis*. Di contro Morelli mette in campo una visione moderna dello spazio, individualizza i vegliardi, conferisce loro *pathos* in una sintesi di straordinaria efficacia che fa percepire concretamente la capacità inventiva ma anche, e soprattutto, la sensibilità dell'artista nell'accostarsi al passato. Un semplice raffronto con il disegno acquerellato del frontone realizzato da Alvino e datato 1871 (Amalfi, Museo Storico Municipale) dà la misura tanto dello stacco rispetto alle forme lineari e rigide di marca bizantina quanto della sofisticata invenzione iconografica.

L'elaborazione del soggetto fu lunga e meditata. La visione fu ancorata all'osservazione della «storia ed ai monumenti rimasti»⁴⁰². Ne sono testimonianza i numerosi studi, conservati per la gran parte presso la G.N.A.M. di Roma e in minor misura presso la G.A.M. di Torino. In linea di massima esistono schizzi dell'intera composizione che dal primo abbozzo –passando per alcune soluzioni intermedie come ad esempio i vegliardi

⁴⁰⁰ A. Miola, *La cappella di San Paolo nel Duomo di Reggio progetto di Giuseppe Pisanti*, in «Rassegna pugliese di scienze arti e lettere», gennaio 1894, vol. XI, n. 1, p. 12.

⁴⁰¹ LEVI 1906, p. 296.

⁴⁰² LEVI 1906, p. 298.

col busto chinato in avanti anziché genuflessi (Roma, GNAM, Inv. 404/H/8; Inv. 404/H/9)- arrivano a tracciare sommariamente le linee dell'impostazione adottata in ultimo. Furono, inoltre, oggetto di studi esclusivi il Cristo (Roma, GNAM, FM, Inv. 404/H/10; Inv. 404/H/11) e numerose figure di vegliardi (Roma, GNAM, FM, Inv. 404/H/12 - Inv. 404/H/35; Torino, GAM, Gabinetto Disegni e Stampe, FM, Inv.).

Il cantiere venne allestito nella chiesa "vecchia" di Santa Maria di Donnaregina a Napoli che assicurava ampi spazi di lavoro⁴⁰³: «coprire 12 metri di tela, oltre quella del bozzetto e dei disegni mi auguro che sia accolto come un lavoro serio e coscienzioso»⁴⁰⁴. Entro il 28 febbraio 1890, ma più verosimilmente entro la fine del dicembre 1889⁴⁰⁵, il cartone colorato poteva dirsi ultimato con grande soddisfazione dell'artista che scriveva a Villari «avrei piacere che la vedessi, quando il mosaico sarà messo al posto [...] andremo insieme ad Amalfi e potresti condurre pure la Linda e Gino»⁴⁰⁶. Il mosaico fu completato nel 1894 anche grazie al determinante concorso economico di Leone XIII e dell'Arcivescovo Maiorsini oltre che a spese del Municipio di Amalfi⁴⁰⁷.

Come già per gli Apostoli, nel gennaio 1890 i cartoni del frontone furono spediti a Venezia «alla stessa fabbrica che certamente lo riprodurrà a meraviglia, e pare che lo debba eseguire al più presto possibile, poiché prima che termini il presente anno si vorrebbe festeggiare solennemente il completo restauro della facciata»⁴⁰⁸. Correva l'anno 1890 e, nonostante qualche ulteriore ritardo causato dalla morte di Antonio Salviati i mosaici vennero consegnati ad Amalfi il 24 gennaio 1891 e dopo quasi due mesi di composizione *in situ* (28 marzo-20 giugno), il 25 giugno 1891 vennero scoperti anche i mosaici del timpano nel corso. «Tutta Napoli si era recata ad ammirarli»⁴⁰⁹. Alla sontuosa e affollata cerimonia di inaugurazione della ricostruita facciata aveva partecipato anche l'artista.

⁴⁰³ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, Studio, 8 dicembre [1889], in BAV, CV, 34, *DM*, ff. 487-488, pubblicata in VILLARI 2002, I, p. 142.

⁴⁰⁴ *Ibidem*

⁴⁰⁵ «Sto lavorando ancora il dipinto della chiesa di Amalfi e spero di finirlo nella entrante settimana» cfr. *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ MANSI 1898, p.58.

⁴⁰⁸ MARESCA 1890, p. 36.

⁴⁰⁹ MARESCA 1890; LEVI 1906, p. 301.

La «spiccata fisionomia orientale»⁴¹⁰ di Amalfi e di Ravello «orientale di concetto, di volontà e di desiderio»⁴¹¹ non venne disattesa. La «ricchezza di luce e di colore e nello stesso tempo una musica soavissima»⁴¹², secondo l'impressione che ne aveva ricavato *a posteriori* il Vetri, altro non era che il frutto di quel «necessario studiare ed acclimatarsi»⁴¹³ ben chiaro al Morelli prima di ogni avvio dell'opera.

La fonte Maresca, più volte richiamata, permette di stabilire un sicuro *terminus ante quem* al 28 febbraio 1890 per l'esecuzione del cartone colorato preparatorio da realizzarsi sul frontone e uno *post quem* per la messa in posa del relativo mosaico⁴¹⁴. Queste precisazioni cronologiche risultano utili per chiarire la successione dei plurimi interventi dell'artista.

«Questi mosaici saranno una vera gloria per il Morelli, il quale nel firmare il frontone ha voluto farvi mettere pure la firma del suo allievo Paolo Vetri, che lo aiutò in simile opera⁴¹⁵. Di collaborazione e non di mero aiuto spicciolo parla diversa critica successiva⁴¹⁶. «Il primo dei nostri pittori, Domenico Morelli, dipinse, insieme col pittore Vetri, i cartoni pei mosaici che sovrastano al portico»

Una lettera del 13 gennaio 1893 informa dell'accordo contrattuale tra l'artista e il Municipio di Amalfi per lavori di affresco del portico della cattedrale⁴¹⁷. Nel 1895 Vetri affrescò un'*Assunta*, da un bozzetto del Morelli, sotto il portico nella lunetta sopra il portale maggiore del Duomo di Amalfi⁴¹⁸. Un ulteriore intervento di Vetri si data al 1929 quando l'artista, ancora una volta su disegno del suocero, affrescò l'atrio della Cattedrale con scene della *Vita di Cristo e di Sant'Andrea*.

Al di sotto del frontone e sopra il secondo ordine di finestre, entro nicchie archiacute derivanti dall'intreccio di una teoria di archi a sesto rialzato poggianti su colonnine, sono raffigurati i *Dodici Apostoli*, i cui cartoni furono analogamente ideati e dipinti dal Morelli (1884?).

⁴¹⁰ LEVI 1906, p. 295.

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² VILLARI 2004, II, p. CLXXIII.

⁴¹³ LEVI 1906, p. 296.

⁴¹⁴ MARESCA 1890, p. 36.

⁴¹⁵ Ivi, p. 37.

⁴¹⁶ MAGGIORE 1955, p. 70.

⁴¹⁷ Lettera di Leonora Morelli a Pasquale Villari, 13 gennaio 1893, in BNN, CDM, III, 105, pubblicata in VILLARI 2004, II, p. CLXXII nota 312.

⁴¹⁸ MAGGIORE 1955, p. 70; *Guida D'Italia del Touring Club Italiano Campania*, Centro Grafico Linate, IV ediz., Milano 1981, p. 555.

In questi cartoni, il grande artista ha saputo sottomettere il suo ingegno, sempre fecondo nell'innovare, al gusto antico, ed il carattere tecnico del disegno antico, unendosi alla composizione, ricorda l'arte dei grandi maestri mosaicisti, ma ravvivata da un colore il quale è una speciale caratteristica del Morelli⁴¹⁹.

La traduzione musiva delle figure degli Apostoli, iniziata circa due anni prima e già conclusa al 20 febbraio 1890, fu affidata alla stabilimento ditta “Salviati & Compagnia” Antonio Salviati di Venezia, qualificato laboratorio di mosaici monumentali bizantini e riconosciuti “maestri di eleganza”, assai apprezzati dal Morelli. La complessità della traduzione fu egregiamente risolta nella fedeltà al modello tanto che

per eseguire in opera musiva i cartoni degli apostoli, fu necessità della fabbrica fare dei nuovi smalti prima mai usati, per potere portare a termine con tutta scrupolosità l'imitazione dei colori usati dal Morelli [...] si scorgono perfino i colpi di pennello del Morelli⁴²⁰.

Il modello iconografico degli Apostoli venne, poi, parzialmente sfruttato per la successiva realizzazione dei cartoni della Cattedrale di Cosenza⁴²¹.

I.4.2 L'intervento nella Cattedrale di Santa Maria Assunta a Cosenza.

La decorazione pittorica dell'abside centrale del Duomo di Cosenza fu realizzata da Paolo Vetri su cartone di Domenico Morelli entro la prima metà del 1899 –quando ebbe luogo la cerimonia di inaugurazione della crociera e dell'abside appena restaurati.

A partire dal 14 giugno 1886 il Duomo fu, infatti, interessato da lunghi lavori di ripristino⁴²² fortemente caldeggiati dall'arcivescovo Mons. Camillo Sorgente che si era insediato sulla cattedra episcopale cosentina poco più di un decennio prima. Secondo il progetto e l'indirizzo del Direttore dei lavori Giuseppe Pisanti, architetto lucano allievo di Enrico Alvino e professore all'Istituto di Belle Arti di Napoli, furono demolite le «cattive fabbriche barocche» ascrivibili all'intervento settecentesco di Mons. Capece

⁴¹⁹ p. 36.

⁴²⁰ p. 37.

⁴²¹ Cfr paragrafo 4.2 .

⁴²² N. Arnone, *Il Duomo di Cosenza*, S. Bernardino, Siena 1893, p.?.; F. De Fusco, *I restauri del Duomo di Cosenza*, in «Emporium», LXII, 1925, p. 197.

Galeota⁴²³ e «restituite alla luce le eleganti forme medievali»⁴²⁴ dell'originaria costruzione.

Siamo nuovamente di fronte a un “restauro stilistico”, decisamente più audace di quello amalfitano. Il colpo di spugna dato alle strutture barocche a favore del presunto gotico delle origini senza, peraltro, tener conto delle emersioni dei resti murali di fondazione, è espressione soggettiva dell'architetto che nella volontà di ricreare un insieme armonico opera una sintesi di motivi in negazione del palinsesto storico di cui la chiesa era testimonianza viva.

Dopo varie e alterne vicende, accompagnate da reazioni contrastanti, il 29 giugno 1899 la crociera e l'abside furono solennemente inaugurati.

Giovedì principiarono le feste pel Giubileo episcopale del nostro Arcivescovo con la consacrazione del bellissimo altare e la inaugurazione della crociera restaurata del Duomo. Assisteva una folla giammai vista. Tutti ammirarono i magnifici affreschi – gli Apostoli e l'Assunta- del Morelli⁴²⁵.

Domenico Morelli era stato coinvolto nella decorazione della ‘cona’ maggiore intorno al 1897. Il collega napoletano Pisanti si era fatto portavoce della volontà, autonoma o da lui ‘veicolata’ non è emerso chiaramente, di Mons. Sorgente: «Fui sollecito di consegnare la sua lettera al Comm. Domenico Morelli, il quale ne restò compiaciutissimo»⁴²⁶. Della sua diretta partecipazione ai lavori rimangono tracce molto interessanti in alcuni stralci di corrispondenza intercorsi tra il Sorgente e Pisanti e custoditi nell'Archivio Storico Diocesano di Cosenza. «Mi disse che avrebbe subito incominciato a lavorare i bozzetti del Cristo e degli apostoli che dovranno poi essere dipinti a fresco sulle pareti del presbiterio»⁴²⁷. La missiva assume una notevole rilevanza nell'ambito delle vicende qui esaminate anzitutto perché permette di anticipare di un biennio il coinvolgimento dell'artista precisandone, tra l'altro, il raggio d'azione e rivelandone le intenzioni originarie. Particolarmente significativo sotto questo aspetto è il riferimento al Cristo, mai avanzato prima d'ora e che di fatto non

⁴²³ Archivio Storico Diocesano di Cosenza (d'ora in avanti ASD.CS Rest. Duomo), 2.9.1, Fasc. 4, 18 giugno 1907, Relaz. Pisanti.

⁴²⁴ ASD.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, 18 giugno 1907, Relaz. Pisanti.

⁴²⁵ *Feste pel Giubileo Episcopale dell'Arcivescovo*, in «L'Avanguardia», Cosenza 3 luglio 1899, a. XXIV, n. 27, [p. 3].

⁴²⁶ ASD.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, 22 maggio 1897.

⁴²⁷ *Ibidem*.

venne mai realizzato optando per l'esecuzione della Madonna Assunta, titolare della Cattedrale bruzia.

L'«elegante invenzione»⁴²⁸ del Pisanti sopperì alla mancanza di dati funzionali al recupero della conca maggiore. Il falso storico fu molto apprezzato dall'architetto Renato De Fusco che scrisse «seppe trovare un geniale partito decorativo che, rispettando l'impianto barocco, ha dato alla conca la grazia e la semplicità medioevale: uno scomparto, cioè con tredici incassi, a colonnine ed archi, imitante il motivo decorativo delle conche minori»⁴²⁹ esse, sì, ripristino dall'originale.

Circa otto mesi più tardi giungeva all'Arcivescovo la assicurazione sul buon andamento dei lavori

Prima di Natale fui allo studio del Senatore Morelli ed a quello del Professore Vetri per vedere i bozzetti ed i cartoni a grandezza di esecuzione degli apostoli, che dovranno essere dipinti nell'absida [sic!] di cotesta cattedrale. Il lavoro è quasi tutto pronto, mancando solo quattro figure che saranno quanto prima complete. È un lavoro in tutto degnissimo del nome del chiaro artista, e son sicuro che contribuirà a rendere veramente monumentale l'opera⁴³⁰.

Agli inizi del marzo 1898 Morelli aveva ricevuto un primo rimborso spese⁴³¹ e malgrado si fosse reso disponibile a «fare costà una prima gita per disporre la esecuzione dei freschi»⁴³² il lavoro di cantiere tardava ad essere avviato. «tutti i disegni di preparazione per i freschi già pronti e non si deve ora far altro che riprodurli sull'intonaco»⁴³³. La messa in posa del pavimento aveva fatto temporeggiare la venuta dei due artisti e, come se non bastasse, l'incalzare dell'età rendeva la venuta di Morelli in Calabria tanto auspicata dal committente quanto difficoltosa. Dal canto suo Mons. Sorgente non intendeva demordere e come apprendiamo dalle parole di Pisanti, tramite diretto per le comunicazioni con l'artista: «Non mancherò d'insistere col Comm. Morelli per la sua venuta costà; egli mi ha detto di aver voluto rifare la figura del Cristo per mantenersi sempre più a carattere con l'Architettura della Chiesa»⁴³⁴. Vanificata o delegittimata [?] l'idea morelliana del Cristo, la scelta e la realizzazione del soggetto iconografico della Vergine assunta in cielo, strettamente collegato alla storia del luogo,

⁴²⁸ DE FUSCO 1925, LXII, 1925, p. 197.

⁴²⁹ DE FUSCO 1925, LXII, 1925, p. 202.

⁴³⁰ ASD.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, Napoli, 1 gennaio 1898.

⁴³¹ Ibidem

⁴³² Ivi, Napoli, 11 febbraio 1898.

⁴³³ Ivi, Napoli, 7 marzo 1898.

⁴³⁴ Ivi, Napoli, 11 gennaio 1899.

dovette avvenire nel giro di pochi mesi se, com'è noto, sul finire del giugno 1899 la decorazione pittorica dell'abside era stata completata.

La Vergine presentata come Orante è raffigurata in ieratica posizione frontale. Il capo aureolato, il viso incorniciato da un soggolo bianco che mette in risalto lo sguardo serio e magnetico, ella è raffigurata priva di orpello decorativo. Sotto il manto blu si intravede la tunica rossa che, sulla base della tradizione iconografica mariana occidentale, alludono rispettivamente alla sua natura divina e terrena. Tipologie e caratteristiche mutate dalla tradizione orientale e occidentale sono armonicamente fuse. La relativa sinopia, integralmente recuperata nelle operazioni di stacco e ora in deposito presso il laboratorio SBSAE di Cosenza, oltre a rivelare un modo disegnativo preciso, documenta i segni di un pentimento piuttosto rilevante nell'economia generale dello schema compositivo. La prima idea della composizione fissata a sanguigna rossa, presenta il busto della Vergine notevolmente ribassato rispetto alla definitiva stesura.

Come ampiamente visto nelle precedenti Madonne morelliane il pittore non compie alcuna idealizzazione «Il viso [...] non è bello per forme elette e per lineamenti peregrini ed angelici. È una donna come mille altre quanto alla forma»⁴³⁵. Se nell'iconografia dell'Assunta del Duomo di Cosenza non vi è più di una eco della *Salve Regina!* (*La Vergine delle rose*) di Corigliano Calabro (1872) che a parte il tipo presenta la medesima gamma cromatica brillante, altrettanto non può dirsi per la realizzazione degli Apostoli che trova un immediato confronto con gli affreschi di analogo soggetto concepiti per il frontone del Duomo di Amalfi (1891-1893). Le variazioni minime nella definizione delle figure dei *Santi Pietro, Andrea e Bartolomeo*, presenti sulla parete sinistra del presbiterio cosentino, lasciano supporre la derivazione da uno stesso studio preparatorio. I restanti nove Apostoli, pur nella generale affinità compositiva e stilistica, rappresentano invece invenzioni autonome.

Il ciclo di affreschi che corre da sinistra verso destra seguendo la curva dell'arcata absidale rievoca l'ideale 'abbraccio' che da *Pietro* fino a *Paolo l'extra numerum*, passando per *Andrea, Bartolomeo, Simone, Giacomo figlio di Alfeo, Giovanni, Giacomo Zebedeo, Matteo, Filippo, Giuda Taddeo, Tommaso*, accompagnò la dipartita di Maria qui raffigurata nel mezzo della teoria di Apostoli. La volontà di caratterizzare iconograficamente ciascun di loro diviene personalizzazione somatica e, come esplicitato sin dall'inizio, religiosa. Scriveva Pisanti a Mons. Sorgente:

⁴³⁵ *Scritti d'arte* 1873, p. 57.

Sarebbe suo desiderio di scrivere sotto ad ogni figura di apostolo un motto o una piccola leggenda tratta dalle sacre scritture che caratterizzasse le opere per le quali ciascuno di essi viene distinto nella nostra chiesa cattolica apostolica romana. Ella dovrebbe fare apparecchiare questi scritti affinché possano distribuirsi nei diversi bozzetti»⁴³⁶.

Gli Apostoli oltre ad essere raffigurati, quasi tutti, con gli attributi comuni come il rotolo, il libro o la croce sono, infatti, distinti dai nomi riportati nella forma latina della Vulgata alla base dei rispettivi incassi. A differenza del Duomo di Amalfi, quelli del Duomo di Cosenza sono tutti nimbatati.

La rapidità di esecuzione del progetto figurativo si spiega con ogni evidenza sulla base di quanto qui prima ipotizzato ovvero l'invenzione iconografica utilizzata venne grossomodo attuata poco più di un lustro prima per la Cattedrale della città marinara (1895).

Parte della decorazione ad affresco dell'abside centrale è stata recuperata da un recente restauro effettuato nel 1981 che ha permesso alcune importanti riflessioni sulla tecnica esecutiva adottata nonché sullo studio dei particolari.

La vicenda del ciclo pittorico murale cosentino, ideale prosecuzione di quella realizzata dal binomio Morelli-Vetri ad Amalfi (1885-1889), evidenzia ancora una volta il ruolo di primo piano del maestro tanto nei rapporti intrattenuti con la Chiesa quanto nell'elaborazione dell'iconografia. A Vetri è affidato il compito di tradurre i cartoni e, ancorché la resa non manchi di essere fedele al modello al punto da non tradire il linguaggio artistico di partenza, si ravvisano alcune debolezze stilistiche nelle figure estreme degli Apostoli.

La sfortuna critica di questo ciclo decorativo nella totalità della produzione morelliana è un dato di fatto. L'attenzione maggiore, e nemmeno troppo, viene dalla letteratura locale che, senza porsi troppi interrogativi, si è limitata a riportare gli elementi essenziali – ossia niente più che l'assegnazione a Morelli e Vetri [sic!] e datazione.

⁴³⁶ ASD.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, 22 maggio 1897.

I.V L'ultima attività

Si è detto circa la genesi e lo sviluppo di un linguaggio che suscitò molte critiche ma anche profondi consensi.

L'ultima tappa della vicenda artistica di Morelli verrà ripercorsa attraverso una breve carrellata di dipinti caratterizzati in larga misura da una fortuna critica meno cospicua rispetto ad altre opere dell'artista. La marcata dicotomia di registro della produzione di questi anni, alimenta un dibattito molto vivo e serrato. E lo studio di queste opere fa riemergere nomi di collezionisti oggi *poco noti* o fin qui del tutto sconosciuti.

Ancora nel pieno vigore mentale, Morelli medita, studia e lavora *fino all'ultimo* con l'impegno e la passione di sempre. La produzione dell'ultimo decennio del secolo riveste un grande fascino, ponendosi come ponte verso nuove sperimentazioni formali.

I.5.1 Le suggestioni pittoriche della 'Settimana Santa'.

Un significativo numero di dipinti di Morelli è dedicato ai riti religiosi e popolari della Settimana Santa.

L'insolito motivo di ispirazione già sperimentato con il *Vexilla regis prodeunt*, si rinnova all'inizio del nono decennio del secolo con la composizione *I Monaci in chiesa di Venerdì Santo* altrimenti noto come *Gli Improperi del Venerdì Santo* o *La processione del Venerdì Santo*. Il rito dell'adorazione penitente della croce accompagnato dal canto degli improperi offre all'artista così intense suggestioni pittoriche da 'obbligarlo' a rimandare regolarmente l'esecuzione dell'embrionale concetto di Jago, l'astuto alfiere di Otello tanto caldeggiato all'artista da Verdi. Di ritardi causati da questo nuovo e più stimolante soggetto iconografico si parla in una lettera inviata dal pittore al musicista e datata Napoli 10 agosto 1881:

Sapete che ho fatto una fila di monaci in chiesa di venerdì santo! Tema stupendo! E proprio quando cantano gli improperi. Il Cristo a terra e una fanciulla che gli bacia i piedi. Ogni giorno andavo allo studio col proponimento di far Iago e Otello -come voi mi scrivate- e poi i pennelli dipingevano i monaci. De Sanctis [Giuseppe De Sanctis] ve ne manderà due linee incise, ma io sono certo che il quadro vi piacerà quando l'avrò eseguito in grande. Un quadro tutto nero» (anagr. 1).

Lo studio più conosciuto è quello de *I monaci in chiesa* (Napoli, Museo di Capodimonte) (anagr. 37) proveniente dalla raffinata collezione del barone Carlo Chiarandà di Napoli, successivamente passato a quella del napoletano Alfonso Marino e da questi donato allo Stato nel 1957, unitamente a buona parte del nucleo ottocentesco della sua pregiata raccolta d'arte. La qualità della composizione e la novità della soluzione spaziale adottate spiegano la maggior fortuna di cui il bozzetto ha goduto rispetto alla redazione definitiva. I cambiamenti iconografici sostanziali che si riscontrano in questa composizione intermedia lo rendono, infatti, autonomo rispetto al gran bozzetto finale: a inginocchiarsi sono solamente tre monaci, elaborati rispettivamente sulla scorta di alcuni studi, non v'è traccia dei fedeli né del numeroso coro di frati; viceversa è dato riscontrare l'idea iconografica del crocifisso poggiato sul cuscino che si configura come il vero fulcro delle plurime composizioni e che ritornerà nel successivo *Preci e fiori*.

Appartiene a questo gruppo di opere il tanto delizioso quanto frainteso dipinto *L'uscita dalla chiesa*, di cui sino ad oggi si era completamente perduta memoria. «L'immaginazione potente di Domenico Morelli ha messo sui gradini di questa chiesa tutte le gradazioni della fede religiosa femminile» così esordisce l'articolo apparso su l'"Illustrazione italiana" del 4 giugno 1882. Ancora una volta l'ispirazione suggerita dalla ritualità della Settimana Santa arriva al pittore forte e distinta. La visita ai Sepolcri durante la notte del Giovedì Santo è una pratica tradizionale di culto che, pur affondando le sue radici nel Medioevo, ha mantenuto nel tempo la capacità di catalizzare la devozione popolare. L'allestimento degli altari della reposizione comunemente chiamati sepolcri per la venerazione del sacramento eucaristico, costituisce, anche nel campano, una delle più alte manifestazioni della sacra liturgia in tempo pasquale.

La gestazione lunga e complessa del dipinto è testimoniata da un nutrito numero di disegni preparatori, conservati prevalentemente presso la GNAM di Roma (cfr. anagr. 1-25). Sono di un certo interesse i vari studi di figure muliebri dove si rileva, quasi sempre, un grado di finitezza estrema⁴³⁷. La briosità e la densità degli impasti cromatici dovettero ricordare a Levi la pittura del catalano Mariano Fortuny y Marsal se il biografo, menzionando *La visita ai sepolcri*, osservava che «Morelli soltanto aveva saputo farsi accarezzare da quella deliziosa magia [di Fortuny] in alcune sue opere [...] senza lasciarsene sedurre e rimanendo sé stesso»⁴³⁸.

L'opera è stata spesso scambiata con il dipinto *Giovedì Santo. La visita ai sepolcri* altrimenti ricordata solo col nome di *Giovedì Santo*. Da qui, verosimilmente, il binomio del tutto arbitrario *L'uscita dalla chiesa (Giovedì Santo)* utilizzato da una parte della critica e alla base di diversi equivoci⁴³⁹. Un sicuro *terminus ante quem* per la realizzazione del dipinto è il 1882, anno fornito da alcune incisioni rintracciate contestualmente alla ricerca. *La visita ai sepolcri* apparteneva alla raccolta Schaeffler di Napoli⁴⁴⁰. Tra il folto gruppo di famiglie straniere residenti a Napoli -Rothschild, Vonwiller, Zir, Meuricoffre, Aselmayer- spiccavano gli Schaeffer appartenenti alla schiera di imprenditori svizzeri impiantanti in Campania⁴⁴¹. Un dipinto di Morelli dal titolo *La visita a los sagrarios* è entrato a far parte delle collezioni del Museo Nazionale delle Belle Arti di Buenos Aires nel novembre 1911 acquistato dalla Commissione Nazionale di Belle Arti, insieme ad altre due opere tra cui *I recini di festa* di Luigi Nono (cfr. S. Bietoletti, scheda *Los zarcillos de la fiesta* di Luigi Nono), dal mercante catalano José Artal (1862-1918)⁴⁴². Un possibile riferimento all'opera - confusa, come crediamo, con il dipinto *L'uscita dalla chiesa* - è presente anche in Willard quando si dice 1889. «Owner unknown. Madame Englen believes the picture to be in America»⁴⁴³.

⁴³⁷ A tal proposito, pura e semplice nota di colore folcloristico, la coniazione del termine napoletano 'struscio' deriva proprio da quell'andirivieni legato al pellegrinaggio delle sette chiese durante il quale non passava inosservato il fruscio prodotto dagli sfarzosi vestiti esibiti dalle dame.

⁴³⁸ LEVI 1906, p. 214.

⁴³⁹ *Relazione Giunta Artistica* in, LEVI 1906, pp. 346, 347; CAMERLINGO 2010, pp. XXIII, 102-103, 150-158, 207.

⁴⁴⁰ M.R., *L'uscita dalla chiesa (Quadro di Domenico Morelli)*, in «Illustrazione italiana», a. IX, n. 23, 4 giugno 1882, pp. 388, 394; *Arte contemporanea*, in «L'Arte», a. I, fasc. III-IV, (1898), p. 172; LEVI 1906, p. 365.

⁴⁴¹ A tal proposito si ricordino gli stabilimenti Schaeffer, Wenner & C per la filatura e tessitura del cotone.

⁴⁴² Y. Aznar, D. Wechsler, *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Editorial Paidós, Buenos Aires 2005, p. 119 n. 29/ Archivo de documentación de obras MNBA.

⁴⁴³ WILLARD 1895, p. 65.

La pubblicistica del tempo menziona il dipinto anche con una variazione di titolo *La visita a los santuarios*, ricordandolo come tra «Los mejores cuadros de la escuela italiana existentes en la galería»⁴⁴⁴. Com'è già stato dimostrato dai recenti studi promossi sul territorio italiano da Capitelli, durante il XIX secolo la consistenza dell'arte europea nelle raccolte artistiche più importanti dell'America Latina non passa certo inosservata e, in particolare con riferimento alla pittura italiana, appare considerevole, la presenza di pittura macchiaiola⁴⁴⁵.

L'interesse per i riti e le tradizioni connesse alla Pasqua, manifestato dal pittore sin dall'inizio degli anni Ottanta prosegue e si arricchisce con la realizzazione di un nuovo dipinto ricordato dalle fonti col titolo di *Preci e fiori, o il Giovedì Santo*⁴⁴⁶. Un'immagine patetica e solenne del rito centrale del Venerdì Santo, e non del Giovedì come impropriamente ricordato da Levi. A sinistra un grande crocifisso poggiato su un cuscino con una soluzione figurativa che ricorda, seppur ruotata di angolazione, quella già adottata in *I monaci in chiesa di Venerdì Santo* [1881].

Com'è ormai chiaro, nel filone delle composizioni religiose di fervore devozionale Morelli pone una grande attenzione per gli elementi decorativi che rendono il quadro vivo e vibrante. Nella fattispecie, pur mettendo in risalto il momento di alta spiritualità dell'adorazione della croce Morelli enfatizza il contorno dando enfasi all'elemento floreale e vegetale. *L'Adoración de la cruz*⁴⁴⁷ o *Oraciones*⁴⁴⁸ venne accolta dalla pubblicistica del tempo con toni encomiastici

Un pintor, tan observador de las costumbres populares, como el insigne artista napolitano, no podía menos de inspirarse en tan cristiana práctica [...] cuadro [...] impregnado del misticismo propio del asunto y lleno de color local [Un pittore, tanto osservatore dei costumi popolari, come l'eminente artista napoletano, non poteva esimersi dall'ispirarsi ad una

⁴⁴⁴ R. Mainar, *El museo de Bellas Artes de Buenos Aires* in, «Museum revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea», vol. 3, n. 8, Establecimiento Grafico Thomas, Barcelona 1913, p. 282.

⁴⁴⁵ Per una bibliografia essenziale sui rapporti artistici tra Italia e America Latina cfr. G. Capitelli, *Due dipinti di Francesco Podesti a Santiago del Cile*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Campisano Editore, Roma 2011, p. 451 nota 2 (con bibl.).

⁴⁴⁶ Levi 1906, p. 366. L'opera è ricordata anche col titolo di *Preci nella settimana santa* cfr. Willard 1895, p. 65.

⁴⁴⁷ *Adoración de la cruz, cuadro de D. Morelli*, in «La Ilustracion Artistica», a. VIII, n. 381, 1889, p. 132.

⁴⁴⁸ S., *Domingo Morelli*, in «La Ilustracion Artistica», a. XX, n. 1.030, 1901, p. 621.

pratica così tanto cristiana [...] dipinto [...] impregnato del misticismo del soggetto stesso e pieno di colore locale]⁴⁴⁹.

Il dipinto che, ferma un momento di quotidianità e consuetudini locali viene letto da una fonte coeva in questi termini: «Tutte scene di un bell'effetto decorativo, ma che ci mostrano l'intimo contrasto del pittore nella scelta delle rappresentazioni dirette della vita presente, o delle altre composte, ideali, di uomini e di tempi lontani»⁴⁵⁰. L'opera, oggi dispersa, appartenne alla collezione del dottor Antonio Cardarelli di Napoli « il quale ebbe per Morelli un vero culto»⁴⁵¹.

I.5.2 Verso un “simbolismo luminoso”

Il *Cristo nel deserto* altrimenti noto come *Et angeli ministrabant ei* (1895) ricordato da Ugo Fleres fra i «dipinti di prim'ordine»⁴⁵² dell'artista fu recepito dalla critica nei modi più diversi. Toni estatici sono stati usati con riferimento al paesaggio desertico definito «una delle più belle creazioni del Morelli»⁴⁵³. Villari gli fa eco «Il paesaggio qui è davvero stupendo. Una gradazione infinita di luce e di colori, nei diversi piani, sotto la volta del cielo diafano»⁴⁵⁴. Di tutt'altra intonazione, essenzialmente critica e polemica, è la riflessione sul Cristo «la cui testa è forse la parte meno riuscita del quadro»⁴⁵⁵. Tale critica avanzata già all'epoca della IV Esposizione Veneziana (1905) è, a ben guardare, disapprovazione mossa più estesamente alla natura profana del Cristo di quest'ultima fase pittorica:

La linea della composizione è quanto può idearsi di semplice e di elegante; il dipinto ha un'intonazione sapiente, chiara, luminosa eppur tranquilla come di visione. Ma non appaga del tutto l'animo la faccia alquanto

⁴⁴⁹ *Adoración de la cruz, cuadro de D. Morelli*, in «La Ilustracion Artistica», a. VIII, n. 381, 1889, p. 130.

⁴⁵⁰ A. Venturi, *Domenico Morelli* in, «Nuova Antologia di lettere scienze ed arti», s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 174, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1901, p. 162.

⁴⁵¹ LEVI 1906, p. 340 n. 1.

⁴⁵² Fleres 1932, p. 6.

⁴⁵³ VILLARI 1901, p. 160.

⁴⁵⁴ VILLARI 1901, p. 160.

⁴⁵⁵ VILLARI 1901, p. 160.

ambigua del Cristo seduto sulla roccia, che farebbe piuttosto pensare ad un fakiro indiano assorbito nella aspirazione del nirvana⁴⁵⁶.

La cosa non stupisce particolarmente perché a scrivere è Enrico Panzacchi, divulgatore disincantato ma fornito di scarso rigore critico e talvolta superficialità nell'informazione. Andando avanti il campionario di critiche mosse al Morelli diventa sempre più netto assumendo, in alcune circostanze, il carattere di vera e propria stroncatura. Le parole del gesuita Carlo Bricarelli che classifica il dipinto in questi termini «rimane un mirabile studio di paesaggio orientale all'aria aperta; ma quivi non è Gesù, è un arabo dagli occhi spiritati seduto paziente tra le aride rocce e gli sterpi inariditi» suonano quasi piccate alla sensibilità contemporanea specie quando prosegue con una valutazione più ampia ma non meno tagliente «tutto questo non basta a fare del Morelli un pittore religioso, quanta che si fosse la sua pietà e bontà personale»⁴⁵⁷.

Il *soggetto era già stato trattato* in altra occasione dall'artista seppur con una diversa messa a fuoco dell'episodio delle tentazioni diaboliche contro il figlio di Dio. Nel *Cristo nel deserto tentato dal diavolo*, sullo sfondo di un vasto scenario desertico roccioso, Satana ingannatore spunta dalle viscere della terra assumendo le sembianze di una donna. L'aspetto del paesaggio che oramai Morelli manipola con disinvoltura non è affatto secondario e, sebbene in tutt'altra chiave di utilizzo, porta l'eco di quella moda orientalista accolta dall'artista in svariate situazioni. Basterà ricordare la bellissima composizione di *Allah perdona coloro che hanno troppo amato* o piuttosto gli episodi di *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od* o *La preghiera nel deserto* che dove gli spunti orientali vengono rielaborati e liberamente interpretati dal pittore in una personalissima maniera. L'accattivante gioco di colori e luce intensa che in queste opere si ritrova non hanno davvero nulla a che vedere con la retorica del linguaggio per immagini dell'orientalismo. Le composizioni di Morelli sono animate da una tensione emotiva di fondo del tutto assente negli orientalisti italiani *strictu sensu*. D'altronde la sua esperienza religiosa e dottrinale era stato il perno intorno al quale la pittura appena richiamata era maturata.

⁴⁵⁶ E. Panzacchi, *L'esposizione artistica a Venezia* in, *Nel campo dell'arte assaggi di critica*, Zanichelli, Bologna 1897, p. 175.

⁴⁵⁷ «La Civiltà cattolica», a. 78 (1927), vol. IV, p. 435.

«Nessun pittore antico, rappresentando Gesù tentato dal demonio, si è preoccupato del deserto»⁴⁵⁸ fu scritto riferendosi al *Cristo nel deserto tentato dal diavolo*. Un'immensa distesa di roccia e sabbia «whose gnarled and cracking surface tells of some primeval cataclysm»⁴⁵⁹. La datazione del dipinto è sempre stata controversa, ritengo anche per via dei diversi titoli con i quali è stato ricordato, ma ragioni della massima evidenza consentono di collocare l'ultimazione dell'opera, ricordata dalla cronaca come «ultimo sino ad oggi dipinto dal celebre maestro napoletano, il più recente», nel 1882⁴⁶⁰.

A questi anni si data pressappoco *La buona Novella* caratterizzata da una stesura pittorica accurata fin nei dettagli ma estremamente libera sul piano sia della forma che del colore. «ed io con questo quadro mi spingo in una festa di colori: chi sa se riesco a farveli amare. Figuratevi il terreno è smaltato di fiori gialli, siamo quasi in riva di un lago azzurro, la gente che si move è gente dell'Oriente, la luce è viva, cruda, spietata» si giustificava quasi l'artista rispondendo alle pressanti richieste di Verdi⁴⁶¹ che in un primo momento avrebbe dovuto ricevere l'opera poi acquistata da Goupil e, infine acquistata dai Mylius. Ci sembra che in quest'opera la complessa sensibilità dell'artista e del suo nuovo linguaggio espressivo esploda felicemente in tutta la sua forza. Poche righe, ma non tutte di completo apprezzamento recensiscono l'opera dopo qualche anno «L'impression générale que ce tableau produit est saisissante»⁴⁶² e, più avanti, «rempli de beautés, mais inachevé»⁴⁶³ a significare quelle perplessità circa le scelte compositive e cromatiche assai poco convenzionali. Una significativa rottura rispetto al passato alquanto difficile da recepire specie se si guardando alla figura del protagonista: il Cristo quasi nascosto dalla vegetazione lontano da riconoscibili stereotipi e, viceversa, personaggio reale, uomo vero e come tale caratterizzato, per esempio, da tratti somatici accentuati, da una lunga chioma dorata e da una barba incolta. La luce intensa che inonda la scena colloca iconologicamente sullo stesso piano il Redentore e le genti cui si rivolge, instaurando un clima di fraternità e benevolenza che arriva dritto allo

⁴⁵⁸ «Illustrazione italiana», a. IX (1882), n. 47, p. 330.

⁴⁵⁹ A.J. Fracassy, *Neapolitan Art - Morelli*, in «Scribner's Magazine», vol. VIII, n. 6, december 1890, p. 747.

⁴⁶⁰ cfr. incisione dal disegno di A. Riera in, «Illustrazione italiana», a. IX (1882), n. 47, pp. 329, 330. Il dipinto era precedentemente datato al 1885 (LEVI 1906, p. 366), al 1886 («Études italiennes», vol. 6, 1924, p. 70), datazioni che Adolfo Venturi posticipò al 1890 (A. Venturi, *Domenico Morelli*, in «Nuova antologia», vol. 179, 1901, p. 160) e che soltanto ai giorni nostri fu intorno al 1882.

⁴⁶¹ Lettera di Domenico Morelli a Pasquale Villari, bollo postale Bruxelles 10 agosto 1855, Torino 13 agosto 1855, Firenze 15 agosto 1855, in BAV, CV, 34, DM, ff. 279-280, pubblicata in VILLARI 2002, p. 281.

⁴⁶² Revue International A. De Gubernatis, Florence 1884, p. 712.

⁴⁶³ Revue International A. De Gubernatis, Florence 1884, p. 713.

spettatore. «tutta la poesia delle più belle illusioni vibra nell'aria luminosa» scrive Levi a commento del quadro definendo il Morelli «pittore-poeta»⁴⁶⁴. Una scelta formale e contenutistica rivoluzionaria che ancora una volta apparenta il pittore napoletano all'antidogmatico storico del Cristianesimo «Il a voulu nous donner le Christ simple de Renan»⁴⁶⁵ fu scritto rimarcando l'evidente natura umana e non esclusivamente divina del Gesù morelliano.

Analogamente a quanto visto sopra, molto apprezzato fu lo scenario paesaggistico definito senza esitazioni una «merveille». Il singolare contrasto tra la «montagne en feu» e «le silence morne du lac de Tibériade»⁴⁶⁶, stando all'articolo, gli derivò dall'osservazione di scenari locali «Il a très bien senti que les effets pittoresques d'un ciel napolitain sur le lac d'Averne auraient pu lui fournir les tons de son paysage biblique»⁴⁶⁷. Com'è già stato suggerito in altra occasione, sembra ragionevole mettere in rapporto la realizzazione, di per sé autonoma, di alcuni tra i numerosi piccoli paesaggi conservati presso la GNAM di Roma con l'esecuzione di opere come *La buona novella* o *Gesù nel deserto* o *Gli amori degli angeli*⁴⁶⁸. La realizzazione dell'opera dovette attendere quasi un decennio per vedere il compimento. L'opinione della critica sulla datazione del dipinto oscilla fra il 1882⁴⁶⁹ e il 1883⁴⁷⁰. Di sicuro nel 1884 il dipinto si trovava a Milano presso la dimora di Eugénie Mylius, collocazione che manterrà per oltre un ventennio giacché ancora nel 1906 l'opera risulta presente in collezione Mylius⁴⁷¹. «il sentimento del bello, e il culto dell'arte dei signori Mylius» era già stato ricordato da Francesco Dall'Ongaro legato alla famiglia da amicizia e da interessi intellettuali⁴⁷². Eugenia Schmutzinger e Giulio Mylius appartenevano a quella ricca nobiltà milanese con cui, com'è risaputo, Eleuterio Pagliano intratteneva rapporti di committenza privata. Si potrebbe avanzare l'ipotesi, tutta da verificare, che proprio il pittore di origine piemontese abbia spezzato una lancia a favore dell'amico

⁴⁶⁴ LEVI 1906, p. 278.

⁴⁶⁵ Revue International A. De Gubernatis, Florence 1884, p. 713.

⁴⁶⁶ Revue International A. De Gubernatis, Florence 1884, p. 712.

⁴⁶⁷ Revue International A. De Gubernatis, Florence 1884, p. 712.

⁴⁶⁸ C. Maltese, *Otto paesaggi di Domenico Morelli*, p. 240 e sgg. in «Bollettino d'arte», s. IV, n. III, a. XXXVI (1951), p. 244.

⁴⁶⁹ LEVI 1906, p. 366; *Domenico Morelli* 2005, p. 278.

⁴⁷⁰ WILLARD 1895, p. 63; *Les arts* 1903, p. 28.

⁴⁷¹ LEVI 1906, p. 366.

⁴⁷² A. De Gubernatis, *F. Dall'Ongaro e Il Suo Epistolario Scelto Ricordi e Spogli*, Tip. editrice dell'Associazione, Firenze 1875, p. 390.

napoletano⁴⁷³ pareggiando, in un certo senso, le trascorse mediazioni favoritegli dal Morelli.

Il senso di “elevazione spirituale”⁴⁷⁴ che si coglie sempre più esplicitamente nell’ultima produzione di Morelli è, in questa come nell’altra opera, diffusamente rintracciabile. La tensione lirica che si percepisce e, nondimeno, l’utilizzo di colori brillanti suggerisce poi affinità col nascente movimento simbolista. Il “misticismo luminoso”⁴⁷⁵, i «tenui mezzi» la «delicatezza di linee e di toni»⁴⁷⁶ furono gli elementi di maggiore interesse presso il pubblico.

L’episodio pittorico del *Cristo che sveglia gli Apostoli*, e non piuttosto li veglia come una parte della critica ha riportato distorcendo il senso della scena⁴⁷⁷, viene riferito da tre Evangelisti (Mt 26, 41; Mc 14, 38; Lc 22, 46). Sulla consuetudine di dipingere in concomitanza col periodo liturgico penitenziale in preparazione della Pasqua è stato già detto dalla critica. Non c’è, quindi, da stupirsi che l’artista abbia scelto il momento di raffigurare in cui ha veramente inizio il dramma della Passione di Gesù.

«Gesù è una macchia oscura in riflesso, di cui non si distinguono né il viso, né le mani. Eppure quanta dolcezza, quanta nobiltà emana da quella figura!»⁴⁷⁸. Come per *La buona novella*, il Cristo c’è e domina, seppur in maniera inconsueta, la scena. La pennellata sciolta, il tocco veloce provano la cronologia molto avanzata del dipinto.

Gli apostoli dormono profondamente, ma che dico gli apostoli? Certe pennellate, che parevano a primo acchito dei colpi informi di pennello. Gesù non si vedeva che viso avesse, né le mani, né altro che una silhouette visibile come una macchia oscura in riflesso –e poi, in fondo e sul davanti, certi tocchi indecisi ed appena un po’ di tinta strofinata sulla tela, da coprirne l’imprimitura. Ebbene, queste masse informi, questi colpi di pennello dati alla cieca, queste tinta appena strofinate sulla tela, alla regolare distanza di un paio di metri dal quadro, erano precisamente Gesù in tutta la sua dolce bellezza⁴⁷⁹.

⁴⁷³ *Due pittori amici: Eleuterio Pagliano e Domenico Morelli (con lettere inedite del morelli)*, in R. Barbera, *Verso l’ideale Profili di letteratura e d’arte*, Libreria editrice Nazionale, Milano 1905, pp. 73-98.

⁴⁷⁴ «L’Arte», a. IV (1901), p. 296.

⁴⁷⁵ «L’Arte», a. IV (1901), p. 296.

⁴⁷⁶ U. Fleres, *La pittura d’oggi in Italia* in, *L’arte all’esposizione del 1898*, Roux Frassati e C, Torino 1898, p. 15.

⁴⁷⁷ Villari 1905, p. 219; Galleria Nazionale d’Arte 2006, p. 424.

⁴⁷⁸ MAGGIORE 1955, p. 56.

⁴⁷⁹ MORELLI, DALBONO 1915, p. 94.

È quanto accade nel *Pater noster. Il discorso della montagna*, quadro quasi finito riferibile all'ultimissima produzione dell'artista. Nel dipinto si apprezza in particolare la sperimentazione di una pittura cromaticamente più robusta che tocca alti livelli di alta liricità. Come sempre più di frequente sul finire della sua attività la composizione è ariosa, pausata, libera da ogni residuale struttura. La soave maestosità di Gesù al centro della scena è la medesima del *Cristo nel deserto*: catalizzante e irradiante al tempo stesso. «il Pater Noster, poema della Pietà e della Legge universale»⁴⁸⁰ lo definì a buon ragione Levi.

E praticamente in chiusura *La sulamite e il pastore* (1901), l'ultimo dipinto realizzato dal pittore, rimasto incompiuto a causa della sopraggiunta morte. «Il suo canto del cigno!» come lo ricorda Niccolò De Bellis in occasione del primo centenario della nascita di Morelli⁴⁸¹. Senza addentrarci nei meandri della esegesi biblica pur comunque necessaria a comprendere quell'atmosfera di soavità che emana dalle figure, Morelli restituisce l'impressione di un amore mistificato che si discosta alquanto dall'interpretazione data dallo storico Renan nel commentario a corredo della traduzione del Cantico dei Cantici (1860): «aucune arrière-pensée mystique ne s'y laisse entrevoir»⁴⁸². Siamo ancora oltre rispetto a quanto detto finora. L'opera costituisce uno scatto ulteriore di maturazione artistica. L'antichissimo melodramma biblico rivive secondo gli stilemi del tempo: la tavolozza cromatica di grande brillantezza e vivacità testimonia l'adesione ad uno degli elementi più caratterizzanti della stagione simbolista. L'enfasi della cornice bucolica assume, inutile quasi dirlo, un peso determinante nell'economia dell'opera contribuendo a spostare l'accento da un'accezione strettamente teologica ad una profondamente intrisa di connotazioni estetiche. «L'immagine diviene una cosa: fluida, oppure denominata e pausata –nebbie, canne, foglie, gigli, righe»⁴⁸³.

A Napoli aveva suscitato grande clamore la messa in scena (1898) nell'elegante teatro Sannazzaro dell'omonimo scherzo poetico di Felice Cavallotti. Al *Cantico dei Cantici* composto già qualche anno prima (1881) non erano stati lesinati pareri diametralmente

⁴⁸⁰ LEVI 1906, p. 336.

⁴⁸¹ M. De Bellis, *Domenico Morelli (nel primo centenario della nascita)*, in «La Lettura, rivista mensile del Corriere della sera», a. XXVI, n. 8, agosto 1926, pp. 598, 600.

⁴⁸² *Le Cantique des cantiques / traduit de l'hebreu, avec une étude sur le plan, l'age et le caractere du poeme par Ernest Renan*, M. Levy freres, Parigi 1860, p. 115.

⁴⁸³ C. De Bravo, *Il vero in, Artista Critica dell'arte in Toscana*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1991, p. 111.

opposti. Uno degli esiti a breve e lungo termine fu il «rimettere in voga gli studj e le versioni dello stupendo poemetto biblico»⁴⁸⁴. Di sicuro la lettura morelliana diverge completamente dalla «brillante superficialità»⁴⁸⁵ dell'omonima *pièce* teatrale. Va, inoltre, ricordata, la ricostruzione in versi italiani del poema biblico effettuata dal commediografo napoletano Torelli e che, parimenti, ebbe numerosa risonanza⁴⁸⁶. Se, come si verificò in passato, Morelli non fu sordo a quanto accadeva intorno, è possibile che qualcuno di questi episodi abbia stimolato la realizzazione del bozzetto in esame.

L'immagine pittorica de *La Sulamite* sostanzia ulteriormente il ciclo di 'visioni' morelliane di cui fanno parte anche dipinti come il *Pater Noster*, *il Saul tra i Profeti*, *il Giuda*.

Seppure *en passant*, è d'obbligo un cenno alla bellissima serie de *Gli amori degli angeli*⁴⁸⁷, trattazione che esula evidentemente dalla produzione religiosa di Morelli ma particolarmente significativa dal punto di vista dell'apertura del pittore in chiave simbolista. È con quella ritenuta l'ultima delle sue redazioni (1885- 1893), quella datata al 1890 (Roma, GNAM, inv. 178)⁴⁸⁸, che Morelli si lascia andare ad atmosfere sospese e sognanti accompagnate da una seducente gamma di colori accessi stesi per ampie campiture.

Di diretta discendenza da *Gli Amori degli Angeli* può, a nostro avviso, considerarsi *L'angelo della morte* (1897⁴⁸⁹) dove la ricercata perfezione formale si accompagna alla pedissequa definizione ambientale. Si tratta di una visione mistica delicata ed elegante che per la sua rarefatta spiritualità ricorda molto da vicino quel trasognato senso di bellezza, evocato dalla pittura preraffaellita di Alma-Tadema, di Edward Burne-Jones, di Dante Gabriele Rossetti solo per citare i riferimenti più immediati⁴⁹⁰. Il dipinto sino a poco tempo fa di ubicazione sconosciuta è stato recentemente schedato da Silvestra Bietoletti. Ha un valore particolarmente rilevante perché si tratta di uno stile certamente meno frequentato da Morelli rispetto ad altri. Esso appartenne alla collezione del

⁴⁸⁴ F. Cavallotti, *Il cantico dei cantici scherzo poetico in un atto*, n.e., stab. Tipogr. E. Reggiani, Milano 1891, p. 8.

⁴⁸⁵ P. Bargellini, 1951.

⁴⁸⁶ A. Torelli, *Sul Cantico dei Cantici: congetture*, Tip. F. Giannini & f, Napoli 1892.

⁴⁸⁷ Il soggetto è tratto, infatti, dal poema *L'amore degli angeli* di Thomas Moore che Morelli aveva iniziato a studiare e meditare sin dal quinto decennio dell'Ottocento.

⁴⁸⁸ M. Lafranconi, scheda n. 81, in *Domenico Morelli 2005*, p. 178.

⁴⁸⁹ La data e firma presente "D. Morelli 1897" consente di escludere la datazione al 1901 altrove indicata. Domenico Morelli 2005, p. 278.

⁴⁹⁰ Sul tema si veda da ultimo *Alma-Tadema e i pittori dell'800 inglese collezione Pérez Simón*, catalogo della mostra, Roma, chiostro del Bramante, 16 febbraio-5 giugno 2014, a cura di V. Gerard-Powell, Silvana Editoriale, Roma 2014.

proprietario terriero argentino Parmenio Piñero e da questi venne legato, nel 1907, al MNBA di Buenos Aires.

Il forte coinvolgimento politico e istituzionale di Morelli sacrifica frequentemente, specie nell'ultimo ventennio, l'esercizio della pittura. In particolare la fondazione del Museo Artistico Industriale alla cui direzione Morelli viene nominato, ancora il rientro in Accademia fortemente sollecitato dall'esterno (1891-1895), la nomina a Senatore del Regno (1886) e quella a membro della Commissione permanente di belle arti di Napoli presso il Ministero della Istruzione pubblica (1891) e della Giunta superiore di belle arti (1894) vanno lette senza dubbio nella direzione di un impegno socio-artistico ma al contempo danno la misura della consolidata fama tanto su scala locale quando su quella nazionale.

Tra il 1895 e 1899 Morelli è impegnato nel grandioso progetto della *Bibbia* di Amsterdam che coinvolge ben ventisei artisti tra i più famosi dell'epoca⁴⁹¹.

La commissione affidatagli dalla "Società Anonima della Bibbia Illustrata" grazie all'intermediazione di Alma Tadema, amico di vecchia data, lo fa entrare in una dimensione ansiosa e snervante. Il confronto con artisti di fama internazionale – tra gli altri, E. Burne-Jose, Puvis de Chavannes, Walter Crane, Max Liebermann, E.A. Abby e anche gli italiani Segantini e F.P. Michetti- ma soprattutto quello con formule figurative aggiornate, lo getta nello sconforto. Morelli affronta il temuto debutto ufficiale da disegnatore con la consueta acutezza adeguando il registro espressivo al suadente linguaggio simbolista e dimostrando, ancora una volta, una sorprendente capacità di adattamento ai mutati orientamenti stilistici.

I sette disegni richiesti a corredo iconografico di alcuni passaggi biblici apprezzatissimi dalla committenza, spopolano, infine, quando l'artista è già deceduto, alla I Esposizione Internazionale di Bianco e Nero (1902). Lo stesso Alma Tadema si era affrettato a scrivere all'amico «J'aime mon Morelli. La grande partie de la collection est si banale! [...] vous etes le Roi du noir et blanc»⁴⁹².

L'artista è appena scomparso quando in occasione della IV Esposizione Internazionale di Venezia, Vittorio Pica ne fa un accorato ritratto concentrandosi in particolare sulla produzione biblica. La mostra veneziana appare ai contemporanei quasi una *summa* del

⁴⁹¹ Per la questione si veda Levi 1906, pp. 319-332 e quale unico studio sull'intervento di Morelli nel progetto della Bibbia di Amsterdam A. Irollo, *La Bibbia di Amsterdam*, in *Domenico Morelli* 2005, pp. 269-274.

⁴⁹² LEVI 1906, p. 324.

pensiero artistico di Morelli e l'occasione è ghiotta per tracciare un bilancio dell'attività del pittore rimarcandone valori e peculiarità:

Egli [...] ha inteso di fare [...] opera esclusivamente di artista. È ciò che, a parer mio, forma l'incontrastata e l'incontrastabile superiorità di Domenico Morelli su tutti i pittori biblici suoi contemporanei. È ciò che, oltre la fattura succosa e sapiente, ci fa apparire oggidì i quadri del suo ciclo cristiano freschi e nuovi come trent'anni fa, allorquando nacquero dall'ispirato pennello⁴⁹³.

⁴⁹³ PICA 1901, p. 84.

Conclusioni

La lunga e intensa avventura terrena di Domenico Morelli si chiude all'apice della notorietà.

«gloria fulgidissima dell'odierna pittura italiana»⁴⁹⁴ lo definisce Pica che quasi a ridosso della morte del pittore⁴⁹⁵ manda in stampa il volume sulla quarta Esposizione d'Arte di Venezia dove, con riferimento alla produzione sacra, riconosce l'autorità indiscussa dell'artista.

Per diversi lustri l'artista continua a brillare e a far parlare di sé ma, sin dal suo decesso, non mancarono interventi ambigui che, lentamente ma progressivamente, minano alla radice della sua figura. Vale, tuttavia, la pena citare un passaggio:

{Qué pintura ! Parecen cuadros admitidos por recomendación ministerial. Y no son, en realidad, superiores sus tan renombrados asuntos religiosos. Sin recordar la miseria estética de toda una época, no se comprendería que ciertos tristísimos flanes descompuestos, como «La tentación de Cristo», hayan podido pasar, en determinados comentarios, por obra y signo de una manera de restauración mística en el arte de Europa. [...] Nada aquí de D'Annunzio ni del «Renacimiento religioso». Nada da idealismo, ni de simbolismo, ni de remedos y cocinillas de impresionismo. Más bien, si me es permitida la expresión, una especie de... «fusionismo». Sí, la mejor manera de precisar una sensación cronológica y de carácter, consistiría, para los españoles de cierta edad, en decir que esta pintura [...] es «pintura fusionista»} {Che pittura! Sembrano quadri ammessi per raccomandazione ministeriale. E non sono, in realtà, superiori i suo temi religiosi tanto

⁴⁹⁴ PICA 1901, p. [76].

⁴⁹⁵ La morte di Domenico Morelli avvenuta il 13 agosto 1901 sarà annunciata in una postilla a margine del paragrafo *Pittura biblica* in, PICA 1901, p. [76].

rinomati. Senza ricordare la miseria estetica di tutta un'epoca, non si capirebbe che certi tristissimi budini decomposti, come «La tentazione di Cristo», abbiano potuto passare, in alcuni commenti, per opera e segno di una maniera di restaurazione mistica nell'arte dell'Europa [...] Niente qui di D'Annunzio né del «Rinascimento religioso». Niente dell'idealismo, né del simbolismo, né di imitazioni e fornelli dell'Impressionismo. Piuttosto, se mi è permessa l'espressione, una specie di... «fusionismo». Sì, la migliore maniera di precisare una sensazione cronologica e di carattere, consisterebbe, per gli spagnoli di una certa età, nel dire che questa pittura [...] è «pittura fusionista»⁴⁹⁶.

Chi avrebbe potuto immaginare il successivo radicale *repulisti*?

La sfortuna critica del pittore e in particolare quella che ha interessato la sua produzione sacra si lega strettamente a quella che il secolo XX ha riservato a tutta la pittura dell'Ottocento, con la parziale esclusione dei pittori della 'macchia'.

Una sorta di *damnatio memoriae* che ha di fatto messo un velo su uno dei protagonisti della vita artistico-culturale italiana del secolo XIX.

Più specificatamente con riferimento all'Ottocento italiano meridionale solo nell'ultimo ventennio del Novecento si è assistiti alla riscoperta del valore storico-culturale di un secolo molto complesso e articolato nei suoi aspetti socio-artistico-culturali e politici. Per ciò che attiene Morelli, è soltanto con la mostra organizzata dal Comitato Nazionale delle Celebrazioni morelliane (2001-2005)⁴⁹⁷ e gli studi che l'hanno preceduta che si spezza, invertendone la tendenza, il silenzio calato su questa personalità.

Per comprendere il senso di questa parabola precipitosamente discendente occorre risalire alle origini della questione. La fioritura di opuscoli e brevi biografie sulla vita e l'attività del pittore è cosa nota, sebbene siano altrettanto numerose le fonti bibliografiche rintracciate nell'ambito della ricerca in questione.

⁴⁹⁶ *Salon de otoño 1922.*

⁴⁹⁷ Il Comitato Nazionale per le Celebrazioni della morte dell'artista indetto dal Ministero per i Beni e Le Attività Culturali nel 2001 e presieduto da Nicola Spinosa annoverava studiosi e specialisti di Ottocento di varie Soprintendenze, tra Roma, Napoli, Firenze e Milano (Sandra Pinto, Elena di Majo, Luisa Martorelli, Carlo Sisi, Valentina Maderna), di istituti come la GAM di Torino (Piergiorgio Castagnoli), la GAM di Genova (Maria Flora Giubilei), la Pinacoteca provinciale di Bari (Christine Farese Sperken), e docenti e ricercatori di svariate università d'Italia (Cesare De Seta, Anna Giannetti, Fabio Mangone, Marina Miraglia, Fernando Mazzocca, Marinetta Picone Petrusa, Anna Villari ed altri).

Tuttavia, la più compiuta biografia che gli studi specialistici ricordano con riferimento all'artista è, senza dubbio, quella pubblicata postuma da Primo Levi (*L'Italiano*)⁴⁹⁸. Era trascorso un lustro dalla morte di Morelli allorché l'attesa monografia fu salutata come «opera smagliante per le ricche eliotipie in cui il Danesi e per l'impressione e per l'intonazione ha superato la sua fama, un volume denso [...] che proiettano una luce nuova e su l'illustre pittore e su tutto il mondo artistico che nella seconda metà del secolo XIX si è agitato intorno a lui»⁴⁹⁹. Il volume fu redatto, come testimonia la corrispondenza conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, anche grazie al determinante ausilio dei familiari di Morelli e dell'amico Pasquale Villari che agevolarono la consultazione di documenti epistolari inediti, spesso trascritti da Levi a favore dei lettori. Il volume, poderoso non solo per la mole quanto per l'estensione temporale coperta, costituisce una fonte molto importante per lo studio dell'artista tanto sul piano esistenziale quanto su quello artistico. Il valore storiografico di una tale messe di documentazione unita alla presenza di numerosissime tavole fuori testo è, dunque, indubbio.

Ciò detto, occorre fare alcune precisazioni circa la non corrispondenza di molti dati in essa contenuti. Numerosi elementi, infatti, non corrispondono alla vera ed effettiva realtà delle cose in parte perché forniti, e non si esclude la buona fede, da un ormai attempato Morelli e in parte perché frutto di ricostruzioni probabili ma non verificate. Anzitutto le frequenti inesattezze riscontrate dal punto di vista della datazione o collocazione delle opere ma soprattutto, e qui l'oggetto della nostra riflessione, la parzialità della ricostruzione delle vicende personali e artistiche dell'artista, in questo caso nient'affatto casuale. Quelle che ad una prima lettura potrebbero apparire come semplici trascuratezze critiche non sono altro che deliberate omissioni.

Sono diversi gli aspetti volutamente trascurati dall'autore. Uno tra questi, forse il più eclatante, i minimizzati lavori commissionati, acquistati o destinati ai Borbone, ai Savoia ovvero a Pio IX. La cancellazione di Morelli sacro operata da Levi si presenta in tutta la sua evidenza, come giustamente ha osservato Capitelli⁵⁰⁰, nell'episodio della portantina di Pio IX quando Morelli all'apice della sua carriera su segnalazione del duca Carlo Capece Galeota della Regina, viene incaricato dal Municipio napoletano

⁴⁹⁸ LEVI 1906.

⁴⁹⁹ Pantini 1906, p. 92.

⁵⁰⁰ CAPITELLI 2008, pp. 204-208.

dell'ornato per il Piviale del Pontefice⁵⁰¹. L'atteggiamento di 'negazione' assunto da Levi in tale occasione è illuminante. Il conflitto di ideologia che sarebbe inevitabilmente scaturito dall'ammissione di questi aspetti avrebbe minato all'immagine complessiva dell'artista. I rapporti col potere temporale della Chiesa mal si conciliavano con il principio di sovranità popolare in seno al comune ideale risorgimentale. Tale inedito profilo riemerso grazie agli studi più recenti e a quelli condotti in questa circostanza ma, di fatto, censurato per oltre un secolo ha indubbiamente inciso sulla storia degli studi.

Questioni, dunque, di orientamento ideologico che hanno sensibilmente pesato sulla conoscenza globale dell'artista decretando la scomparsa quasi totale della sua produzione sacra dalle trattazioni italiane. Ciò appare tanto più significativo se rapportato all'osannata carriera del pittore.

Gli studi più recenti hanno operato nella direzione di una rivalutazione di tutta l'arte ottocentesca e, solo in ultimo, anche della dimensione religiosa. L'arte sacra ottocentesca ha, invece, una sua continuità. Nel caso di un artista sfaccettato come Morelli dobbiamo parlare anche di modernità. I suoi esordi avvengono nel solco della tradizione più pieno ma quella modernità di pensiero e di atteggiamento lo rende sempre aggiornato sulle più moderne tendenze dell'arte. Morelli è l'uomo delle grandi battaglie risorgimentali della gioventù ma anche l'artista capillarmente inserito sul territorio italiano e nazionale.

⁵⁰¹ LEVI 1906, p. 13.

II PARTE

CATALOGO RAGIONATO DELLE OPERE



La lavanda dei piedi 1846
 matita e tempera bianca su carta ocra, mm
 215x279,5
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e
 Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-
 XII/B
 Iscrizioni: *Morelli 1846*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 211 n. 5.

Prova accademica. Composizione acerba ma che evidenzia una buona strutturazione degli spazi. Morelli ambienta l'episodio in un interno e attraverso la presenza di una lunga tavolata definisce la volumetria dello spazio. Alquanto sommarie le figure degli Apostoli sullo sfondo e, viceversa, più definite quelle del Cristo e della donna ai suoi piedi, tutte improntate a modelli puristi. Quest'ultima in particolare ricorda il modello adottato poco dopo per la *Madonna che culla il Bambino*.

La presenza di Domenico Soldiero Morelli è documentata in Accademia almeno quattro anni prima quando il giovane presenta domanda al 'Concorso per le piazze del pensionato di belle arti a Roma' bandito dal Reale Istituto di Belle arti di Napoli il 25 agosto 1842.



L'angelo appare a Goffredo dall'Oriente più lucente del sole
 1848
 olio su tela, cm 119 x 92
 Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti, inv. 637

Bibl: Napoli 1851, p. 55 n. 577; Altamura 1896, Morelli Domenico 2005, p. 37

Dipinto con cui Morelli partecipa al settimo concorso alle pensioni di Roma, bandito a Napoli nel giugno 1848. Il tema per la classe di pittura, *L'angelo appare a Goffredo dall'Oriente più lucente del sole*, fu tratto dalla "Gerusalemme Liberata" del Tasso. Morelli e i concorrenti ebbero otto ore a disposizione per eseguire il saggio in estemporaneo.

Negli amplificati ricordi tanto di Morelli quanto di Saverio Altamura che pure aveva preso parte al concorso, il momento rimase 'memorando'. «In quelli dei nostri compagni erano disegnate le mani, i piedi con le loro rispettive dita, le pieghe delle vestimenta, mentre né nostri c'era un incerto, un indefinito, ch'è saggia furberia per chi deve poi sviluppare quell'embrione d'idea in più vaste proporzioni ed in più lungo tempo» (Levi 1906, p. ROUX [s.d.], p. 196).

La scelta di un tema di argomento religioso a partire da un poema letterario si sviluppa sulla falsariga delle atmosfere restituite dal ricco epistolario Villari-Morelli quando l'insaziabile Morelli leggeva e chiedeva all'amico Pasqualino suggerimenti letterari come spunto per le sue composizioni.

Ben sfruttato l'effetto luce che taglia la scena e rimbalzando ne illumina le parti.



Un neofita

1850

olio su tela, cm 178 x 130 a stampatello, in basso a sinistra con colore rosso D. Morelli; in corsivo a sinistra al centro, inciso nel colore Morelli

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv 5043 OA

Primo saggio di pensionato che gli procurò numerosi apprezzamenti specie dagli amici pittori che ne attendevano la conclusione (Villari 2002, pp. 46-48). Il dipinto appartenente alla collezione borbonica verrà poi ideologicamente ripreso e sviluppato nelle successive composizioni dei Martiri condotti al supplizio e dell'Interramento dei neofiti. Il modello è debitore alla pittura francese coeva.

Le raccomandazioni circa il rispetto di contenuti e finalità in un clima già piuttosto teso furono all'origine dell'epigrafe «REDEMPTOR COELI, DVC MEAM VXOREM IN PACE DOMINI» presente nel dipinto, iscrizione già attestata dalle fonti contemporanee (G.M. FUSCO, *Dichiarazioni di alcune iscrizioni pertinenti alle catacombe di S. Gennaro dei Poveri con un'appendice di altre iscrizioni a Miseno rinvenute*, Tipografia di Raffaele Miranda, Napoli 1839, p. 22 nota 14.), reperita dall'artista a seguito di un'ennesima 'discesa' nelle catacombe e incisa sul muro di fondo del dipinto allo scopo di legittimare un'iconografia tutt'altro che religiosa.

Sulla fortuna delle catacombe nella cultura figurativa ottocentesca si veda (I pittori in catacomba Il dialogo fra le arti figurative e l'archeologia cristiana a Roma tra Seicento e Ottocento, in *Ricerche di Storia dell'arte*, nn. 110-111, Carocci Editore, Roma 2013).



I Martiri condotti al supplizio
1851
olio su tela, cm 184,5 x 240
firmato in basso a destra
Morelli 1851
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv
6576 OA

1. *I Martiri condotti al supplizio*, studio di insieme, [1849-1851]
grafite e carboncino, mm 230 x 295
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/18

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 9 n. 5; Villari 2002, tav. 3; Camerlingo 2010, p. 8.

2. *I Martiri condotti al supplizio*, studio di figura maschile accovacciata con mani legate, [1849-1851]
grafite e carboncino, mm 235 x 299
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/18a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *I Martiri condotti al supplizio*, studio di panneggi verso panneggi, schizzo di un quadro e due figure in costume, [1849-1851]
grafite e pastello, mm 232 x 294
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/18b

Iscrizioni: sul recto in basso a sin *Studio per i Martiri*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 9 n. 6

4. *I Martiri condotti al supplizio*, studio di testa maschile, [1849-1851]
carboncino e pastello, mm 468 x 300 - F56
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/19

Iscrizioni: in alto a ds *Morelli*; in basso a ds *De Canson* (a secco)

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 9 n. 4; Villari 2002, tav. 4

5. *I Martiri condotti al supplizio*, studio di testa femminile, [1849-1851]
grafite e pastello, mm 493 x 319
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

6. *I Martiri condotti al supplizio*, studio di mani, verso testa maschile, [1849-1851]
grafite, carboncino e pastello, verso pastello e carboncino, mm 465 x 300
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/21

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *I Martiri condotti al supplizio*, studio di pannello di manica, [1849-1851]
grafite, carboncino e pastello, mm 236 x 299
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/22

Iscrizioni: in basso a sn *Per i martiri*

Bibliografia specifica: nessuna

8. *I Martiri condotti al supplizio, Studio per I martiri cristiani*, 1848 ca
matita e gessetto su cartoncino verde, mm 294x443
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-XI r

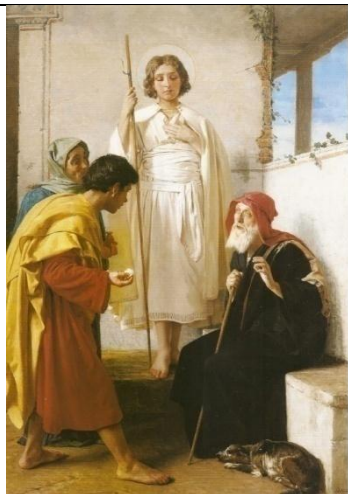
Iscrizioni: *con scuola?*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 211 n. 9.

La composizione venne studiata con grande cura, come dimostrano i numerosi disegni conservati presso la GAM di Torino e la GNAM di Roma.

Come apprendiamo da alcune lettere all'amico Pasqualino, il dipinto fu iniziato nel 1851 sulla suggestione del Neofita, quasi completato.

La drammatica scena rappresentata da Morelli è racchiusa entro una cornice centinata, retaggio della tradizione.



Tobiolo che restituisce la vista al padre
1854
olio su tela, cm 170 x 120
Collezione privata

L'origine del tema iconografico di Tobia, detto anche Tobiolo, che restituisce la vista al padre è nella narrazione del Libro omonimo, deuterocanonico dell'Antico Testamento (Tb 11, 11-12). Morelli sceglie di raffigurare il momento immediatamente successivo al ritorno del giovane viandante nella sua famiglia d'origine esaltando, mediante l'equilibrata convergenza scenica delle figure laterali verso il centro compositivo, il profondo senso di *pietas* filiale. Sotto lo sguardo dell'angelo Raffaele, importante e al contempo discreta presenza anche dal punto di vista figurativo, Tobiolo si rivolge all'anziano genitore cieco con in mano il file del pesce. Assistono alla straordinaria guarigione che di lì a poco sta per compiersi anche Anna, l'anziana madre e il fedele cane di casa.

L'immagine, densa di reminiscenze, non può sottrarsi ad un confronto con il dipinto di analogo soggetto del modenese Adeodato Malatesta (1843) col quale ha in comune cromie calde e luminose e soluzioni iconografiche ma non il linguaggio espressivo che, nell'opera di Morelli, si muove nella direzione di un deciso superamento degli stilemi nazareno-puristi, come detto, ancora in parte ravvisabili ad esempio nella presenza di quella caratteristica porzione di cielo azzurro.

Sono altresì riscontrabili affinità formali col classicismo di matrice francese nell'impostazione secondo il consueto schema piramidale e nella predilezione di una tavolozza accesa come pure nell'interpretazione spiritualistica e sentimentale dei fatti narrati. Vale la pena ricordare, riferendosi al medesimo soggetto, *Le Retour de Tobie*, Musée de Dijon (1856) e *Départ de Tobie*, The State Hermitage Museum of Saint Petersburg (1860) di William Adolphe Bouguereau.

Non manca un certo aggiornamento alle istanze innovative naturalistiche visibili, ad esempio, nell'esecuzione del cane, indubbio brano di verismo palizziano come pure una certa fascinazione per l'antichità facilmente riscontrabile nella strutturazione architettonica e ornamentale che fa da sfondo all'evento e che non trascurava di palesare decorazioni in stile pompeiano non senza dimenticare elementi di contorno come il consueto motivo dell'edera rampicante.

Il soggetto sembra perfettamente inserirsi nel panorama della rinnovata fortuna italiana del tema biblico, favorita dai numerosi volgarizzamenti ottocenteschi del libro di Tobia come ad esempio *Una Storia di Tobia* a cura di P. Antonio Cesari (1800), *La Leggenda di Tobia e di Tobiolo*, a cura di Michele Vannucci (1825), la *Storia di Tobia e di Tobiolo e della cintola di M.V. che si conserva in Prato*, a cura di Giuseppe Manuzzi (1832) e *Il Libro di Tobia* a cura della Società Veneta dei Bibliofili (1844).

Il dipinto quasi mai ricordato dalle fonti - fatta eccezione per Levi che, seppur con una certa dose di indecisione, lo associa al concorso scolastico del 1845- è stato studiato per la prima volta da Luisa Martorelli e presentato in occasione della mostra 'Domenico Morelli e il suo tempo' (2005). La ricerca svolta dalla studiosa informa che il dipinto, destinato alla cappella privata del palazzo di Raffaele Paladini, fu commissionato al Morelli nel 1854. Stando a quanto riportato dal Levi, seppur con una certa dose di indecisione, l'opera fu eseguita nel 1845 come concorso scolastico.

Va, inoltre, segnalato -secondo quanto restituito da un parere orale successivamente riportato dalla Martorelli- che la cappella insieme alla residenza fu acquistata dal duca di Maddaloni intorno al 1850. Fu, tuttavia, l'esproprio avvenuto nel 1936 a determinare il trasferimento dell'opera presso l'attuale proprietario.

A Roma si conserva un disegno a grafite e sanguigna genericamente denominato *Studio di figura maschile seduta* (Roma, G.N.A.M, inv. 9410, A.F.S.GNAM E52083/15 in *Il fondo Domenico Morelli*

2010, p. 255) e riconducibile, senza ombra di dubbio, alla composizione del Tobio che ridona la vista al padre. Nel foglio è possibile riscontrare una leggera variazione rispetto alla stesura finale della figura del vecchio Tobi, in particolare nella realizzazione della mano destra e dell'angolazione del suo volto. Dell'opera si conserva altresì un bozzetto, già in collezione Nicola Pavoncelli, poi passato all'asta Christie's a Roma col titolo *Nelle catacombe*, (olio su tela 33x23,5 cm; cat. vendita 27 maggio 2002 n. 247, p. 87) e oggi in collezione privata. Esposto alla mostra celebrativa del pittore (1927) e reso noto alla critica dalla studiosa napoletana, esso presenta definiti rapporti spaziali e una resa delle singole figure, caratterizzate finanche da un punto di vista gestuale, assai vicina alla versione finale.



Corpi di martiri cristiani portati dagli angeli

1855

olio su tela, cm 129 x 179,5

firmato in basso a sinistra D. Morelli

1855

Napoli, Museo Nazionale di

Capodimonte,

inv. 6577 OA

1. *L'interramento dei neofiti*, [1854-1855]

carboncino, mm 1850 x 1320 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 469

Iscrizioni: nessuna

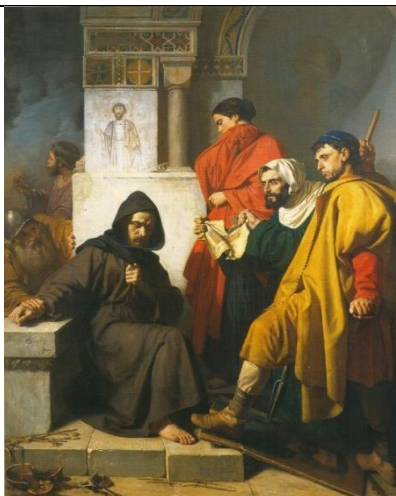
Bibliografia specifica: ROMA 1907, p. 16 n. 25; VILLARI 2002, tav. 7

Prova di pensionato molto 'sofferta' se com'è oramai acclarato furono diversi gli studi concepiti dall'artista prima di arrivare alla composizione finale.

In particolare si segnala *L'interramento dei neofiti* totalmente diversa da questa versione.

Ancora nel quinquennio successivo ai Neofiti Morelli continua a lavorare intorno a temi sulle catacombe che come si apprende dall'epistolario gli suscitano grande suggestione. I personaggi effigiati sono quelli già sfruttati nella composizione or ora richiamata così come pure nei Martiri condotti al supplizio.

L'opera fu presentata alla mostra borbonica del 1855 e contestualmente alle particolari vicende della sua presentazione si rimanda al paragr II. La sua realizzazione infatti si interseca con le vicende della chiesa di Gaeta, al punto che Morelli chiede di essere esonerato dal dipingere il 'quadro grande' decidendo in ultimo di presentare quest'opera



Gli iconoclasti

1855

olio su tela, cm 257 x 212

firmato e datato in basso

a sinistra D. Morelli 1855

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. 74 PS

1. *Gli Iconoclasti*, studio di insieme, [1855]
grafite, mm 163 x 128
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/23

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 62 ill.; Camerlingo 1996, p. 51 ill.

2. *Gli Iconoclasti*, studio per il monaco Lazzaro, [1855]
grafite, mm 163 x 127
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/23a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 59 ill.

3. *Gli Iconoclasti*, studio per il monaco Lazzaro, [1855]
grafite su tempera, mm 444 x 293 - FNL
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/24

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Villari 2002, tav. 8

4. *Gli Iconoclasti*, studio di figura femminile ammantata, [1855]
grafite e gessetto bianco, mm 285 x 159
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/25

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 9 n. 7

5. *Gli Iconoclasti*, studio di nudo maschile con ascia e tavola [1855]
carboncino, mm 273 x 265

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/26

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 60 ill.

6. *Gli Iconoclasti*, studio di nudo maschile con ascia e tavola [1855]
grafite e fusaggine su tempera, mm 273 x 265
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/26a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 61 ill.

7. *Gli Iconoclasti*, studio di figura femminile in ginocchio e studio di insieme [1855]
inchiostro a penna, mm 120 x 195
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9412

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Vertova 1975, p.43, tav. 6; Christie's 1975, p. 25, l. 49

8. *Gli Iconoclasti*, studio di insieme [1855]
grafite e inchiostro a penna, mm 152 x 130
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9413

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 26, l. 50, ill. 50



San Francesco d'Assisi a Gaeta
1856-1857

1. *Decorazione dell'abside per la chiesa di San Francesco a Gaeta*, studi di angelo e del conte Orsini [1856-1857]

grafite, mm 315 x 265

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9414

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 26, l. 51, ill. 51

2. *Decorazione dell'abside per la chiesa di San Francesco a Gaeta*, studio per la 'Predica di San Francesco', [1856-1857]

grafite, mm 210 x 280 – F52

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9415

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 26, l. 52, ill. 52

3. *Decorazione dell'abside per la chiesa di San Francesco a Gaeta*, studio per le 'Esequie di San Francesco', verso tre schizzi di vedute, [1856-1857]

inchiostro a penna, verso carboncino, mm 214 x 265 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9416

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 27, l. 53

4. *Decorazione dell'abside per la chiesa di San Francesco a Gaeta*, studio di figura maschile chinata, [1856-1857]

Grafite e matita colorata, mm 200 x 258 – F53

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9417

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 27, l. 54

Morelli partecipata al concorso indetto da Ferdinando II per la decorazione dell'abside del costruendo Tempio su sprone di Tito Angelini, e sul finire dell'ottobre 1858 scrive a Villari «Io ora vado a Gaeta dal Re per una specie di concorso che è sì è fatto e del quale mi pare di avere avuta io la commissione della esecuzione perché sono stato chiamato». Le opere dei concorrenti -«due bozzetti tratti dalla vita del Santo; uno nello stile del 400 sul fondo d'oro, l'altro come si credeva meglio»- furono esposte nella chiesa e, ostracismo dell'architetto di Casa Reale a parte, Morelli vinse il concorso. Il Re «disse che si ricordava delle cose mie, che il bozzetto mio sul fondo dorato gli pareva quello migliore per lo stile, e con un lungo ragionamento [...] mi allocò la commissione di tutta la chiesa dichiarando la sua volontà alla presenza degli altri artisti, cioè di Angelini e dell'altro pittore» che altri non era che il calabrese Vincenzo Morani. È d'obbligo menzionare un ricordo di Consalvo Carelli che attribuisce un ruolo decisivo nei risultati del concorso al pittore paesista Giacinto Gigante. Gigante, apprezzatore del merito e dell'ingegno ovunque lo trovava, fu il primo a proteggere il Morelli, il quale, compromesso nel 15 maggio, era malveduto dalla Corte, ed in grazia di Gigante, che lo decantò come un artista, fu prescelto ad ornare di pitture la chiesa di S. Francesco in Gaeta.

La riscoperta di alcune lettere inviate da Morelli a Margherita Albana Mignaty, conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e pubblicate poco dopo la morte di Morelli ma passate inosservate alla critica con riferimento al tema in oggetto. Il progetto iconografico di Gaeta stava senza dubbio prendendo forma in quel torno di tempo giacché quando Morelli scrive sono stati realizzati e consegnati come prova del concorso solamente i due accennati bozzetti, quello su fondo oro raffigurante San Francesco gravemente malato che ode una musica angelica in “un'estasi consolatrice” e nella parte passa il Santo mentre mangia con i poveri e con il conte Orsini e quello di “stile moderno” illustrante il «cadavere di San Francesco portato nel convento delle monache a Santa Chiara che osservando le stimate ne trae una reliquia dalla mano destra e la mostra alle suore». L'occasione gli è propizia per sintetizzare alla nobildonna greca il programma ‘imposto’ e le scelte progettuali in quanto al quarto e ultimo soggetto liberamente concepito. La descrizione contenuta nella missiva coincide sostanzialmente con quella sciorinata, seppur più analiticamente, nella Memoria ufficiale redatta da Morelli solo in un secondo momento per sottoporla all'indirizzo della Commissione Giudicatrice nominata dall'erede Francesco II. Da un lato, la traduzione in immagini dei tre soggetti disposti da Ferdinando II privi di riferimenti iconografici perché strettamente legati alla storia del luogo tanto da farlo ricorrere, almeno in un caso, alla consultazione di un “dotto di Gaeta”. Dall'altro, l'autonoma rielaborazione di una tradizione iconografica secolare legata al concetto della spiritualità del frate francescano. Senza indulgere eccessivamente nella descrizione dei bozzetti tratteggiata da Giovanna Capitelli conviene chiarire che appartengono alla prima categoria –scelti da Re- i soggetti di *San Francesco d'Assisi resuscita un operaio di Gaeta durante il suo funerale*, *San Francesco d'Assisi predica dalla barca a Gaeta* (Roma, GNAM, inv. 39); *San Francesco d'Assisi sottrae alla morte Bartolomeo, cittadino di Gaeta, Bartolomeo, risanato, si mostra ai suoi concittadini di Gaeta* (Roma, GNAM, inv. 40). Fanno parte della seconda i soggetti concepiti dall'artista ovvero *San Francesco nudo riceve tunica e corda*, *Corteo funebre di San Francesco d'Assisi* (Roma, GNAM, inv. 7); *San Francesco d'Assisi ammalato consolato dall'angelo musicante*, *San Francesco d'Assisi pranza con i poveri e con il conte Orsini* (ubicazione ignota).

C'è da sottolineare che l'intenzione di «mostrare il carattere di questo Santo veramente nella sua individualità» era stata presente sin dalle prove iniziali. A rimarcare quest'idea c'è il fatto che il quarto e ultimo bozzetto, mai realizzato, avrebbe dovuto riguardare nelle intenzioni dell'artista «la storia delle stimate e così farò in modo di non lasciare un gran vuoto sul carattere del Santo; però su quest'ultimo soggetto non vi ho ancora pensato». Al suo posto venne sfruttato il primo abbozzo, già approvato e in un'ottica d'insieme più coerente con lo stile dei successivi lavori.

La bipartizione della scena “come solevano fare gli antichi” è un espediente che gli consente di sfruttare l'andamento longilineo e archiacuto dei quattro riquadri posti lungo le pareti dell'abside e che, al contempo, moltiplica il numero di episodi, non più quattro ma otto e non più uno a scelta ma cinque. L'*assemblage* delle scene è, forse, l'unico indizio della lieve mutazione intervenuta rispetto alle intenzioni iniziali. Infatti, se nella medesima lettera, poi riconfermata dalla successiva Memoria, Morelli ipotizza un riquadro facendo riferimento agli episodi del *San Francesco nudo riceve tunica e corda* (alto) e del *San Francesco pranza con i poveri* (basso), nel bozzetto effettivamente realizzato al *San Francesco nudo riceve tunica e corda* (alto) abbina il *Corteo funebre di San Francesco d'Assisi* (basso).

Riepilogando, Morelli realizza i bozzetti che oggi conosciamo in due tempi. Il 1 novembre 1858 è il *terminus ante quem* per la realizzazione dei due bozzetti presentati al concorso mentre il 26 gennaio 1859 quello *post quem* per l'esecuzione dei successivi due «grandi bozzetti alti più d'un metro» che in data 26 febbraio 1859 sono ancora in corso d'esecuzione: «non ancora ho conchiuso i bozzetti, parte per uno scoramamento che mi ha preso nel osservare il lavoro che ho fatto, il quale mi sembra freddo». La terza composizione (Roma, GNAM, inv. 7) fu certamente realizzata dopo il 30 novembre 1859 data in cui scrive all'amico Pasqualino dicendo «ho pensato di compendiare le virtù di quel santo, ricavandone il

concetto quasi dalle parole di Dante; l'amore della povertà, togliendo l'azione dai fatti della vita del S. e l'idea in una figura di Cristo crocifisso. Dovrei parlatene a lungo». Esiste un'ulteriore bozzetto raffigurante *I funerali di San Francesco* (Firenze, GAM, inv. 96) stilisticamente più tardo e, pertanto, riferibile alla seconda committenza borbonica e verosimilmente ad un periodo successivo al 1860.

I numerosi studi e schizzi esistenti testimoniano la lunga fase di lavoro preparatorio. Tra i vari disegni si segnalano quelli conservati alla GAM di Torino e alla GNAM di Roma, molti dei quali provenienti dalla collezione grafica del pittore napoletano Gustavo Nacciarone, amico del Morelli. Lo scrupolo con cui tali composizioni erano state studiate è ben esemplificato da un gruppo fotografico eseguito sotto la regia dell'artista. Tra i sette personaggi che avevano preso parte al travestimento poi utilizzato per la scena del *San Francesco nudo riceve tunica e corda* sono riconoscibili Morelli e Pasquale Villari e non è da escludersi che tra i restanti cinque vi fosse anche Bernardo Celentano, uno dei pionieri del genere. Del Celentano si conoscono diverse fotografie preparatorie per la realizzazione di suoi dipinti come il *Benvenuto Cellini a Castel Sant'Angelo*, il *San Francesco Saverio predica ai giapponesi*, il *Consiglio dei dieci*. La particolare dimensione di questi inscenamenti, a metà tra il *divertissement* e l'esperienza intellettuale, ben si confà alla vivacità delle menti di quel gruppo di artisti e intellettuali con cui Morelli si accompagna in questi anni –Villari, Celentano, Saverio Altamura, Achille Vertumni, Eleuterio Pagliano. Le possibilità offerte dalla suggestiva pratica del *tableau vivant* furono pienamente comprese da Morelli e da numerosi suoi compagni che se ne servirono anzitempo per, parafrasando Marina Miraglia, «previsualizzare il quadro, contemporaneamente ponendo a fuoco i punti di massima incidenza della luce e gli effetti che ne derivano nello spazio e sulla resa volumetrica delle figure che in esso si dislocano».

Ritornando all'affare per le pitture di Gaeta', il primo contrattempo non tarda ad arrivare: «ho dovuto fare una lunga sosta a causa d'una malattia del Re» scrive rammaricato in una seconda lettera alla Signora databile entro il novembre 1859 e «aspetto il quarto soggetto per completare l'opera, che sarà quando Dio vorrà». Gli incarichi cui intanto deve far fronte e la migrazione da un soggetto all'altro -aveva quasi finito di realizzare il *pendant* della Mattinata Fiorentina per il Vonwiller, ultimato il bozzetto di Isabella Orsini e del paggio Lelio, disegnato il Ferruccio, stava realizzando 'qualche' ritratto e occupandosi della Cappella Nunziante- lo spossano alquanto: «mi è costata molta fatica uscire da un campo e entrare in un altro diametralmente opposto».

In quanto alla tecnica sembrerebbe trattarsi di pittura murale la questione non appare netta. Morelli scrive «Se si combinerà in questi giorni il contratto, vado subito a mettere mano ai cartoni, e via di galoppo, perché gli è anche piaciuto di stringere il tempo». Che si trattasse di dipinti a tempera su cartoni o piuttosto che la preoccupazione espressa al Villari «cominciata una volta la pittura non potrà abbandonare il muro senza finir del tutto il primo quadro» alludesse al processo di carbonatazione dell'affresco? Una riflessione *en passant* quando ha già concluso la Cappella Nunziante lascerebbe intendere una qualche forma di approccio alla tecnica dell'affresco «ho imparato a dipingere a tempera, che mi pare un meccanismo più difficile del fresco». In almeno un paio di occasioni si parla di "quadri", forse che si trattasse di quadri che, date le dimensioni, dovevano essere realizzati nella chiesa?

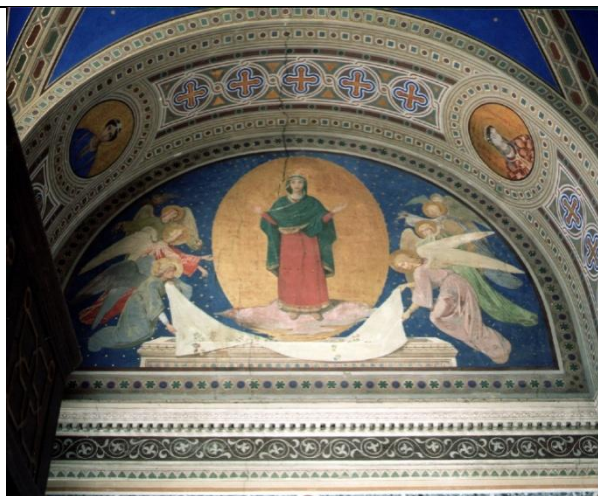
La sopraggiunta morte di Ferdinando II il 22 maggio 1859 determina una rapida riorganizzazione dei principali cantieri artistici borbonici, ivi compreso quello di San Francesco d'Assisi, che proseguono sulla stessa scia del predecessore. L'incarico di Morelli ratificato con l'ascesa al trono del principe ereditario Francesco II getta l'artista, impegnato a far fronte alle richieste di una clientela sempre più vasta, nella solita premura di concludere quanto già in corso. I lavori relativi a Gaeta sembrano subire un'improvvisa accelerazione per la 'premura' di inaugurare. A fine agosto Morelli si reca presso il Real Casino di Quisisana a Castellamare di Stabia per mostrare i bozzetti al Re Francesco II che di buon grado li approva. Il passaggio successivo è la nomina di una commissione di esperti atta a stimarne i valori: «sistema barbaro, perché nessuna commissione potrà argomentare lo sviluppo di quei bozzi in grande, né entrare menomamente nella testa dell'artista, né saperne poi la riuscita». Lo stato delle cose esposto alla commissione è dettagliatamente documentato dalla ricordata relazione scritta di proprio pugno dall'artista proprio in questo frangente. Il mancato accordo economico –Morelli chiede dodicimila ducati ma gliene vengono accordati solo ottomila- in fase di trattative segna una nuova fase di stasi. Malgrado ciò, in chiusura del 1859 Morelli non pare aver perso del tutto le speranze «Se si combinerà in questi giorni il contratto, vado subito a mettere mano ai cartoni». I bozzetti, infine, rimangono «senza essere eseguiti per la forza degli avvenimenti politici».

Se è fuori dubbio il notevole valore del contributo di Ferdinando II di Borbone alla storia dell'arte meridionale ottocentesca -numerose furono le chiese sovvenzionate direttamente o indirettamente, con prestiti di denaro, dal governo borbonico- si attende ancora una riflessione globale sull'entità degli interventi di architettura e decorazione religiosa -lavori di restauro e/o di trasformazione, nuove edificazioni, cantieri decorativi e commissioni di opere d'arte- finanziate dal Sovrano nel territorio dell'intero suo Regno come pure sulla schiera di artisti impegnati al suo servizio. In particolare i lavori di riedificazione delle due chiese ripetutamente citate avevano comportato, come testimoniano i registri di

contabilità, un notevole esborso economico.

L'ambizioso progetto di recupero di quello che a buon diritto Capitelli definisce uno dei più rilevanti monumenti dell'arte di 'contro-Risorgimento' sussidata dal re delle Due Sicilie, dopo aver subito una prima battuta d'arresto con la morte di Ferdinando II e una seconda interruzione a seguito della resa della fortezza di Gaeta e dell'esilio di Francesco II (14 febbraio 1861), rimase definitivamente incompiuto.

Ancora all'altezza dell'ottobre 1861 si continua a parlare dell'incarico che, ad un certo punto, si arena tra le maglie della burocrazia. Una nota presente nel regesto didascalico di documenti contenuti nell'archivio di Antonio Cesari, lascia intuire ulteriori strascichi della vicenda mai sinora supposti e suggerisce nuove piste d'indagine (1873).



Cappella Nunziante

1. *Cappella Nunziante*, studio per i funerali della Vergine [1859]
grafite e inchiostro a penna, mm 255 x 430
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/1

Iscrizioni: di lato a ds *Alla salute ca...no di /Genovese - piano piano con... di N°3*

Bibliografia specifica: Villari 2002, tav. 15

2. *Cappella Nunziante*, studio di angelo [1859]
grafite, mm 287 x 197
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/34

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Cappella Nunziante*, studio di angelo [1859]
grafite, mm 287 x 196
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/34a

Iscrizioni: in basso *per la Cappella Nunziante*

Bibliografia specifica: nessuna

Pressappoco negli stessi anni Morelli veniva coinvolto nella decorazione della cappella gentilizia del luogotenente generale Alessandro Nunziante, duca di Mignano.

Nel 1856 su concessione di Ferdinando II del quale il generale era amico intimo e fidato consigliere, avevano avuto inizio i lavori di edificazione del 'suntuoso palazzo'. Al permesso accordato seguiva una condizione. Il Re, infatti, «ordinava restituirsi in quel luogo una cappella in memoria dell'antica» [Santa Maria a Cappella Vecchia]. L'architetto incaricato era Enrico Alvino che l'anno precedente aveva diretto i lavori per l'apertura della strada dal Chiatamone al largo di Santa Maria a Cappella denominata per volere sovrano via della Pace (attuale via D. Morelli).

Fu l'Alvino a suggerire al Nunziante il nome del Morelli.

La campagna decorativa della Cappella Nunziante coinvolse la totalità dell'ambiente e –cosa di gran lunga più rilevante- le varie arti.

Il ciclo di pitture estese a tutte le superfici interne della cappella, spazi intermedi inclusi, è sviluppato intorno alla figura della Vergine, cui è intitolata la Cappella. Senza dilungarsi troppo sulla lettura del programma morelliano gioverà ricordare nell'ordine le scene della vita della Vergine che si sviluppano sulle lunette, chiamate impropriamente timpano dall'artista, ovvero *L'Annunciazione*, *Lo Sposalizio della*

Vergine, Il transito della Vergine e L'Assunzione e la coppia di tondi sotto i rispettivi archi che traggono fondamento nelle invocazioni cantate nelle Litanie lauretane (*Regina Virginum e Regina Martirum; Mater creatoris e Mater Admirabilis; Mater amabilis e Mater Salvatoris; Stella Mattutina e Mater purissima*). Nel catino absidale *Cristo Pantocratore benedicente seduto in trono* seguito in basso da un gregge di pecore. Nella volta «l'ampio azzurro interminato [...] tremolan vive e limpide le stelle» di giottesca memoria e, al centro, una croce greca con l'immagine del Cristo e i medaglioni coi simboli degli evangelisti e nei quattro scomparti della volta i profeti maggiori “che anno parlato della Madonna” *Isaia, Elia, Davide, Geremia* mentre, nei due peducci laterali, i due santi patroni della committenza, *Sant'Alessandro* con il motto *Militia est vitam* a ricordare la vita spesa al servizio di un nobile ideale e *Santa Teresa d'Avila* accompagnata dall'emblema di tutta una vita *Aut mori aut pati*. Nella controfacciata entro tondi *Le Vergini prudenti* che contornano il rosone centrale e sulle imposte «due mezze figure una coll'Ibis l'altra col gallo [...] a simbolo della vigilanza».

Il linguaggio utilizzato dal Morelli attinge in prevalenza al repertorio della tradizione bizantina da cui deriva anche la smagliante cromia anche se non mancano richiami alla pittura di primo Rinascimento, da Giotto a Beato Angelico. Si tratta in realtà del secondo, benché più articolato, tentativo di restituzione filologica ‘in stile’. Già ne *Gli Iconoclasti* (1855), dipinto che ebbe subito una vasta risonanza in tutta Italia e non solo, l'ambientazione neobizantina era stata espressamente richiamata dalla critica «le quali cose nel tutto insieme danno una vera idea delle costrutture bizantine dé secoli avanti al mille». Analogamente avvenne per la Cappella Nunziante dove la ripresa formale di motivi del passato è invece diffusa e meno rigorosa sebbene la dominante sia, come nella tradizione, l'essenzialità e l'austerità. La “mirabil arte” di cui l'artista diede prova fu celebrata in un sonetto da Luigi Landolfi contestualmente al completamento dei lavori: «Nel moderno saper l'antico stile Del bizantin temprando, Ti sveli a parte a parte E semplice e gentile, D'alcun bel vero spesso sfavillando [...] Porgi, a chi intende, doppia meraviglia». In seguito ripensando all'incarico Morelli non nascose il turbamento causato in quel frangente dalle preoccupazioni familiari «Dover dipingere in una chiesa, delle cose ideali, stanco morto ritornava a casa la sera [...] e poi il pennello al muro e il pensiero a casa».

La questione della Cappella Nunziante si incrociava, poi, con temi di grande attualità come la conservazione e il restauro. Senza entrare nel merito, è sufficiente ricordare le teorie diametralmente opposte di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, fautore del restauro stilistico e della restituzione della realtà storica e formale dell'opera secondo ricostruzioni talvolta di fantasia e quelle di John Ruskin e William Morris sfavorevoli alle manomissioni perpetrate dal restauro e sostenitori della salvaguardia che previene ogni intervento successivo. In ambito italiano la dialettica tra conservazione e restauro si sviluppa a partire dalla seconda metà del secolo intorno alle figure di Pietro Selvatico e Camillo Boito. L'impiego della tecnica a tempera che a questa data Morelli non padroneggia affatto va situata sulla scia di quella visione marcatamente ottocentesca del ritorno alle origini.

D'altronde, in maniera inversamente proporzionale alla generale mancanza di apertura e di curiosità dell'ambiente accademico partenopeo, Morelli è pieno di slanci. Il pittore progetta di esporre ‘al Popolo’ [Roma] «perché voglio vedere come stò colle altre maniere di dipingere». La ricerca, a tratti febbrile, di un confronto con gli artisti italiani e stranieri presenti nella Roma cosmopolita di quegli anni si estende anche a Parigi dove medita di andare per «vivere un poco nella farragine universale».

Tornando alla Cappella napoletana, a un esame più globale è possibile parlare di contaminazione di linguaggi giacché quello gotico non è l'unico utilizzato ma sono presenti dei richiami allo stile romanico –rosone centrale- oltre che a quello rinascimentale -pitture. La decorazione degli interni della Cappella Nunziante si inserisce, in altre parole, in quel diffuso recupero di forme espressive e modelli del passato che caratterizza tutto l'Ottocento. L'orientamento, come acutamente sottolineato dalla Di Benedetto, di gusto eclettico raggiunge qui esiti particolarmente felici e difficilmente rintracciabili nel panorama artistico napoletano coevo.

Nella Cappella Nunziante il rapporto con l'ambiente diviene assoluto: dall'articolazione di volumi elementari che evocano le spazialità orientali alla presenza di un cospicuo numero di apparati decorativi di gusto medievale. L'impresa coinvolse oltre ai ben noti architetto e pittore un gran numero di personalità: marmorari, scalpellini, ebanisti, bronzisti, ottonai, fabbri, vetrai. Di estremo interesse è il complesso dell'arredo ligneo e marmoreo che a dispetto della variegata tipologia presenta una sostanziale omogeneità di carattere. Va ricordato che l'influsso della moda neobizantina ebbe un riverbero eccezionale sulle arti cosiddette minori. Degni di nota sono l'altare (O.A. 00093680); il paliotto (O.A. 00093680); il pulpito (O.A. 00093692) con motivi decorativi e croci in marmo commesso e pasta vitrea; il tabernacolo caratterizzato da fini decorazioni (O.A. 00093680). E ancora si citano, tra gli altri, il bellissimo trono in legno realizzato nel 1865 da Gaetano de Martino (O.A. 00093691) unitamente alla cantoria (O.A. 00093664); gli inginocchiatoi (O.A. 00093665; 00093666 00093667; 00093668); il confessionale (O.A. 00093656) o piuttosto i particolari come le acquasantiere (O.A. 00093649; 00093732), le mensole di legno intarsiato (O.A. 00093690); le sedie (O.A. 00093669; 00093670);

00093671); le lampade (O.A. 00093695; 00093707). Nel segno di una continuità ideale con l'architettura e le decorazioni, l'arredo liturgico mobile sviluppa motivi in linea con il contesto neogotico. Basti pensare allo splendido tabernacolo portatile (O.A. 00093722); ai crocifissi in legno dipinto (O.A. 0009367) e a quelli in metallo dorato (O.A. 00093729); al tronetto in ottone dorato per l'esposizione eucarestica (O.A. 00093727); al lampadario a bracci (O.A. 00093724); ai candelieri d'altare in legno dipinto (O.A. 00093681; 00093682; 00093716); ai candelabri (O.A. 00093655). C'è da sottolineare che la manifattura è nella gran parte dei casi di qualità rimarchevole. Parte integrante di questo raffinato progetto sono anche il pavimento ornato con *opus sectile* (O.A. 00093675); il bel portone e la cancellata esterna in ferro battuto (O.A. 00093735) e finanche la grata in ferro infissa sul pavimento (O.A. 00093648). Al medesimo gusto neobizantino è improntata l'*Immacolata* scolpita in marmo dal potentino Antonio Busciolano (O.A. 00093684), artista suggerito ai committenti dal Morelli. Ma c'è un altro aspetto interessante legato al tentativo di coinvolgimento di uno dei maggiori maestri vetrai lombardi. Stando a Levi, anche in questo caso è Morelli a suggerire il nome di Pompeo Bertini per la realizzazione di 'un finestrone' verosimilmente da intendersi, come già suggerito dalla Di Benedetto, come il rosone in vetri colorati della facciata. La notizia riportata da Levi si incrocia con il viaggio effettuato a Milano nel 1858 al seguito del barone Vonwiller. In quest'occasione Morelli stringe significative amicizie artistiche, in modo particolare con Eleuterio Pagliano col quale il rapporto diviene assai stretto e con Giuseppe Bertini che in quel torno di tempo era intimo del pittore di origini piemontesi.

L'attenzione particolare riservata tanto agli elementi strutturali quanto, come si è detto, a quelli accessori rimarca la forza di una visione di ampio respiro.

Sei mesi dopo l'inizio dei lavori la decorazione era compiuta. Se si eccettuano le lamentele relative allo scarso compenso ricevuto «sono stato pagato, secondo quel contratto scannato», aspetto questo sul quale Morelli tornerà diverse volte riferendosi alla complessità del lavoro che «non si è pagata punto», l'effetto finale aveva stupito persino lui: «Il lavoro in genere credo si possa accettare come riuscito per il carattere, e per una certa armonia di disegno che veramente era difficile, sul cominciare». Sappiamo che era nelle sue intenzioni la volontà di documentarsi *de visu* visitando Palermo e soprattutto il Duomo di Monreale. La costruzione tanto ammirata per la sostanziale unità tra forme architettoniche e decorazione aveva ispirato, tra gli altri e sempre con riferimento all'ambiente artistico francese, l'architetto Jakob Ignaz Hittorff che nell'interno della chiesa neobizantina di Saint-Vincent de Paul di Parigi fece realizzare un soffitto ligneo a capriate e un matroneo policromo ad imitazione di quello siciliano.

Particolarmente soddisfatto del lavoro finito Morelli tornerà su questo punto in una lettera successiva rivolta a Villari «ha un certo effetto caratteristico nell'insieme [...] vi è una fatica materiale indicibile che non si calcola». L'intenzione di eseguire alcuni schizzi 'ricordo' per l'album della Signora, come ripetutamente accenna a Villari, la dice lunga su quanto fosse intimamente appagato dall'esito del suo lavoro. Ad un valutazione complessiva si trattò di un'impresa molto impegnativa non solo per il programma decorativo e la grande quantità di ornati da eseguire ma per la globalità dell'intervento. Tale suggestivo *continuum* fa di questa cappella un'esperienza totalizzante. Tutt'altro che "inespressiva, anacronistica", come fu definita da Costanza Lorenzetti nella prima metà del secolo scorso, essa è uno degli esempi più emblematici di neomedievalismo meridionale, peraltro anche piuttosto precoce in rapporto al contesto napoletano. L'apprezzamento, pressoché unanime, che ne derivò è efficacemente delineato in queste brevi ma significative righe:

è degna delle più grandi lodi tanto nell'esterno, quanto nell'interno, dove se i marmi a stucchi lustrati e i mosaici dipinti fossero veri nella materia, come lo sono nel carattere, si avrebbe un monumento d'arte dei più belli ai nostri giorni. Né di minor lode sono meritevoli i dipinti in campo d'oro fattivi sulle pareti dal chiaro Domenico Morelli nel medesimo stile.

La sfortunata vicenda conservativa della Cappella è strettamente connessa ai ripetuti interventi di restauro cui fu sottoposta anche a causa della fragilità della tecnica di esecuzione. Un primissimo intervento diretto da Morelli stesso e dunque *ante* 1901, è ricordato dal Cozzolino. Alla morte di Morelli, poco più di un quarantennio dopo la sua realizzazione, il preoccupante stato di degrado è denunciato da Camillo Miola «Queste belle decorazioni han sofferto molto per l'umidità» seguito da Edoardo Dalbono che rimarca la necessità di un intervento: «Questa cappella ora si trova in condizioni deplorabili. Le piogge hanno rovinato parecchie pitture, né ancora sorge una voce autorevole per provvedere».



La moglie di Putifarre
1864 circa
olio su tela, cm 60 x 74
firmato in basso a destra Morelli
Napoli, Museo Nazionale di San
Martino inv. 13609

Bbl. Gravures, photogravures, lithographies & photographies, Boussod, Valadon et Cie, 1886, p. 74; Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, vol. 179, 1901, p. 156; G. De Montemayor, *La galleria Rotondo*, in 'Napoli nobilissima, XVI, fasc. II, 1905, p. 25; Di Giacomo 1905, p. 55; Levi P., *Domenico Morelli nella vita e nell'arte Mezzo secolo di pittura italiana*, Roux e Viarengo, Roma Torino 1906, pp. 363, 110 (ill. b/n); M. Morelli, L'arte moderna nel Museo Nazionale di San Martino, Napoli 1910, pp. 12-13, n. VII; Bollettino d'arte, La libreria dello Stato, 1911, p. 197; Spinazzola [1925], tav. 9; Mostra delle opere di Domenico Morelli, Napoli 1927, n. 16; De Rinaldis, Gioacchino Toma, Milano 1934, p. 83; Napoli 1940, n. 158; Prima Mostra triennale delle Terre italiane d'oltremare, Molajoli B., De Filippis F. (a cura di), catalogo della mostra (Napoli 1941), Napoli 1941, p. 193, n. 158; D. Maggiore, *Arte e artisti dell'Ottocento napoletano e Scuola di Posillipo: biografie di pittori, incisori, scultori e architetti*, Napoli 1955, p. 74 CENNO; Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli, catalogo della mostra (Napoli 1961), Napoli 1961, p. 113, n. 103, tav. XCIX; L'Ottocento negato 1991, pp. 74-75, n. 49 (ill); A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentario*, San Gottardo, Milano 1992, p. 454 CENNO; C. Juler, *Les orientalistes de l'école italienne*, ACR Edition, Courbevoie 1994, p. 109 (ill. col.) CENNO; L. Martorelli, in *Civiltà dell'Ottocento* 1997, p. 532, ill. p. 533; Bossaglia R. *Gli orientalisti italiani: cento anni di esotismo (1830-1940)*, Marsilio, Venezia 1998, p. 105 ill., p. 113, n. 38 (scheda); M.A. Fusco, in *Lo sguardo della mezzaluna: pittori italiani a Costantinoli nell'Ottocento*, Pietrini V. (a cura di), Roma 1998, p. 29; R. Velasquez Martinez del Campo, in *Espejismos del Medio Oriente. Delacroix a Moreau, Città del Mexico* 1999, pp. 88, 235, n. 76; Bietoletti S., Dantini M., *L'Ottocento italiano. La storia Gli Artisti Le opere*, Giunti, Firenze 2002, p. 235 (ill. col e scheda); F. Mangone, in *Architettura e arti applicate tra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Mangone F. (a cura di), Napoli 2005, p. 11; C. Sisi, *Ricostruzione della storia: filologia ed evocazione*, in *Pittura Italiana dell'Ottocento*, Atti del Convegno del Kunsthistorisches Institut (Firenze 2002), Hansmann M., Seidel M. (a cura di), Venezia 2005, p. 220, p. 225, ill. n. 10; *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823-1901 dal romanticismo al simbolismo* [Napoli, Castel Sant' Elmo, 29 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006], Martorelli L. (a cura di), Electa Napoli, Napoli 2005, pp. 66 n. 23 (scheda), 67 (ill. col.), 246; L. Martorelli, in *Egittomania: Iside e il mistero*, De Caro S. (a cura di), catalogo della mostra (Napoli 2006), Milano 2006, p. 244, n. IV.13; *Nel segno di Ingres: Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento* (Siena, Complesso museale Santa Maria della Scala, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008), Sisi C., Spalletti E. (a cura di), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, p. 252 n. 84 (ill. e scheda); M. Tamajo Contarini in *Incanti e scoperte. L'Oriente nella pittura dell'Ottocento italiano*, Angiuli E., Villari A. (a cura di), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011 p. 220 (scheda n. 66 con bibl.).

Il soggetto del dipinto è tratto dall'Antico Testamento (Gen. 39, 7-12). Morelli raffigura la moglie

dell'egiziano Putifarre cogliendola nell'attimo immediatamente successivo alla fuga dello schiavo ebreo Giuseppe da lei istigato all'unione carnale. La donna ha ancora in mano la veste del figlio del patriarca Giacobbe afferratagli in un gesto di imperio prima di pronunciare «Unisciti a me!» (Gen. 39, 12).

Nella letteratura romantica della prima metà dell'Ottocento si assiste al proliferare di figure di *femmes fatales* che, variamente declinate, offrono ispirazione all'arte soprattutto intorno alla seconda metà del secolo. Il personaggio della sposa di Putifarre risente della suggestiva narrazione di Théophile Gautier che nel *conte antique* intitolato *Une nuit de Cléopâtre* (1838) rievoca quasi pittoricamente l'immagine dell'alcova restituita da Morelli.

La scena è ambientata di notte ma la spudorata concupiscenza della donna non ha prodotto gli effetti desiderati. Nella resa dell'artista la figura femminile è del tutto avulsa dalla brama di piacere che caratterizza la Cleopatra gauteriana e, a nulla vale la suggestione fisico-erotica con la quale è pittoricamente presentata. La moglie di Putifarre sopraffatta e annichilita dagli eventi ha lo sguardo perso; non v'è ancora traccia della collera che ad un certo momento la soverchia generando la calunnia e l'arresto di Giuseppe. E proprio in quell'atteggiamento raccolto, immerso in profondi pensieri pare di poter cogliere una certa affinità con quella «personalissima rarefazione del repertorio romantico» rintracciabile nelle figure di Francesco Hayez (Mazzocca 1998, p. 44) come la *Maddalena pentita* (1825, collezione privata) o la *Maddalena penitente* (1833, Milano, Galleria d'arte moderna di Milano) o le due versioni della *Meditazione* (1850-1851).

Secondo la critica la datazione dell'opera oscilla tra il 1861 (Levi 1906, p. 363; Nuova antologia 1901, p. 156; Mangone 2005, p. 246) e il 1864 circa a cavallo (Morelli 2005 p. 66), cioè, tra la sempre più fiacca adesione al realismo storico e l'apertura a nuove istanze estetiche. Ciò che differenzia nella sostanza la composizione da quelle di medesimo soggetto dei secoli precedenti è con ogni evidenza quell'atmosfera esotica, nel caso di Morelli tutta di fantasia. Le nudità sensuali impostate su schemi figurativi classici peculiarità delle tele cinque-sei e settecentesche sono qui interpretate alla luce di quella moda orientalista dal Morelli più compiutamente sviluppata un decennio dopo. A differenza dei suoi lontani precedenti iconografici il *focus* della scena è incentrato sul sentire della donna piuttosto che sullo sviluppo della narrazione biblica e in tal senso appare superflua la presenza maschile che, difatti, non trova spazio nella composizione.

Da un punto di vista archeologico la ricostruzione dell'interno è verosimile. I numerosi disegni confermano uno studio accurato e approfondito della composizione. Pedisequi sono i riferimenti all'arredo descritto da Gautier (Mangone 2005, p. 246): il piccolo letto con fiancata lavorata e piedi con testa e zampe di leone interpretato dal pittore come una via di mezzo tra il *canopè* e il *lectus cubicularis*, il vaso di alabastro dall'esile collo e dalla forma affilata e snella che ricordava vagamente un profilo d'airone. Essi, dotati come sono di una propria valenza estetica (Mangone 2005, p. 11), fanno pensare ad una diretta derivazione dagli *objets d'art* egizi del Museo Borbonico (Martorelli 2006) come alla collezione egizia napoletana fa pensare quella dettagliata quinta scenica che presenta sopra lo zoccolo motivi di corteo e maternità.

L'interno declinato nella più riconoscibile quotidianità come l'*ambientazione* 'all'egizia' restituiscono la dimensione spaziale e temporale dell'episodio narrato. L'atmosfera intima e soffusa è restituita attraverso la sapiente orchestrazione di cromie fredde e calde che proprio nell'accostamento conflittuale di gradazioni dell'ocra col diffuso nero e verde mette in risalto la tensione drammatica della scena.

Il dipinto faceva parte, insieme a numerose altre tele dell'artista, della ricca collezione d'arte dei fratelli Paolo e Beniamino Rotondo di Napoli legati al pittore da rapporti di lavoro oltre che amicali. Nel 1910 l'opera entrò a far parte del primo nucleo del costituendo Museo di San Martino.



La Vergine assunta al cielo tra cori di angeli
Napoli, Palazzo Reale, Cappella
1864-1869

1. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio della testa della Vergine, verso studio dell'Assunta, [1864-1869]

Sanguigna, verso carboncino e pastello, mm 409 x 292

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio di angeli, [1864-1869]

carboncino, mm 247 x 332

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/5

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio di virtù teologale verso schizzo per il soffitto dell'Assunta, [1864-1869]

grafite e pastello, verso grafite, mm 246 x 326

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/6

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna e angeli, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 174 x 227 – F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 10 n. 17

5. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna e angeli, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 175 x 225
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/7a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 10 n. 18

6. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, verso Madonna, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 187 x 171
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna portata dagli angeli, [1864-1869]
inchiostro a penna, mm 140 x 185
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/8a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 10 n. 24

8. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
carboncino, mm 238 x 186
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 41

9. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
carboncino, mm 237 x 189 – F57
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/9a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 42

10. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio di angeli, [1864-1869]
grafite, mm 145 x 236 – F57
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 11 n. 36

11. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
carboncino e inchiostro a penna, mm 195 x 187

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/10a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 37

12. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 213 x 183

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/11

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 44

13. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 127 x 183 – F20

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/11a

Iscrizioni: in alto *La par che dicesse ama*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 43; Villari 2004, tav, 5

14. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 203 x 183

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

15. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio di mani, verso schizzo, [1864-1869]
grafite, verso grafite, mm 146 x 185 – F01

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/12a

Iscrizioni: in alto *per propria forza trasportata in cielo*

Bibliografia specifica: nessuna

16. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite, mm 156 x 187

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/13

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 10 n. 20

17. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 156 x 140

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/13a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 10 n. 21

18. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio di angeli, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 110,5 x 172

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/13b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 10 n. 19

19. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e carboncino, mm 225 x 204
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/14

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

20. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e carboncino, mm 226 x 201
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/14a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

21. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e carboncino, mm 215 x 201 - FNL
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/15

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 38

22. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
carboncino e inchiostro a penna, mm 212 x 163 – F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/15a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 39

23. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 176 x 129 – F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/16

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

24. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio per la Madonna, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 175 x 128
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/16a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

25. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, studio di angeli, [1864-1869]
grafite e inchiostro a penna, mm 234 x 256 – F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/17

Iscrizioni: in basso al centro *l'eterea voluttà dei ...*

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 151 ill.; Roma 1955, p. 11 n. 29

26. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, Bozzetto per l'Assunzione della Vergine, [1864-1869]

acquarello e tempera bianca su cartone seppia, mm 492x311
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-LIX

Iscrizioni: nessuna

Bibl. Specifica: Poppi 2011, p. 213 n. 22.

27. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, Studi per l'Assunzione della Vergine, [1864-1869]

matita, carboncino e sanguigna su carta avorio, mm 248x335
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-XLVII r

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 213 n. 23.

28. *La Vergine assunta al cielo tra i cori di angeli*, Studio per l'Assunzione della Vergine, [1864-1869]

carboncino su carta grigio-azzurra, mm 213x156,5
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-LVII/a

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 213 n. 24.



Cristo sulle acque, [1865] 1a versione

Bibl. specifica: L'arte italiana a Parigi nell'esposizione del 1867 Ricordi di F. Dall'Ongaro, Tipogr. Di Giovanni Polizzi e Comp, Firenze, 1869, p. 150; Willard 1895, p. 60; Nemi, Tra libri e riviste in, Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 179, 1901, p. 177; G. Cena, L'esposizione veneziana in, Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 179, 1901, p. 540; V. Pica, L'arte mondiale alla IV esposizione di Venezia, 1901, pp. 77 n. 1, [83] (ill. b/n); Nuova antologia, s. IV, vol. 98 della raccolta vol. 182, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1902, p. 400 (poi ripubb. in P. Villari, Critiche e discorsi, 1905, p. 217); I.M. Anderton, The art of Domenico Morelli in, The Studio: an illustrated magazine of fine and applied art, vol. XXIV, n. 104, 1902, pp. 90; Levi 1906, pp. 148, tav. [148] (ill. b/n); R. Pantini, Domenico Morelli nella vita e nell'arte in, Nuova antologia di lettere scienze ed arti, s. V, vol. CXXII della raccolta CCVI, 1906, p. 99; R. Subercaseaux, Memorias de 50 años por Ramon Subercaseaux; recuerdos personales, críticas, reminiscencias, historicas, viajes, anécdotas, Editore Imprenta y Litografía "Barcelona", Santiago del Cile 1908 p. 384; R. Muther, The history of modern painting, vol. 3, E.P. Dutton & Co, New York 1907, p. 327; Ateneo veneto: Rivista mensile, 1909, p. 93; L. Bénédite, Great Painters of the XIXth Century and Their Paintings, 1910, p. 365; P. Levi l'Italiaco, Legalità, Storia e bellezza in una questione del giorno in, Nuova antologia, vol. 264, 1915, p. 62; Emporium, vol. LI, n. 305, 1920, p. 219; The Encyclopedia Americana, vol. 19, International Ed., New York 1923, p. 446; G.E. Meille, Christ's Likeness in History and Art, Burns, Oates & Washbourne, Londra 1924, pp. [163], 172 (ill. b/n); P. Bucarelli, La Galleria nazionale d'arte moderna (Roma-Valle Giulia), 1951, p. 59; D. Maggiore, Arte e artisti dell'Ottocento napoletano e scuola di ... , 1955, p. 55; F. Bellonzi, L'arte nel secolo della tecnica: appunti e osservazioni, De Luca, 1958, p. 112; Gazzettino delle arti del disegno Giornale Settimanale, a. 1, n. 6, Firenze 23 febbraio 1867 in, A.M. Fortuna, D. Martelli, Gazzettino delle arti del disegno di Diego Martelli 1867, L. Gonnelli, Firenze 1968, p. 48; F. Bellonzi, Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty, Quasar, Roma 1978, p. 99; P. Ricci, Arte e artisti a Napoli (1800-1943), 1981, p. 39; K. Lankheit, Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento: Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts, Bruckmann, 1988, p. 182; A.M. Comanducci, I pittori italiani dell'ottocento: dizionario critico e, 1992, p. 454; C. Del Bravo, Bellezza e pensiero, 1997, p. 290.

ANAGRAFICA

1. *Cristo che cammina sulle acque*, studio della testa del Cristo, [1865]
grafite, mm 212 x 139
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/2

Iscrizioni: in basso a ds *Morelli*, in basso *disegnato sulla spiaggia dopo il tramonto pel Cristo sulle acque*

Bibliografia specifica: Villari 2004, tav. 7

2. *Cristo che cammina sulle acque*, studio per il Cristo, [1865]
grafite e inchiostro a penna, mm 270 x 213
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/3

Iscrizioni: in basso a ds *Morelli*, in basso *disegnato sulla spiaggia dopo il tramonto pel Cristo sulle acque*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 47

3. *Cristo che cammina sulle acque*, studio per il Cristo, [1865]
grafite, mm 330 x 212
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Cristo che cammina sulle acque*, studio per il Cristo, [1865]
inchiostro a penna, mm 258 x 136 - F47
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/5

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 12 n. 47

5. *Cristo che cammina sulle acque*, *Studio*, [1865]
penna a inchiostro bruno, matita e acquarello su carta grigio-marrone, mm 213x294
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-XLIV/A

Iscrizioni: nessuna

Bibl. Specifica: Poppi 2001, p. 212 n. 21.

6. *Cristo che cammina sulle acque*, studio, [1865]
penna a inchiostro bruno, matita e acquerello su carta bianca, mm 213(h) x 294(b)
Torino, GAM, FM, inv.
<http://opendata.fondazionetorinomusei.it/dataset/immagini/gam/Morelli/Leg1-44-A.jpg>

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: nessuna

7. *Cristo che cammina sulle acque*, studio, [1865]
matita e carboncino su carta avorio, mm 98(h) x 104.5(b)
Torino, GAM, FM, inv.
<http://opendata.fondazionetorinomusei.it/dataset/immagini/gam/Morelli/Leg1-44-B.jpg>

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: nessuna

8. *Testa per Cristo che cammina sulle acque*, studio, [1865]
carboncino su carta,
Roma, GNAM, FM, inv.

Iscrizioni, in basso a destra: *Morelli* /disegnato sulla spiaggia dopo il tramonto pel Cristo sulle acque

Bibl. specifica: Villari 2004, tav. 7

Mostre: IV esposizione di Venezia (1901).

Gesù cammina sulle acque del lago di Tiberiade, avanzando sulle acque agitate con passo lieve ma sicuro. L'episodio del miracolo da cui prende spunto Domenico Morelli per il suo Cristo che cammina sulle acque variamente declinato nel titolo come Cristo che passeggia sulle acque o Cristo sulle acque, è riferito dai tre evangelisti Marco (6,48-50), Matteo (14, 25) e Giovanni (6,18-20).

Nella resa del pittore, tuttavia, non v'è traccia di quell'incorporeità che aveva fatto turbare gli Apostoli giudicandolo un fantasma né di quell'aurea di luce che tradizionalmente accompagna l'iconografia sacra. Lo spessore fisico e la caratterizzazione fisiognomica del Gesù di Morelli (cfr. anagr. 3), al contrario, è la nota dominante dell'opera., un'anticipazione di una visione cristologica 'rivoluzionaria', mistica, di una natura eminentemente concettuale, ...

Il dipinto percepito, neppure troppo tacitamente, come uno spartiacque rispetto a quanto realizzato fino ad allora, dà principio a quella feconda inventio religiosa che, con picchi qualitativi talvolta considerevoli, proseguirà per tutto l'arco della sua vita. «pel suo concetto si può dire iniziò la nuova serie» (Nuova antologia, s. IV, vol. 98 della raccolta vol. 182, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1902, p. 400) dovrà riconoscere Villari.

La tavolozza che si accende di nuove cromie dove predominano il blu intenso del mare e il rosso acceso della tunica di Cristo, tradisce vaghe influenze simboliste

Una seconda versione del dipinto fu eseguita entro la fine di febbraio 1867, secondo quanto ci informa Diego Martelli dalle pagine del suo periodico d'arte toscano: «Ha [...] rifatto per la seconda volta un quadro di una sola figura rappresentante il Cristo che cammina sulle acque. Questo dipinto è destinato, si spera, alla prossima mostra mondiale in Parigi» (Gazzettino delle arti del disegno Giornale Settimanale, a. 1, n. 6, Firenze 23 febbraio 1867 in, A.M. Fortuna, D. Martelli, Gazzettino delle arti del disegno di Diego Martelli 1867, L. Gonnelli, Firenze 1968, p. 48)

Il rammarico della mancata presentazione dell'opera all'esposizione universale parigina la dice lunga sull'apprezzamento dei contemporanei che, malgrado le critiche successive, seppero cogliere prontamente quel carattere di modernità insito nella rappresentazione sacra «Nous regrettons que le peintre Morelli n'ait pas envoyé à l'exposition son Christ marchant sur les eaux, que nous avons admiré dans son atelier [...] Le nom de Morelli est assez bien représenté dans nos salles: mais le tableau dont nous parlons aurait montré un autre côté de l'artiste italien, je dirai même de la peinture italienne contemporaine» (L'arte italiana a Parigi nell'esposizione del 1867 Ricordi di F. Dall'Ongaro, Tipogr. Di Giovanni Polizzi e Comp, Firenze, 1869, p. 150).

Alla medesima seconda versione fa verosimilmente riferimento l'inglese Ashton Rollins Willard il quale nella sua List of pictures all'anno 1867 ricorda un «Gesù sulle acque. Owner unknown. Madame Englen believes the picture to be in America» (Willard 1895, p. 60).

Una terza versione si data al 1883 (Nemi, Tra libri e riviste in, Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, vol. 179, 1901, p. 177).

Un confronto tra i pochi disegni preparatori giunti sino a noi (anagr. 1, 2, 3) permette di rilevare una sostanziale vicinanza fra l'idea iniziale e quella esplicita nelle diverse versioni autografe.

In occasione della biennale veneziana del 1901 dove l'artista fu presente con sei opere -Il Conte Lara, La deposizione di Cristo, Cristo deriso, La figlia di Giairo, Le tentazioni di S. Antonio, Cristo tentato e appunto Cristo sulle acque- fu commentato: «Il mare è reale, l'uomo che vi cammina sopra è reale. La cosa è contro natura e il quadro non persuade. Perché? Perché il pittore non ci crede né si sforza di crederci. Domenico Morelli non era né un primitivo, né un preraffaellita inglese. Non era neanche un cristiano. Era un pittore e un pittore meridionale, innamorato delle belle forme fiorenti e vigoreggianti» (G. Cena, L'esposizione veneziana in, Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 179, 1901, p. 540).

Il giudizio critico espresso da Pasquale Villari nella sua Commemorazione ebbe un peso non trascurabile nella svalutazione successiva dei valori formali dell'opera «Uno fra i primi di questi nuovi quadri, che è però dei meno riusciti [...] fu dipinto quando il Morelli non aveva tutta quanta la perizia necessaria a superare le enormi difficoltà affrontate. Mancano nell'aria e nell'acqua quella trasparenza e quello sfondo, che avrebbero dovuto dare un'idea dell'infinito, e costituire uno dei pregi più necessari e sostanziali di un tale lavoro» (Nuova antologia, s. IV, vol. 98 della raccolta vol. 182, Direzione della

Nuova Antologia, Roma 1902, p. 400 (poi ripubb. in P. Villari, Critiche e discorsi, 1905, p. 217). Sembra quasi incredibile che proprio colui con cui aveva condiviso speranze e attese ridimensionasse, o non comprendesse sino in fondo, la portata di quell'apertura eminentemente concettuale del linguaggio artistico morelliano. Una sperimentazione che a fronte della lunga meditazione dell'opera appare ancora più esplicita.

Su questo aspetto la critica tornò qualche anno dopo richiamando espressamente allo storico «Il Cristo che cammina sulle acque parve a Pasquale Villari una delle opere meno riuscite di questa serie, per la mancanza di trasparenza nell'aria e nell'acqua, e per la mancata sensazione dell'infinito che doveva sorgere dallo sfondo, cose che avrebbero dovuto costituire uno dei pregi più necessari e sostanziali di un tale lavoro» (Ateneo veneto: Rivista mensile, 1909, p. 93).

Al momento mancano dati certi atti a chiarire il groviglio della storia collezionistica delle differenti versioni del dipinto. Certamente la versione più nota, quella conservata alla GNAM di Roma, appartenne, come testimoniano alcune fotografie Alinari (n. 21521 e n. 21621 cfr. Torino, Gam), alla collezione Vonwiller e, almeno all'altezza del 1924, a quella del duca d'Eboli di Napoli (Meille 1924, p. 172). Il dipinto fu, poi, acquisito dallo Stato e destinato, insieme al restato blocco di opere, alla Galleria nazionale d'arte moderna. La mancata esposizione di questa come di altri dipinti ritenuti esemplari nella nascente sede di via Nazionale suscitò, come riporta la cronaca, alcune polemiche. L'intervento di Primo Levi suona quasi come un'arringa [quel Cristo sulle acque di cui Giuseppe Sacconi e Filippo Carcano dicevano essere «un piccolo prezioso bozzetto tipico» e che è, in più, un insuperabile risultato di realtà fisica ottenuto sopra un miracolo leggendario, con un moto che, pure essendo evidentemente tale, non è il moto usuale degli arti umani sulla solida terra] (P. Levi l'Italiaco, Legalità, Storia e bellezza in una questione del giorno in, Nuova antologia, vol. 264, 1915, p. 62).

Secondo quanto emerso dalle ricerche condotte, una delle versioni appartenne a don Ramon Subercaseaux Vicuña (1854-1937), letterato e politico cileno amante delle arti e pittore lui stesso. La crescente ammirazione verso l'artista, indubbiamente mediata dal cugino don Ruperto Ovalle y Vicuña (Santiago, 1830 – 1917) possessore di una interessante galleria dove figuravano due opere del pittore (cfr. scheda Giovedì Santo. La visita ai sepolcri), lo indusse a recarsi a Napoli. «De este gran artista que me fascinaba por sus ideas y por su percepción admirable, única, del colorido, no pude obtener más que un cuadro inconcluso, pero donde se encuentra, y bien marcada, su calidad principal, y donde se patentiza la fuerza de la idea. Es el Cristo sobre las aguas» [Di questo grande artistica che mi affascinava per le sue idee e per la sua ammirabile e unica percezione del colore, non potei ottenere più di un quadro incompiuto dove, tuttavia, sono presenti e ben marcate le sue qualità principali e dove è evidente la forza dell'idea. È il Cristo sulle acque] ricorda Subercaseaux nelle sue Memorie (R. Subercaseaux, Memorias de 50 años por Ramon Subercaseaux; recuerdos personales, críticas, reminiscencias, historicas, viajes, anécdotas, Editore Imprenta y Litografía "Barcelona", Santiago del Cile 1908 p. 384). L'ambasciatore Subercaseaux era legato, del resto, a rapporti di collaborazione, e talvolta di amicizia, con artisti che dominavano la scena internazionale come l'americano John Singer Sargent, l'italiano Giovanni Boldini, lo svedese Anders Zor che realizzarono diversi ritratti di famiglia.



La Madonna col Bambino in riva al lago di Genazareth
1865
Bozzetto

1. *La Madonna con Bambino in riva al lago di Genazareth*, studio di figura femminile, [1865]
carboncino e acquerello, mm 597 x 439

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 60

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 138 ill.; Roma 1907, p. 25 n. 16



Imbalsamazione di Cristo

1867

olio su tela, cm 110 x 80

firmato in basso a destra D. Morelli

Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 982

1. Imbalsamazione di Cristo, Studi per l'Imbalsamazione di Cristo, [1871]

matita su carta avorio, mm 247x270

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-LXVI/C r

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 213 n. 27.



Le Marie al calvario
1868

1. *Le Marie a Calvario*, studio, [1868]

grafite, mm 182 x 250

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9464

Iscrizioni: di lato a ds *Sig. Comm. Morelli*

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 39, l. 95, ill. 95

2. *Le Marie a Calvario*, studio di insieme, verso figura femminile con ombrello, studio per 'La sultana e le schiave di ritorno dal bagno', [1868]

carboncino, verso carboncino, mm 230 x 385

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9465

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 39, l. 96, ill. 96

3. *Le Marie a Calvario*, studi, [1868]

matita, matita rossa e carboncino su carta bianca, mm 184x250

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XXXIX/A

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 213 n. 25.

4. *Le Marie al Calvario*, studio, 1898-1899

acquarello su cartoncino avorio, mm 131,5x282

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XL/A

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 220 n. 101



Gesù che caccia i profanatori dal tempio
[1869-70]

Inchiostro acquerellato, 510x 758 mm
(n.r.)

Roma, GNAM, inv. 405

Iscrizioni: nessuna

Provenienza: già studio dell'artista

Bibliografia: LEVI 1906, p. [141] (ill. b/n), 346, 364; Roma 1907, p. 11 n.1, pp. 12-13 (ill b/n); Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, vol. XIII, Istituto Giovanni Treccani, 1932, p. IX (ill. b/n); CAMERLINGO 2010, p. 243 (ill. b/n).

Il bellissimo disegno a penna di *Gesù che scaccia i profanatori dal Tempio* va datato, stando alle indicazioni fornite da Levi, al 1869-70.

L'episodio biblico a cui si richiama l'artista è quello di aperta condanna di Gesù di fronte al mercanteggiare nel luogo dell'incontro con Dio.

L'indignazione di Gesù è palpabile nello sguardo del suo volto così come nel gesto imperativo della mano che scaccia la folla. La stupenda composizione scenica che ha come sfondo il tempio di Gerusalemme è caratterizzata da forti contrasti di luce e ombre che conferiscono profondità e accentuano il senso di movimento. Di altissimo tono narrativo è la moltitudine di tipi presenti di cui si apprezza l'enfasi dei gesti caricati e teatrali. L'originalità dell'invenzione morelliana sta in quelle vesti moderne dalle fogge pompose che senza margini di errore parlano del suo tempo. L'insolito *j'accuse* dell'artista nei confronti dei novelli peccatori, seppur mai tradotta in dipinto, può considerarsi a tutti gli effetti composizione autonoma. A tergo della composizione riprodotta, Levi aggiunge che si tratta di un disegno "che non fece mai vedere ad alcuno" (LEVI 1906, p. [141]). Il "gran disegno" si trovava, infatti, nello studio dell'artista e per effetto della legge 12 febbraio 1905 fu acquistato dallo Stato. Questo spiegherebbe perché a parte il biografo, nessuno ne abbia mai fatto menzione.



Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli
1870 circa
olio su tela, cm 47 x 80
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 62

1. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio di insieme, [1870]
grafite e inchiostro a penna, mm 76 x 95
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio di insieme, [1870]
carboncino e inchiostro a penna, mm 156 x 205
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/7a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio di insieme, [1870]
inchiostro a penna, mm 76 x 92
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/7b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio di insieme, [1870]
inchiostro a penna acquerellato, mm 73 x 84
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/7c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio di insieme, [1870]
inchiostro a penna acquerellato, mm 159 x 327
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/7d

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

6. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio per Maria Egiziaca, [1870]

grafite, mm 176 x 287 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/7e

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio per Maria Egiziaca, verso schizzo di pannello, [1870]

inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 165 x 255 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/7f

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio per Maria Egiziaca, [1870]

inchiostro a penna, mm 263 x 340

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

9. *Il cadavere di Maria Egiziaca trovato dagli angeli*, studio per Maria Egiziaca, [1870]

inchiostro a penna, mm 236 x 254 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/8a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna



Melchisedek benedice il pane
1870-71
Olio su tela, cm 100 x 230 ca
Gragnano chiesa del Corpus Domini

Bibliografia: Liguori A., *Gragnano: memorie, archeologiche e storiche*, 1955, p. 203; Ruggiero A., *La Chiesa del Corpus Domini di Gragnano*, Longobardi Editore, Castellammare di Stabia 2000, p. 23 (ill. col.); Iovine C., *La chiesa del Corpus Domini di Gragnano. Le immagini della fede*, Nicola Longobardi ed., Castellammare di Stabia 2008, pp. 47; 190, 192, 193 (ill. col.).

L'episodio illustrato in una composta teatralità è quello di Melchisedec, sommo sacerdote e re di Salem, che benedice l'offerta di pane e vino alla presenza di Abramo e delle sue truppe affamate, ricevendone in cambio l'offerta della decima del bottino di guerra (Gen, 14, 18-20). La valenza simbolica del tema che prefigura il mistero eucaristico cristiano è motivo figurativo ravvisabile anche nelle altre tele tratte dall'Antico Testamento e realizzate tra il 1870 e il 1872 per la chiesa del Corpus Domini di Gragnano, provincia di Napoli, da coevi artisti locali –Domenico Morelli, Saverio Altamura, Edoardo Dalbono, Camillo Miola, Gustavo Nacciarone, Edoardo Tofano- quasi tutti di formazione morelliana.

All'indomani del terribile terremoto del 26 luglio 1805 la chiesa madre di Gragnano fu, infatti, interessata da lunghi lavori di consolidamento, restauro e ricostruzione per i rilevanti danni subiti. La circostanza fu propizia per la realizzazione di un importante ciclo pittorico dedicato all'esaltazione del sacramento dell'Eucarestia e, dunque, strettamente connesso all'intitolazione della chiesa che sorge, infatti, su un'antica cappella dedicata al SS. Sacramento.

Viene anche accentuata la gestualità di plateale **tea**

In un composto gesto di plateale teatralità

Il dipinto, di grande impatto visivo teatralità composta, si trova sulla parete destra della navata centrale tra la seconda e la terza cappella, sopra un confessionale settecentesco. L'attribuzione a Domenico Morelli, con una datazione intorno al 1870-71, è stata concordemente accolta dagli studiosi più recenti e dalla letteratura locale sebbene manchino riferimenti documentari in proposito. Se è certamente possibile concordare con l'assegnazione e la cronologia proposta per *Melchisedec benedice il pane e il vino*, la paternità morelliana appare quanto mai azzardata con riferimento alla *Cena di Emmaus*, collocato simmetricamente sull'altra parete della navata centrale. Malgrado la tela sia parte del ciclo pittorico sopracitato ed sia stato tradizionalmente ricondotta al Morelli dagli studiosi gragnanesi, lo scarto qualitativo rende dubbia l'identità di mano (Iovine 2008, pp. 191-193, 197-199; pp. 196, 199 (ill. col.).



La Madonna che culla il Bambino [ante 1872]

olio su tela, ignote
Ubicazione ignota

Provenienza: già Napoli, Palazzo Reale; Gaeta, Duomo (?), cappella Pellegrini/Pellegrino (?).

Bibliografia: *Catalogo* 1848, n. 203, p. 25; VILLARI 1848; *Memorie e scritti* 1863, p. XXXI; LESSONA 1869, pp. 116-119; D'ADDOSIO 1888, p. 141; WILLARD 1895, p. 59; LEVI 1906, p. 24; MORELLI, DALBONO 1915, p. 17; VILLARI 2002, p. 75; CAMERLINGO 2010, pp. XX, 5-8, 279.

ANAGRAFICA

1. *La Madonna che culla il Bambino*, studio di nudo femminile in ginocchio, [1846-1847]
grafite, carboncino e pastello, mm 410 x 343 - F38
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/12

Iscrizioni, in basso al centro *Morelli 1847*

Bibliografia specifica: nessuna

2. *La Madonna che culla il Bambino*, studio del panneggio della Madonna, [1846-1847]
grafite, carboncino e pastello, mm 547 x 430 - F38
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/13

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *La Madonna che culla il Bambino*, studio del panneggio della Madonna, [1846-1847]
grafite, carboncino e pastello, mm 292 x 476
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/14

Iscrizioni: in basso *La piega per la Madonna di Gaeta*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 9 n.2

4. *La Madonna che culla il Bambino*, studio del panneggio dell'Angelo, [1846-1847]
carboncino e pastello, mm 443 x 292 - F37
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/15

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *La Madonna che culla il Bambino*, studio del panneggio dell'Angelo, [1846-1847]
grafite, carboncino e pastello, mm 485 x 290
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/16

Iscrizioni: in basso *Per la Madonna di Gaeta 1846*

Bibliografia specifica: nessuna

6. *La Madonna che culla il Bambino*, studio di giovinetto nudo seduto sui talloni, [1846-1847]
grafite, carboncino e pastello, mm 314 x 242
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *La Madonna che culla il Bambino*, studio di giovinetto nudo seduto sui talloni, [1846-1847]
grafite, carboncino e pastello, mm 314 x 242
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/A/17a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

Mostre: Roma, esposizione Piazza del Popolo (1848); Napoli, esposizione Real Museo Borbonico (1848).

Opera precoce del giovanissimo accademico Domenico Morelli. Il dipinto ben noto ai suoi tempi ma caduto poi nell'oblio ha una vicenda piuttosto interessante (cfr. paragrafo I).

«Avea concepita l'idea di una Madonna che culla il bambino, aiutata da San Giovanni, con un coro d'angeli, che accompagnano co' loro strumenti la ninna nanna della Vergine» (MORELLI, DALBONO 1915, p. 17; LEVI 1906, p. 24). Lo studio della composizione fu avviato a Napoli ma la vera e propria realizzazione avvenne a Roma. L'accertato viaggio nell'Urbe sul finire del 1845 (LESSONA 1869, p. 116) restituisce il sostrato artistico-culturale col quale questo giovane ancora per nulla 'strutturato' si confronta. Il dipinto rivela, infatti, l'adesione dell'artista ai canoni della tradizione accademica e particolarmente purista che da lì a qualche anno aborrirà vigorosamente. Una volta conclusa, l'opera fu esposta in Piazza del Popolo dove ottenne numerosi elogi. Lessona riferisce che Antonio Cipolla, presso cui il giovane Morelli stava soggiornando, «fu quegli che pagò pel Morelli gli scudi richiesti per la tassa della mostra, e che gliela fe' porre a posto» (LESSONA 1869, pp. 117-118). Tra gli apprezzamenti spicca quello di Ippolito Caffi secondo il quale «due quadri soli fra i tanti episodi avevano vero valore, uno dei quali d'un pittore del tutto ignoto, una Madonna d'un certo Morelli» (LESSONA 1869, p. 119).

Al successivo rientro a Napoli Morelli presenta l'opera alla mostra borbonica del 1848, dove *La Madonna che culla il Bambino* viene acquistata dal Re per trecento ducati, un prezzo mediamente alto (ASN, MPI, b. 481, fasc. 3, Nota delle opere di belle arti esposte nella solenne mostra del 1848; *Catalogo delle opere di Belle Arti poste in mostra nel Real Museo Borbonico il dì 15 agosto 1848*, Napoli 1848, n. 203, p. 25). La tela di cui non si conosce l'attuale ubicazione, fu in origine collocata nella cappella Pellegrini/Pellegrino (?) del Duomo di Gaeta –da qui il nome *Madonna di Gaeta*– o, secondo Willard «In a private chapel at Formia, near Gaeta» (*List of pictures*, in WILLARD 1895, p. 59). Le ricerche condotte in questa circostanza non hanno restituito traccia di una cappella o di un palazzo Pellegrino con annessa cappella.

L'opera fu accolta dai giovani intellettuali partenopei provenienti dalle fila del letterato progressista Francesco De Sanctis con grande entusiasmo. «Nelle belle arti, si combatteva fra noi la medesima

battaglia che nelle lettere. L'onnipotenza degli Accademici, era uguale a quella dei Puristi, ed il quadro del Morelli era uno dei primi segni della lotta [...]» (L. LA VISTA, P. VILLARI, A. PARENTE, C. CAPPARELLI, *Memorie e scritti di Luigi La Vista raccolti e pubblicati da Pasquale Villari*, Felice Le Monnier, Firenze 1863, p. XXXI). Nel 1848, sull'onda dell'esaltazione generale, l'affezionato Pasqualino scriverà un opuscolo *Parole di Pasquale Villari sopra un quadro di Domenico Morelli*, il primo in assoluto interamente dedicato all'artista, poi sovvenzionato nella stampa dal giovane Luigi La Vista.



Cristo deriso [ante 1872]
olio su tela, 50,2 x 80,2 cm (n.r.)
Ubicazione ignota
Iscrizioni in basso a sin.: *D. Morelli*

Provenienza: già cav. Nicola Mollo, Portici (1901).

Bibliografia: *L'arte in Italia*, a. IV, n. 1 (1872), pp. 16, [17] tav. [1]; ZIMMERN 1886, pp. 183, 189 (ill. b/n); JACASSY 1890, p. 738 (ill b/n); *Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti*, vol. IX, nn. 17-18, 1892, p. 260; WILLARD 1895, pp. 37, 61; HURLL 1898, p. 267; Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo mostra, II ed, Venezia 1901, p. 7; Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, vol. 4, Arno Press, New York 1901, p. 188 n. 26; PICA 1901, pp. 80 (ill. b/n), 84-85; Domenico Morelli, in *L'Illustrazione italiana*, n. 33, 1901, pp. 116 (ill. b/n), 118; ANDERTON 1901, pp. 84 (ill. b/n), 90; SPINAZZOLA 1901, pp. 398, 494, 499; ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA 1901, p. 26; *L'Arte: rivista di storia dell'arte medioevale e moderna e d'arte decorativa*, vol. 4, 1901, p. 296; *Rivista moderna politica e letteraria*, voll. 16-17, Stab. Tip. della Tribuna, 1901, p. 135; *Hoja selectas*, a. I, 1902, p. 196 (ill. b/n); *Nuestro tiempo*, a. II, n. 20, 1902, p. 260; *Napoli nobilissima*, vol. XI, fasc. III, 1902, p. 37 (poi ripub. in *Atti di Accademia di archeologia, lettere e belle arti*, vol. 22, 1902, p. 173); MORELLI, DALBONO 1915, p. 93; MAGGIORE 1955, p. 60; COLASANTI 1903, p. 72; LEVI 1906, pp. 72; PANTINI 1906, p. 99; *Il Rinascimento*, n. 4-9, Libreria editrice lombarda, Milano 1906, p. 88; RICORDI MORELLIANI 1915, p. 137; *L'esposizione d'arte a Venezia dal 1895 al 1914 in, Emporium*, vol. LI, n. 305, 1920, p. 219; *Vita e pensiero*, vol. 9, 1923, p. 661; SPRINGER, RICCI 1924, p. 399 n. 419 (ill. b/n), 400; MEILLE 1924, p. 163; *La Lettura*, rivista mensile del "Corriere della sera", a. XXVI, 1926, p. 598; *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, Francesco Giannini & figli, Napoli 1938, p. 261; GALLETTI 1938, pp. 570-571; MODIGLIANI 1946, p. 183; SCRITTI D'ARTE 1953, p. 129; MARINI 1959, p. 141; LAVAGNINO 1961, p. 827 (ill. b/n) fig. 713;

ANAGRAFICA

1. *Cristo deriso*, studio, [ante 1872]
matita su cartoncino,
Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte, coll. Banco di Napoli, inv. 111

Iscrizioni, in basso a sx: (*P. Vetri*)/ "*Cristo deriso*"; in basso a dx: *D. Morelli*

Provenienza: Banco di Napoli

Bibl. specifica: nessuna

2. *Cristo deriso*, studio, [ante 1872]
matita su cartoncino, mm 213(h) x 294(b)
Napoli, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, coll. Banco di Napoli, inv. 111

Iscrizioni, in basso a sin: (*P. Vetri*); al centro "*Cristo deriso*"; in basso a dx: *D. Morelli*

Provenienza: Banco di Napoli

Bibl. specifica: nessuna

3. *Cristo deriso*, studio, [ante 1872]

matita su carta avorio, inchiostro grigio acquerellato, mm 175 (h) x 259(b)

Roma, Istituto Nazionale per la grafica, Gabinetto Disegni e Stampe Fondo Nazionale, scatola 114, inv. FN294

Iscrizioni, in basso a sin: (*P. Vetri*); al centro "*Cristo deriso*"; in basso a dx: *D. Morelli*

Provenienza: Banco di Napoli

Bibl. specifica: E. Beltrame Quattrocchi, S. Lazzaro Morrica, L. Bianchi, Disegni dell'Ottocento dal Canova al Signorini, catalogo mostra Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Farnesina alla Lungara, Stabilimento di Arti Grafiche Fratelli Palombi, Roma 1969, p. 80 n. 74.

4. *Cristo deriso*, studio, [ante 1872]

acquerello e tempera su cartone, mm 238.8 (h) x 330.2(b)

Napoli, Casa d'Aste Blindarte

Iscrizioni, in basso a sin: (*P. Vetri*); al centro "*Cristo deriso*"; in basso a dx: *D. Morelli*

Provenienza: Napoli, Blindarte (2008).

Bibl. specifica: Casa d'Aste Blindarte di Napoli, Dipinti Antichi, Disegni, Grafica e Gouaches, Dipinti XIX-XX secolo, catalogo d'asta n. 32, Napoli, 11 dicembre 2008, lotto 215,

5. *Cristo deriso*, studio, [1870-1872]

carboncino su carta avorio, mm 328,5x247

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-LX/A r

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 213 n. 28.

Mostre: IV esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1901), sala Z.

L'episodio raffigurato è riportato nel vangelo di Luca «E que' che tenevano legato Gesù, lo schernivano e davangli delle percosse. E gli bendarono gli occhi, e gli davano delle guanciate, e lo interrogavano col dire: Chi é che ti ha percosso? E molte altre cose bestemmiando, dicevano contro di lui» (Lc 22, 63-65). Il Sinedrio ha accusato Gesù di aver violato la legge ebraica proclamandosi figlio di Dio. L'arbitro della sorte del Nazareno è Pilato, il magistrato romano del quale, pur assente dalla raffigurazione, intuiamo la presenza. La calma imperturbabile di Gesù collocato al centro della scena contrasta con il subbuglio che regna tutt'intorno. A sinistra alcuni grotteschi esemplari della folla, urlante e denigratoria, aizzata dai capi di Israele. Una mano armata di bastone sta per percuotere Gesù; la sua ombra viene proiettata dall'artista sul muro insieme a quella dell'accusato.

«con poche e ardite pennellate vi stampa un personaggio, vi crea una situazione, vi aggruppa, vi affolla sentimenti diversi e vi caccia talora i più sublimi effetti [...] avvicendamento di pochi colori, dallo sbattimento dell'ombre e della luce» fu scritto (Rivista Europea Rivista Internazionale, n.s., vol. XX, 1880,

p. 97).

Il potente chiaroscuro è senza dubbio funzionale alla tragicità della scena. La critica non ebbe dubbi sull'elemento di forza della composizione «gran parte dell'espressione [...] sono nel colore» (L'Illustrazione italiana, n. 33, 1901, p. 115). Non si può certo tralasciare l'originalità dell'iconografica, peraltro poco trattata dalla storia dell'arte.

Il dipinto, se si eccettuano alcuni isolati casi che lo retrodatano al 1871 (Willard 1895, p. 37; L'Illustrazione italiana, n. 33, 1901, p. 118; Catalog of the Venice Biennale: fourth exhibition 1901, 1971, p. 188) è stato sempre ricordato come eseguito nel 1875.

Un elemento decisivo per chiarire la cronologia ci viene da un'acquaforte di Nicola Lobrandi che permette di retrodatare al 1872 la data di completamento dell'opera.

Il dipinto si trovava a Portici, nella villa Perretti di proprietà del cav. Nicola Mollo insieme a la *Susanna al bagno* e un bozzetto del *Re Lear* (G. Barbera, *Poliorama pittorresco: dipinti e disegni dell'Ottocento*, 2007, p. 124), la prima versione della *Thalita cumi*.

Tra «più ispirate ed elette» (C. Miola, Ricordi morelliani Memoria letta all'Accademia in, Atti della Reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti, n.s., vol. IV, p. I, 1916, p. 137) insieme a La deposizione di Cristo, con cui spesso fa coppia nei rimandi bibliografici, l'opera fu variamente definita «very striking picture» (E.M. Hurl, *The Life of Our Lord in Art*, Houghton, Mifflin and company, Boston and New York 1898, p. 267), «tragedia mistica» (A. Galletti, *La letteratura italiana: disegno storico-estetico dalle origini ai giorni nostri*, N. Zanichelli, 1938, pp. 570-571).

All'opposto, malgrado si tratti di un parere isolato, Fortunato Bellonzi osservò «le parziali ascese drammatiche non bastano però a mostrarci assimilato interamente lo stimolo caravaggesco [...] il ricordo delle audaci invenzioni iconografiche dell'Angelico nel Cristo schiaffeggiato del San Marco sorte lo sgradevole effetto di una mano di maestro che guidi la canna su una carta geografica» (F. Bellonzi, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Ediz. Quasar, 1978, p. 99).

Il dipinto fu molto apprezzato anche all'estero, specie laddove si furono individuate assonanze con la cultura di appartenenza. Alcuni aspetti di marca chiaramente rembrandtiana come l'accentuazione del sentimento e i drammatici contrasti chiaroscurali furono puntualmente rimarcati. «Su verdadero vigor parece residir en la fuerza de su improvisación pictórica que seguramente llegó a su máximo en el «Cristo embalsamado» y «Cristo escarnecido,» obras que Rembrandt no hubiera tenido a menos firmar. (Sua vera forza sembra risiedere nella potenza della sua improvvisazione pittorica che sicuramente ha raggiunto il vertice nel «Cristo imbalsamato» e nel «Cristo deriso,» opere che Rembrandt non aveva avuto un segno di meno.) (La ilustración artística, a. V, n. 231, 1886, pp. 183, 189 (ill. b/n)

«E un giorno –forse al tramonto–lo spirito di Rembrandt passò nello studio di Domenico Morelli, e il grande artista napoletano ebbe davanti agli occhi del pensiero una lugubre fantasia. [...] Il quadro è novissimo. [...] Si allontana dalla tradizione dell'arte e rientra nella realtà della storia, cioè dei Vangeli. Rientra nella realtà –ma interpretandola come non mai venne fatto finora [...] È l'opera di un'arte superiore. Certo non può temersi l'assurdo che tutti la debbano comprendere e sentire» (L'arte in Italia, a. IV, n. 1 (1872), p. 16).

Meno entusiasta questa riflessione «Del vecchio secentismo culturale di cui Morelli aveva dato prove palmari resta qualche avanzo sconnesso come nel Cristo depresso o nel Cristo deriso» (La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX, Ente provinciale per il turismo di Napoli, 1938, p. 261).

V'era poi un aspetto sul quale la critica insisteva ovvero quella indefinitezza della pennellata che faceva dire a Spinazzola «E' finito questo quadro od è in qualche parte abbozzato? Nessuno mai porrà mente a ciò, tanto potente e tanto potentemente resa è la visione che l'artista ebbe della leggenda cristiana» (V. Spinazzola, Domenico Morelli in, *Flegrea: rivista di lettere, scienze ed arti*, a. III, vol. III, 1901, p. 494)

L'opera fu esposta alla IV Biennale di Venezia (1901) insieme ad altri quattro quadri biblici *La Deposizione di Cristo*, *La figlia di Jairo*, *Cristo sull'acqua*, *Cristo tentato*. Nel profondo cordoglio generale causato, come sappiamo, dalla contestuale morte di Morelli, l'opera assurge a simbolo dell'elevatezza del suo fare artistico.

In seguito, la fama del dipinto conosce la gloria e la polvere. Arduino Colasanti lo considera «uno dei punti massimi dell'artista» (L'Arte, a. VI, fasc. I-IV, 1903) e parimenti la critica spagnola non manca di sottolineare «Este cuadro es la obra maestra de Morelli en el apogeo de su potencia artística, en toda la madurez del ingenio» [Questo dipinto è il capolavoro di Morelli nell'apogeo della sua potenza artistica, in tutta la maturità dell'ingegno] (Nuestro tiempo, a. II, n. 20, 1902, p. 260).

D'altro canto è diversi decenni più tardi, in pieno clima di oscurantismo nei confronti dell'artista, proprio il Cristo deriso tanto esaltato diviene l'opera più bistrattata. «il fastidioso Cristo deriso di Morelli [...] potevano benissimo esser dimenticati da questo libro che s'adorna delle supreme immagini d'un Raffaello e d'un Correggio» (R. Marini in, *Emporium: rivista mensile illustrata d'arte, letteratura*, a. LXV, n. 9, vol. CXXX, n. 777, 1959, p. 141).



Janua coeli, 1872
 Olio su tela, 95 x 63 cm (n.v.)
 Collezione privata [?]
 Iscrizioni in basso al centro: Morelli 72

Provenienza: già collez. Nina Preisig Chiarandà, Napoli

Bibl. specifica: La ilustracion artistica, a. VIII, n. 370, 1889, pp. 42, 43 (ill. b/n); Willard 1895, p. 61; U. Fleres, P. Molmenti, U. Ojetti, G. Menasci, Il secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli La scultura-La pittura, Editore F. Vallardi, Milano 1901, p. 283; A. Conti, Domenico Morelli, Edizioni d'arte Renzo Ruggiero Napoli, Napoli 1927 tav. XLIV; Importanti dipinti, disegni e stampe, Christie's Roma, 24-25 novembre 1981, cat. dell'asta, lotto 522, p. 157 n. 522 (ill. col.); A.M. Comanducci, I pittori italiani dell'ottocento: dizionario critico e documentario, 1992, p. 454

ANAGRAFICA

1. Janua coeli, studio, [1872]
 Matita e acquerello su cartoncino avorio, mm 103,5 x 63
 Torino, GAM, FM, inv.
 Iscrizioni, in basso a sn: *Morelli*
 Bibl. specifica: nessuna

L'invocazione *Janua Coeli* [porta del cielo] che dà il titolo all'opera rammenta l'azione di mediazione tra cielo e terra svolta dalla Beata Vergine. A Maria si riferiscono altresì gli altri due titoli, presenti anch'essi nelle *Litaniae Laureatanae*, con cui è ricordata l'opera nella *List of pictures* del 1895- *Vas insigne devotionis* [Dimora consacrata a Dio] e *Regina prophetarum* [Regina dei profeti] (Willard 1895, p. 61). Il dogma dell'Assunzione proclamato solo successivamente (1950) sancisce proprio la sua elevazione in anima e corpo alla gloria celeste.

La raffigurazione della Vergine che ascende al cielo su nubi rigonfie, con le mani incrociate sul petto in segno di umiltà e in atteggiamento contemplativo inquadra l'opera nella consolidata tradizione iconografica mariana. Ma a catturare l'attenzione entusiastica della cronaca del tempo fu un altro elemento: una «cierta manera singularísima de armonizar lo real y lo ideal» [una certa maniera singolarissima di armonizzare il reale con l'ideale].

Il museo di Torino conserva uno studio preparatorio ad acquerello assai suggestivo (<http://opendata.fondazionetorinomusei.it/dataset/immagini/gam/Morelli/Leg2-48-C-recto.jpg> Inv. ??). Allo sfondo azzurro del cielo fanno da contraltare il rosso scarlatto della veste, il blu del manto e il bianco

del velo della Vergine che richiamano la sua natura rispettivamente umana, divina e la sua purezza spirituale. Il suggestivo bozzetto presenta, seppur con qualche variante nel panneggio, la medesima definizione dei volumi della composizione finita.



Trittico Salve Regina! (La Vergine delle Rose), 1872
Olio su tavola, 327 x 339 cm (n.r.)
Corigliano Calabro, cappella Sant'Agostino

Madonna, 1872
200 (h) x 83(b) cm (n.r.)
Iscrizioni in basso a dx.: Morelli 72

(a sin.) Sant'Antonio Abate, 1872
(a dx) Sant'Agostino, 1872
160(h) x 47 (h) (n.r.)

1. Figura di S. Antonio Abate, studi per il frontone, [1888-1889]
grafite, sanguigna e inchiostro a penna mm 265 x 130
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9505
Iscrizioni: nessuna
Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 49, l. 134;

Trittico Salve Regina! (La Vergine delle Rose), 1872
Olio su tavola, 327 x 339 cm (n.r.)
Corigliano Calabro, cappella Sant'Agostino

Madonna, 1872
200 (h) x 83(b) cm (n.r.)
Iscrizioni in basso a dx.: Morelli 72

(a sin.) Sant'Antonio Abate, 1872
(a dx) Sant'Agostino, 1872
160(h) x 47 (h) (n.r.)
Provenienza: già barone Luigi Campagna (1872).

Bibl. specifica: LANDOLFI 1872, pp. [1]-4; Seconda Esposizione nazionale 1872, p. 45 n. 364; FORTUNATO 1872, p. 87; La Rivista europea, a. III, vol. IV, fasc. I, 1872, p. 590; L'ARTE IN ITALIA, 1873, p. 183; YORIK 1873, pp. 126-128; Nuova antologia, LII, 1880, p. 489; WILLARD 1895, pp. [16] (ill. b/n); 64; L'Esposizione di belle arti in Napoli nel 1877 in, M. Uda, Arte e artisti, vol. II, Napoli 1900, p. 15; RUESCH 1905, p. 286; CANUDO 1906, p. xii; Il Rinascimento, Edizioni 4-9, Libreria editrice lombarda, Milano 1906, p. 84; VITELLI 1909, pp. 93, 97; DE CESARE 1909, p. 66; RICORDI MOREALLIANI 1915, p. 136 [14]; A. Frangipane, C. Valente, La Calabria, 1929, p. 145 (ill. b/n); Grillo 1949, p. 17; IL SERRATORE 1993, pp. 34-36; IL SERRATORE 1996, pp. ; IL SERRATORE 1997, pp. 30-31; LEONE 2003, pp. 55-59; MORELLI 2005, pp. 137 (ill. col.)-138 scheda n. 62 di M.A. Picone Petrusa; APRELINO 2009, pp. 53-96 (ill. col).

ANAGRAFICA

1. *Salve Regina! (La Vergine delle rose)*, studio, [ante 1872]
acquarello, mm 213(h) x 294(b)
Roma, collez. Francesco Lo Sardo [?]

Iscrizioni, in basso a sx Morelli, A mia figlia Eva Messo all'asta dagli eredi nel 1929 galleria Canessa (cat. vendita 1929, n. 133, p. 18, tav. XLIII)

Provenienza: già Roma, collez. Francesco Lo Sardo

Bibl. specifica: Aprelino 2009, p. 106 n. 61.

Fondo Morelli, Album III, f. 9 GAM TORINO

Mostre: II esposizione Nazionale di belle arti a Milano (1872).

«Il cavaliere Domenico Morelli ebbe il plauso dei buongustai per la sua Salve Regina» (La Rivista europea, a. III, vol. IV, fasc. I, 1872, p. 590)

La tavola è la parte centrale di un trittico, i cui sportelli laterali all'altezza del giugno 1872 non erano ancora stati realizzati come ricorda il politico e storico campano Giustino Fortunato nella sua recensione dell'opera «Soltanto, però, della Madonna, che è gi terminata e che forma il soggetto vero di tutto il lavoro, io intendo far parola» (G. Fortunato, Una Madonna del commend. Domenico Morelli in, Arte in Italia: rivista mensile di belle arti, a. IV, dispensa VI, 1872, p. 87). Il Bambino dal «sorriso dell'angelica sembianza, dal roseo colorito, dagli occhi cilestri e dà capelli d'un biondo fulvo» inaugura quella serie di divin figli così vicini allo spettatore per la tenera fisicità che li caratterizza (G. Fortunato, Una Madonna del commend. Domenico Morelli in, Arte in Italia: rivista mensile di belle arti, a. IV, dispensa VI, 1872, p. 87). Altro motivo ricorrente, già parzialmente sfruttato nell'Assunta della cappella di Palazzo Reale, sono quei «Fiori [...] quasi colti or ora e lasciati e terra» (G. Fortunato, Una Madonna del commend. Domenico Morelli in, Arte in Italia: rivista mensile di belle arti, a. IV, dispensa VI, 1872, p. 87).

La realizzazione delle tavole del Sant'Antonio Abate e del Sant'Agostino, rispettivamente a sinistra e destra del trono centrale, avvenne tra il giugno e gli inizi di novembre 1872 quando sulle pagine del 'Piccolo' venne data notizia dell'ultimazione dei lavori (Aprelino 2009, p. 74).

L'individuazione di almeno un disegno dell'artista che, contrariamente a quanto riportato nel catalogo d'inventariazione, si riferisce alla figura di Sant'Antonio Abate dirime i dubbi già espressi dalla critica sull'autografia delle due figure di Santi che per evidenti ragioni stilistiche appartengono al suo catalogo.

Il trittico, esempio tipico della moda neogotica sempre più dilagante nella seconda metà del secolo, fu completato da una cornice lignea dorata e riccamente intagliata su disegno del celebre ebanista fiorentino Emilio Franceschi, amico anch'egli del Morelli.

Il committente dell'opera «cui è toccata la doppia felicità di commettere a un grand'artista una Madonna, e di aver la Madonna di un grande artista» era il barone Luigi Compagna che dopo averla acquistata, in chiusura di mostra, per 23.000 Lire la portò in Calabria, a Corigliano Calabro nel Castello di famiglia. Il coinvolgimento di Morelli avvenne almeno cinque anni prima se il 4 dicembre 1867 Ferdinando Ruggieri, precettore della famiglia Compagna, scriveva al barone per informarlo della realizzazione in corso del trittico (Aprelino 2009, p. 71). A seguito dei lavori promossi dal barone Compagna, nel castello di famiglia si erano succedute alcune tra le personalità più in vista nell'ambiente artistico napoletano: gli architetti Gaetano Genovese e Pietro Valente, i pittori-decoratori Ignazio Perricci e Girolamo Varni. La sopraggiunta morte del barone, 28 novembre 1872, gli impedì di accogliere l'opera finita così come aveva desiderato. L'opera venne poi acquistata dal figlio Francesco che causa la sopraggiunta morte del barone che, pertanto, non vide mai l'opera finita,

Acquistata per 23.000 Lire dal figlio Francesco

è verosimile supporre che l'artista si recò in Calabria per la collocazione del trittico sopra l'altare settecentesco della cappella ottagonale di Sant'Agostino dal momento che venne sollecitato da Pietro Compagna, fratello del defunto Luigi, alla definizione di una data per la sua venuta.

Le vicende della commessa e del lungo iter di lavoro sono state ripercorse con diversi contributi da Pier Emilio Aciri (1997), Enrichetta Salerno (a.a. 1997-98), Marianonietta Picone Petrusa (1998, 2005), Giorgio Leone (2003) e più recentemente da Antonio Aprelino (Aprelino 2009, pp. 74-76) in un volume

monografico utile dal punto di vista documentario ma meno da quello della contestualizzazione storico-artistica che sconfinava in supposizioni di natura simbolico-alchemica.

Tra le Madonne morelliane la 'Salve Regina' è senza dubbio quella più nota esordio pubblico di morelli con opera religiosa. «Un'altra pagina di pittura religiosa fu segnata dal Morelli in più brevi più densi e più efficaci confini, quando dipinse per la Cappella del castello di Corigliano il trittico famoso della «**Salve Regina**». La fortuna di quest'opera esposta a Milano nel 1872 fu pari alla sua rara perfezione: tutta la bellezza, la grazia, la castità, che, nella rappresentazione della Vergine Madre, seppe creare l'arte italiana nei secoli più gloriosi della sua storia, è raccolta in questa regina delle madonne morelliane» (C. Miola, Ricordi morelliani memoria... in Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, n.s., vol. IV, p. I, Tip. della Real Università, Napoli 1916, p. 136 [14]).

L'opera ebbe un successo dirompente tanto nel pubblico quanto fra la critica. Le prime reazioni furono di ammirazione e commozione. «un'impressione così viva e potente» la chiamò Giustino Fortunato (G. Fortunato, Una Madonna del commend. Domenico Morelli in, Arte in Italia: rivista mensile di belle arti, a. IV, dispensa VI, 1872, p. 87). La mostra milanese aveva alimentato l'entusiasta passaparola anche fra gli specialisti: «Si andava all'Esposizione, ma prima di visitarne le sale incominciando dalla prima, si correva ansiosi a due sole, a quel del gran dipinto di Morelli e all'altra della statua di Monteverde [Genio di Franklin]. Erano fari luminosi; tutta la Mostra vi convergeva e vi si accentrava; ne aveva luce, calore, vita - vi s'intonava» (L'Esposizione di belle arti in Napoli nel 1877 in, M. Uda, Arte e artisti, vol. II, Napoli 1900, p. 15). L'impressione prodotta dalla Salve Regina fu notevole al punto che venne studiata, imitata e più volte riprodotta su diverso supporto da generazioni di artisti, coevi e successivi. Tra le imitazioni pedissequa si ricorda quella presentata col medesimo titolo da Gustavo Nacciarone all'esposizione napoletana del 1877 (Giannelli 1916, p. 344). Il genovese Niccolò Barabino che alla tavola si ispirò per la composizione di alcune Madonne è l'esempio più lampante e del recepimento del modello iconografico, sostanzialmente riproposto a partire dalla Madonna del Rosario (Genova, Basilica S. Maria Immacolata, 1875) e di quello spirito nuovo a cui è improntata la composizione di Morelli. La Quasi Oliva Speciosa in Campis (Monza, già villa Reale, 1887) e in modo particolare il suo bozzetto (Ovada, Galleria Accademia Urbense) nonché le successive repliche (Sampierdarena, Cattedrale S. Maria della Cella; Genova, collez. Rossi) recepiscono quella «cara espressione dell'impeto dell'amore d'una madre» (L. Landolfi, La Madonna di Morelli tavola dipinta ad olio, Tip. Editrice degli Accattoncelli, pp. 2-3) già riconosciuto dalla critica all'opera del pittore napoletano e, fino a questa data, del tutto assente nella produzione di Barabino. Nonostante le varianti, invero poco significative ma pur sempre presenti, la derivazione dal prototipo morelliano fu immediatamente riconoscibile alla critica che, talvolta, reagì anche in maniera pungente «La sua Madonna, nonostante la forte rimembranza della celebre Vergine del Morelli ...» (La Rassegna nazionale, vol. XXXVII, a. IX, 1887, p. 483) «one has only to glance at the famous and greatly superior 'Madonna de' Fiori' of Domenico Morelli to find the main source of Barabino's inspiration» (L. Villari, Niccolò Barabino in, The Magazin of art, vol. XV, 1892, p. 361).

Tra le riproduzioni in maiolica si ricordano quella del catanzarese Achille Martelli esposta a Napoli a Palazzo Siracusa nell'ottobre 1878; quella di Catello esposta alla promotrice napoletana del 1882 (Morelli 2005, p. 138); quella del napoletano Francesco Nagar esposta nel 1888 (Giannelli 1916, p. 346); quella del torinese Tommaso Guerrieri già conservata presso il Municipio di Napoli (Comanducci 1992, p. 318).

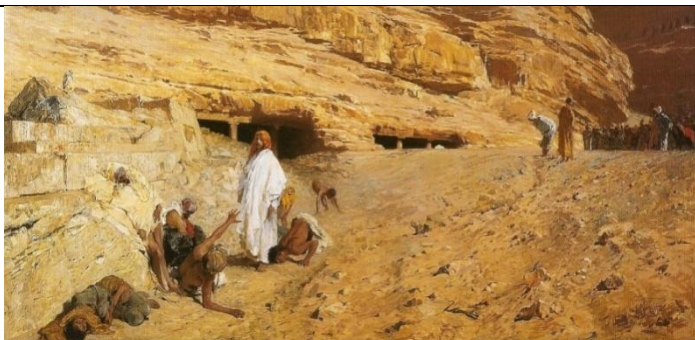
Fra le incisioni di traduzione la più nota è l'acquaforte di Antonio Piccinni (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, inv. 11320) che difetta visibilmente nella resa del soave abbandono dello sguardo della Vergine (F. Fiorani, G. Scaloni, Antonio Piccinni, incisore: catalogo ragionato dell'opera grafica, De Luca, 2005, pp. 88 n. 2.4, 129; Z. Davoli, La raccolta di stampe Angelo Davoli: catalogo generale, Edizioni Diabasis, vol. 7 Ni-Ra, 2008, p. 218 n. 25489 ill. b/n). Com'è risaputo, nel 1901 l'incisore propose l'acquisto della placca di rame (Roma, collezione privata) alla Calcografia di Roma che dopo un quindicennio respinse l'offerta (Nouvelles de l'Estampe, ediz. 197-202, 2005, p. 35).

La portata innovativa dell'opera non sfuggì ai contemporanei che accanto alla matrice bizantina, riconoscibile tanto nelle scelte formali che in alcuni particolari iconografici, compresero lo spazio dato al sentimento: «È un dipinto nuovo, nuovissimo nel suo genere. C'è la luce e il calore della grande pittura antica; ma non è un quadro di sola intonazione ottica, bensì, e in grado maggiore, di tutto il sentimento moderno» (G. Fortunato, Una Madonna del commend. Domenico Morelli in, Arte in Italia: rivista mensile di belle arti, a. IV, dispensa VI, 1872, p. 87) e ancora «Nella Madonna di Cimabue si unisce la maestà della regina all'amorevolezza della madre come nella Salve Regina di Domenico Morelli. Ma fra di loro sono passati sei secoli, e lo si vede: le informa lo stesso concetto, ma quante differenze!» (Nuova antologia, LII, 1880, p. 489). La radicalità di questa rottura con la tradizione figurativa suscitò anche spietate critiche come quella rivolta all'opera dallo Yorick, il giornalista Pietro Coccoluto Ferrigni che così la commentava: «Salutare la madre di Cristo come regina de' cieli e incominciare dal togliere l'aureola che pel solito le splende sul capo mi pare una contraddizione flagrante... fra il nome e la cosa.[...] Non è la regina del cielo cattolico quella donna ebrea dalle forme un po' volgari e comuni, che

appoggia i piedi sopra un solido pavimento, [...] e il concetto di quella bella figura procede diritto diritto dalle pagine sapientissime, ma condannate dalla Sacra Congregazione dell'Indice, che Ernesto Renan scrisse anni sono intorno alla vita di Cristo [...] Siamo, in ogni caso, molto lontani dal misticismo religioso della Salve Regina!» (Yorik figlio di Yorik (P.C. Ferrigni), *Fra quadri e statue. Strenna ricordo della seconda Esposizione nazionale di belle arti, Milano 1873*, pp. 126-128). Suddetta naturalizzazione delle figure potenziata da una certa componente espressiva, a sua volta causa scatenante di quel flusso sentimentale istintivamente percepito dai più, era stata ben sintetizzata da un giovane Primo Levi «Non è più la divinità umanizzata, è l'ideale poeticissimo della umanità» (Aprelino 2009, p. 63).

	<p><i>Viene Gesù</i> 1873-1875</p>
<p>1. <i>Viene Gesù</i>, [1873-1875] grafite, inchiostro, acquerello e tempera bianca, mm 165 x 444 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 1207 Iscrizioni: nessuna</p> <p>Bibliografia specifica: Roma 1907, p. 25 n. 13; Washington 1980, p. 158 n. 62, p. 159 ill.</p> <p>2. <i>Viene Gesù</i>, studio di insieme, [1873-1875] inchiostro a penna, mm 138 x 413 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/1</p> <p>Iscrizioni: in basso a sin <i>DMorelli</i></p> <p>Bibliografia specifica: nessuna</p> <p>3. <i>Viene Gesù</i>, studio di insieme, [1873-1875] inchiostro a penna, mm 120 x 140 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9532</p> <p>Iscrizioni: nessuna</p> <p>Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 57, l. 161</p> <p>4. <i>Viene Gesù</i>, studio di insieme, [1873-1875] grafite e inchiostro a penna, mm 120 x 140 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9533</p> <p>Iscrizioni: nessuna</p> <p>Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 57, l. 161</p> <p>5. <i>Viene Gesù</i>, studio di insieme, verso studi di insieme, [1873-1875] inchiostro a penna, verso inchiostro a penna, mm 185 x 220 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9534</p> <p>Iscrizioni: nessuna</p>	

Bibliografia specifica: Vertova 1975, p.50, tav. 22; Christie's 1975, p. 57, l. 162



Gli ossessi
1873-76
olio su tela cm 120 x 210
Milano, Casa di Riposo
per Musicisti,
Fondazione Giuseppe Verdi

1. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 192 x 362
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/1

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 53; Camerlingo 2010, p.

2. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 165 x 298
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/2

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 58

3. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 212 x 390 - F22
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 30 n. 79a

4. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 165 x 335
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 128 x 226
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/4a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

1. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 118 x 238
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/4d
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: nessuna

2. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 118 x 238
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/4d
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: nessuna

3. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 118 x 65
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/4e
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: nessuna

4. *Gli ossessi*, studio d'insieme, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 184 x 295 - F22
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/5
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: nessuna

5. *Gli ossessi*, studio di gruppi di figure, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 194 x 275
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/5a
 Iscrizioni: in alto a ds 76
 Bibliografia specifica: nessuna

6. *Gli ossessi*, studio di figure maschili, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 150 x 196
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/5b
 Iscrizioni: in basso al centro *Morelli*
 Bibliografia specifica: nessuna

7. *Gli ossessi*, appunto autografo, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 64 x 83
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/5c
 Iscrizioni: in basso a ds *Uno che va via / uno che spia / uno che prega / uno che ride / uno che espone*
 Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 184 ill.

8. *Gli ossessi*, studio di figure maschili, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 143 x 108
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/5d

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

9. *Gli ossessi*, studio di figura maschili, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 140 x 164
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/5e

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 184 ill.

10. *Gli ossessi*, studio di figura maschile con braccia conserte, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 268 x 131 - F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/6

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Napoli 1961, p. 127 n. 153

11. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 206 x 165 - F05
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

12. *Gli ossessi*, studio di figure maschili, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 260 x 165 - F03
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/7a

Iscrizioni: in alto a ds 73

Bibliografia specifica: nessuna

13. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
 inchiostro a penna acquarello, mm 269 x 206 - F22
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Napoli 1961, p. 128 n. 155

14. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 192 x 191 - F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 67; Napoli 1961, p. 127 n. 154a

15. *Gli ossessi*, studio di ossesso, verso figura maschile seduta a terra, [1873-1876]
 inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 133 x 191
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/9a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 68; Napoli 1961, p. 127 n. 154b

16. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 191 x 241
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

17. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 132 x 242 - F05
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/10a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

18. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
Inchiostro a penna acquarellato, mm 247 x 320
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/11

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 70

19. *Gli ossessi*, studio di ossessi, [1873-1876]
Inchiostro a penna, mm 217 x 373 - F22
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Lapi Ballerini 1979, p. 61 tav. 4

20. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
Inchiostro a penna, mm 217 x 351 - F22
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/13

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 59; Napoli 1961, p. 128 n. 156; Lapi Ballerini 1979, p. 62 tav. 6

21. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
Inchiostro a penna, mm 195 x 308 - F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/14

Iscrizioni: in alto a ds 37

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 69

22. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
Inchiostro a penna, mm 163 x 224 - F07
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/15

Iscrizioni: in alto a ds 8

Bibliografia specifica: nessuna

23. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
Inchiostro a penna, mm 139 x 167 - F07
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/15a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Lapi Ballerini 1979, p. 63 tav. 7

24. *Gli ossessi*, studio di ossessi, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 159 x 288 - F49
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/15b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

25. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 144 x 133
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/15c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

26. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 144 x 133
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/15d

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

27. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 141 x 168 - F22
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/15e

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

28. *Gli ossessi*, studio per il Cristo, verso il Cristo, [1873-1876]
inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 231 x 126 - F22
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/16

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 78

29. *Gli ossessi*, studio per il Cristo, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 232 x 126
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/16a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 15 n. 79

30. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 174 x 104
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

31. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 174 x 90 - F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/17a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

32. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 174 x 135
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/17b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

33. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 196 x 319 - F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/18

Iscrizioni: in alto a ds 18

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 54; Napoli 1961, p. 128 n. 159, tav. CXLVI

34. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 190 x 143 - F05
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 74

35. *Gli ossessi*, studio di figura maschile con ampia veste e turbante, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 190 x 121 - F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/19a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 75

36. *Gli ossessi*, studio di figura maschile ammantata, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 190 x 145 - F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/19b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 76

37. *Gli ossessi*, studio di figura maschile con turbante, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 190 x 146 - F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/19c

Iscrizioni: in alto a ds 53

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 77

38. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 185 x 259

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/19d

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 71

39. *Gli ossessi*, studio di figure maschili, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 185 x 186
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/19e

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 72

40. *Gli ossessi*, studio di figura maschile, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 185 x 129 - F05
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/19f

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 73

41. *Gli ossessi*, studio di ossessi, [1873-1876]
 grafite e inchiostro a penna, mm 160 x 285 - F05
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

42. *Gli ossessi*, studio di ossessi, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 334 x 217 - F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/21

Iscrizioni: in alto a ds 84

Bibliografia specifica: nessuna

43. *Gli ossessi*, studio di ossessi, verso due figure sedute a terra [1873-1876]
 inchiostro a penna aquarellato, verso inchiostro, mm 215 x 312 - F49
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/22

Iscrizioni: in alto a ds 68

Bibliografia specifica: nessuna

44. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 161 x 210
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/23

Iscrizioni: in alto a ds 3

Bibliografia specifica: nessuna

45. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 159 x 241 - F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/23a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

46. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
grafite inchiostro a penna, mm 159 x 241- F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/23b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

47. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
grafite, mm 158 x 241- F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/23c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

48. *Gli ossessi*, studio di ossesso, verso Cristo, [1873-1876]
inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 192 x 274- F14
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/24

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 14 n. 65; Napoli 1961, p. 128 n. 157a

49. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 167 x 262
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/24a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 64; Napoli 1961, p. 128 n. 157

50. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 191 x 272
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/24b

Iscrizioni: in alto a ds 28

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 66; Napoli 1961, p. 128 n. 157; Lapi Ballerini 1979, p. 61, tav. 3

51. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 149 x 233
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/25

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 185 ill., Roma 1955, p. 13 n. 60

52. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
inchiostro a penna, mm 148 x 234 - F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/25a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 61

53. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]

inchiostro a penna, mm 148 x 234 - F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/25b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 62

54. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 148 x 234 - F05
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/25c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 63

55. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 194 x 308 - F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/26

Iscrizioni: in alto a ds 74

Bibliografia specifica: nessuna

56. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 190 x 247 - F07
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/27

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 182 ill., Roma 1955, p. 13 n. 57

57. *Gli ossessi*, studio di ossessi, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 244 x 357 - F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/28

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

58. *Gli ossessi*, studio di ossessi, verso due schizzi di paesaggio, [1873-1876]
 inchiostro a penna, verso carboncino, mm 261 x 360 - F22
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/28a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

59. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 182 x 293 - F07
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/29

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

60. *Gli ossessi*, studio di ossesso, verso figura maschile seduta a terra, [1873-1876]
 inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 143 x 221 - F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/30

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

61. *Gli ossessi*, studio di ossessi, verso schizzi, [1873-1876]
 inchiostro a penna, verso grafite, mm 206 x 223 - F05
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/30a

Iscrizioni: in alto a ds 25

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 183 ill.

62. *Gli ossessi*, studio per il Cristo, [1873-1876]
 grafite e inchiostro a penna, mm 271 x 231
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/31

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 181 ill.

63. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 180 x 186
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/32

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 13 n. 55

64. *Gli ossessi*, studio di ossesso, [1873-1876]
 inchiostro a penna, mm 178 x 186 - F07
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/D/32a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

65. *Gli ossessi, studio di figure per Gli ossessi*, [1876 ca]
 penna a inchiostro bruno e nero, acquarello e matita su carta bianca, mm 84,5x125
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XXVII/B

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 214 n. 35.

66. *Gli ossessi, studio di figura maschile per Gli ossessi*, [1876 ca]
 penna e inchiostro nero a pennello su carta avorio, mm 282x224
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XIII

Iscrizioni: 477 bis / 3 bis

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 214 n. 36.

67. *Gli ossessi, studio di figure per Gli ossessi*, [1876 ca]
 penna a inchiostro nero su carta vergata grigio-avorio, mm 105x224
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XXVII/A

Iscrizioni: *Ossessi; 1876*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 214 n. 38.

68. *Gli ossessi, studi per la figura di Cristo ne Gli Ossessi*, [1876 ca]

penna e inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 212x286
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XXXIV/B r

Iscrizioni: 1876

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 214 n. 39.

69. *Gli ossessi*, studi per la figura di Cristo ne Gli Ossessi, [1876 ca]
penna e inchiostro nero a pennello su carta bianca, mm 291x146,5
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XXXIV/A

Iscrizioni: 29

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 214 n. 40.



Thalita cumi/La resurrezione della figlia di Jairo, 1876

Olio su tela, ignote
Collezione privata
Iscrizioni: n.r.

Provenienza (I versione): già Portici, Nicola Mollo (1874); *Milano, comm. Mario Rossello (1928); collezione privata.*

Provenienza: (II versione): già Goupil; già collezione privata Inghilterra.

Bibliografia: CATALOGO 1874; DE VELASCO 1877, pp. 22, [37] (ill. b/n); WILLARD 1895, pp.24 (ill. b/n), 62; ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA 1901, p. 115; LEVI 1906, pp. 167 -169, tavola n.n. (ill. b/n), 346, 365; VITELLI 1909, pp. 95-96; CATALOGO 1928, p. 46 n. 181; SOMARÉ 1928, pp. 443 (ill. col.), 517; CATALOG 1971, p. 235; BOSSAGLIA 1998, p. 44.

ANAGRAFICA

1. *La figlia di Jairo*, studio di suonatori di piatti, verso schizzo, [1874], inchiostro a penna, verso grafite, mm 134 x 100

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *La figlia di Jairo*, studio di figura distesa, [1874] inchiostro a penna, mm 142 x 195 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/10a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *La figlia di Jairo*, studio di fanciulla seduta, [1874] inchiostro a penna, mm 142 x 195 - F32

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/11

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *La figlia di Jairo*, studio di fanciulla seduta, [1874]
inchiostro a penna, mm 195 x 195 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/11a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 16 n. 98

5. *La figlia di Jairo*, studio di fanciulla seduta, [1874]
inchiostro a penna, mm 164 x 170 - F19

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

6. *La figlia di Jairo*, studio di fanciulla seduta, [1874]
inchiostro a penna, mm 164 x 192 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/12a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 16 n. 97

7. *La figlia di Jairo*, studio di fanciulla seduta, [1874]
inchiostro a penna, mm 145 x 141

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/13

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *La figlia di Jairo*, studi di fanciulla in atto di strapparsi i capelli, [1874]
inchiostro a penna, mm 140 x 178 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/13a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

9. *La figlia di Jairo*, studio di fanciulla con fascia sul volto, [1874]
inchiostro a penna, mm 141 x 171 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/14

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Villari 2004, tav. 10

10. *La figlia di Jairo*, studi di fanciulla seduta di spalle, [1874]
inchiostro a penna, mm 141 x 171 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/14a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

11. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile, [1874]
 inchiostro a penna, mm 239 x 133 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/15

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

12. *La figlia di Jairo*, studi di figure maschili, [1874]
 inchiostro a penna, mm 212 x 221 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/15a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

13. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile piangente, [1874]
 inchiostro a penna, mm 200 x 104 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/16

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 15 n. 98

14. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile piangente, [1874]
 inchiostro a penna, mm 200 x 104 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/16a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 15 n. 90

15. *La figlia di Jairo*, studio per la madre e di figura maschile, [1874]
 inchiostro a penna, mm 200 x 188 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/16b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 169 ill.; Roma 1955, p. 15 n. 91

16. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile chinata, [1874]
 inchiostro a penna, mm 200 x 85 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 170 ill.; Roma 1955, p. 16 n. 95

17. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile, [1874]
 inchiostro a penna, mm 200 x 90 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/17a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 170 ill.; Roma 1955, p. 16 n. 92

18. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile con la testa tra le mani, [1874]
 inchiostro a penna, mm 199 x 95 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/17b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 16 n. 94

19. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile di spalle, [1874]
 inchiostro a penna, mm 200 x 97 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/17c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 16 n. 93

20. *La figlia di Jairo*, studio di suonatore di flauto, [1874]
 inchiostro a penna, mm 210 x 298 - F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/18

Iscrizioni: in alto a ds 26

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 16 n. 96

21. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile con braccio levato, [1874]
 inchiostro a penna, mm 201 x 103 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Napoli 1941, p. 50

22. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile con braccia levate, [1874]
 inchiostro a penna, mm 200 x 128 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/19a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Napoli 1941, p. 50

23. *La figlia di Jairo*, studio di figura maschile con braccio levato, [1874]
 inchiostro a penna, mm 199 x 102 - F36

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/19b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Napoli 1941, p. 50

24. *La figlia di Jairo*, studio di suonatori, [1874]
 inchiostro a penna, mm 195 x 311 - F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/B/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

25. *La figlia di Jairo*, studio di insieme, [1874]
 inchiostro a penna, mm 215 x 220 – F25

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9482

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Christie's 1975, p. 44, l. 111, ill. 111

26. *La figlia di Jairo*, studio di figura di profilo, [1874]
 inchiostro a penna, mm 270 x 190

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9483

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Christie's 1975, p. 44, l. 112

27. *La figlia di Jairo*, studio di insieme, [1874]
 grafite e inchiostro acquerellato, mm 145 x 225

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9484

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Christie's 1975, p. 44, l. 113

28. *La figlia di Jairo*, studio di insieme, [1874]
 inchiostro a penna, mm 212 x 300 – F16

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9485

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Christie's 1975, p. 44, l. 114, ill. 114

29. *La figlia di Jairo*, studio di fanciulla seduta a terra, [1874]
 inchiostro a penna, mm 250 x 208 – F05

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9486

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Christie's 1975, p. 44, l. 115, ill. 115

30. *La figlia di Jairo*, studio di fanciulla seduta a terra, [1874]
 inchiostro a penna, mm 300 x 207 – F01

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9487

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Christie's 1975, p. 45, l. 116

31. *La figlia di Jairo*, studi di fanciulle sedute a terra, [1874]
 inchiostro a penna, mm 210 x 300 – F36
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9488

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Christie's 1975, p. 45, l. 117, ill. 117

32. *La figlia di Jairo*, studio per *La figlia di Jairo*, [1874 ca]
 penna a inchiostro nero su carta bianca, mm 157,5x148
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-XLVI/B

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 213 n. 29.

La figlia di Jairo, studio per *La figlia di Jairo*, , [1874 ca]
 matita, carboncino e inchiostro bruno a pennello su carta bianca, mm 190x260
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-XLV r

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 213 n. 30

Mostre (I versione): 11 esposizione Promotrice di Belle Arti, Napoli (1874); IV esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1901), n. 27; 16 Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1928), n. 181;
 Mostre (II versione): Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo: la Maison Goupil, Rovigo (2013).

Ci troviamo di fronte a un episodio biblico rivisitato attraverso gli accattivanti modi orientalisti tanto in voga nella seconda metà dell'Ottocento. Non è casuale l'epiteto di «joya artistica» [gioia artistica] (VELASCO 1877, p. 22) assegnato all'opera qualche anno più tardi. Ritroviamo il fare bozzettistico già aspramente criticato in passato e un trattamento fortuniano del colore caratterizzato da forti stacchi cromatici e da una pittura a macchia (sull'influenza di Fortuny si veda paragrafo III).

La prima versione dell'opera fu realizzata nel 1874 e subito dopo presentata alla Promotrice di Belle Arti napoletana e poi acquisita da Nicola Mollo che andava così ad incrementare il nucleo morelliano della raccolta di villa Perretti a Portici. Levi la data al 1875 ricordandola, forse per una svista, in Galleria Monaco a Portici (Levi 1906, p. 3659. Una fonte successiva alla morte dell'artista la ricorda con data 1876 (Catalog of the Venice Biennale: fourth exhibition 1901 Arno Press, New York 1971, p. 235) ma si tratta evidentemente di una svista.

La replica realizzata nel 1876 per Giuseppe Verdi venne poi donata ad un sempre più insistente Goupil che dopo aver visto l'opera nello studio di Piccinni aveva iniziato una corte serrata per l'ottenimento della tela. Sono diverse le lettere inviate da Goupil a Morelli nel tentativo di ottenere prima il «délécieux

tableau» (Levi 1906, p. 167), una riduzione cioè dell'originale, poi i disegni per derivarne le fotoincisioni e, sempre più temerario, specie di fronte alle rimostranze dell'artista, un vero e proprio album dedicato a Morelli. Con gran rammarico dell'amico musicista che invano pregò il Morelli di mandare al diavolo Goupil, il dipinto partì alla volta di Parigi assieme alla Madonna dalla scala d'oro.

Willard ricorda la replica in collezione privata inglese (Willard 1895, p. 62).

La maniera bozzettistica e la scarsa attinenza al testo sacro furono aspramente criticate dalla graffiante penna di Vincenzo Torelli. Non ci sono dubbi rispetto al fatto che il dipinto segna l'ennesima rottura rispetto alla tradizione artistica napoletana ma è significativo che la ricezione estera colga questo elemento di stacco «ha dado gran impulso á la escuela napoletana, logrando hacerla scudi el letargo que la dominaba» [ha dato un grande slancio alla scuola napoletana, riuscendo a farla uscire dal letargo che la dominava] (VELASCO 1877, p. 22).

Di contro vi sono gli elogi raccolti dalla critica straniera. Goupil, Gérome che a sua volta aveva la traduzione ad acquaforte dell'opera ma soprattutto la critica spagnola che riconosce la marca del beneamato Fortuny. «Este cuadro, perfectamente concebido y ejecutado, es un lienzo de mucha luz y gran fineza de color en los blancos: la única nota fuerte aparece en la figure de Jesucristo, envuelta en una ancha y bien plegada túnica roja» [Questo quadro, perfettamente concepito e realizzato, è una tela assai luminosa e dalla grande finezza del bianco: la sola nota forte che in essa appare è la figura di Gesù Cristo, avvolta in un'ampia e ben piegata tunica rossa] (VELASCO 1877, p. 22).

Un passaggio di Levi riferito alla lenta e meditata realizzazione dell'opera è particolarmente utile per comprendere i vari passaggi che dal processo mentale conducono al processo creativo vero e proprio (Levi 1906, p. 169).

Sono diverse le incisioni tratte dall'opera. Se ne ricordano due in particolare, derivate dalla prima versione dell'opera: quella realizzata da Antonio Piccinni nel 1875 su incarico della Promotrice di Belle Arti di Napoli che la donò ai propri soci (Antonio Piccinni 2005, p. 84 n. 2.1) e quella realizzata da Quintilio Michetti (DE ROSA 1995, p. 17) e pubblicata sull'«Illustrazione Italiana» e quelle derivate dalla replica diffuse capillarmente dalla Maison Goupil.



La Madonna dalla Scala d'oro
1875

1. *La Madonna dalla scala d'oro*, studio per 'la Madonna dalla scala d'oro', e di testa maschile, [1875]

inchiostro a penna, mm 300 x 215

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9441

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 32, l. 73

2. *La Madonna dalla scala d'oro*, studio per 'la Madonna dalla scala d'oro', [1875]
inchiostro a penna, mm 195 x 275

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9442

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 32, l. 74, ill. 74

3. *La Madonna dalla scala d'oro*, studio per 'la Madonna dalla scala d'oro', [1875]
inchiostro a penna, mm 203 x 159 – F01

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9467

Iscrizioni: in alto a sin 563 /X 5°

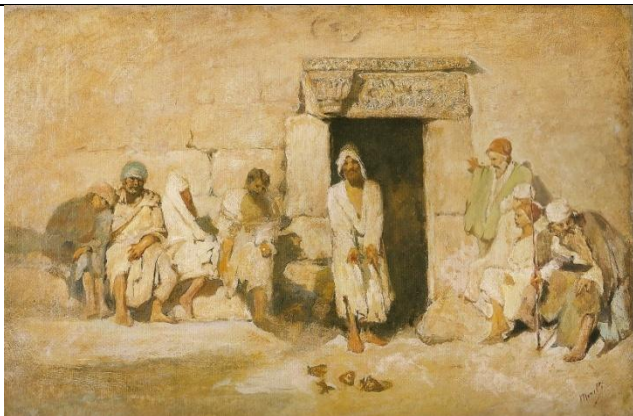
Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 39, l. 98

4. *La Madonna dalla scala d'oro*, studio per 'la Madonna dalla scala d'oro', [1875]
inchiostro a penna, mm 270 x 195 – F05

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9474

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 41, l. 104



*Geremia profetizza la distruzione di
Gerusalemme*

1875 circa
olio su tela, cm 38,5 x 55,5
firmato in basso a destra Morelli
Napoli, collezione Luciano Bianco



Maddalena, 1875
 Olio su tela, 50,2 x 80,2 cm (n.v.)
 Milano, Collezione privata
 Iscrizioni in basso a sin.: D. Morelli
 75

Provenienza: già Isidore van Montenaeken, Anversa;

Bibl. specifica: La ilustración española y americana, a. XXII, n. XLV, 1878, p. 345 (ill. b/n); Un quadro di Morelli in, L'illustrazione italiana, a. VI, n. 24, 1879, pp. 375, 381 (ill. b/n); L'illustrazione italiana, a. XIV, n. 4, 1887, p. 69, [70-71] (ill. b/n); J.L. French, *Christi in Art*, vol. 3, L.C. Page & Co., Boston 1899, p. 123; La Civiltà cattolica, a. 52, s. XVIII, vol. III, fasc. 1225, 1901, p. 618; A. Venturi, Domenico Morelli in, Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 179, 1901, p. 160; V. Spinazzola, Domenico Morelli in, Flegrea: rivista di lettere, scienze ed arti, vol. 3, ed. 3, 1901, pp. 398, 497, 499; L'illustrazione italiana, n. 33, 1901, p. 115 (ill. b/n); Levi 1906, pp. 163, [164] (ill. b/n), 172-173, 176-178, 188, 365; V. Pica, L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia, 1901, p. 77; A.M. Comanducci, I pittori italiani dell'ottocento: dizionario critico e ..., 1992, p. 454; Morelli 2005, p. 159 n. 74 I. Valente, 160 (ill. col.); La Maison Goupil: il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo. Palazzo Roverella, Rovigo 23 febbraio- 23 giugno 2013; Bordeaux, Musée des Beaux Arts, 23 Ottobre 2013 – 2 Febbraio 2014; catalogo mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

ANAGRAFICA

1. *La Maddalena*, studio per 'Gesù guarisce un paralitico', verso Maddalena, studio per 'Gesù guarisce un paralitico', [1875]

inchiostro a penna, verso inchiostro a penna, mm 250 x 166

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9475

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 42, l. 105, ill. 105 r, 105 v.

2. *La Maddalena, studio per la Maddalena che attende Gesù all'uscita del tempio*, [1875]

penna a inchiostro bruno su carta avorio, mm 362x226

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XXIII

Iscrizioni: *Cart. B*

Bibl. specifica: Poppi 2001, pp. 213-214 n. 33.

Mostre: La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo. Palazzo Roverella, Rovigo 23 febbraio- 23 giugno 2013; Bordeaux, Musée des Beaux Arts, 23 Ottobre 2013 – 2 Febbraio 2014

«Ecco una delle composizioni più originali della magnifica serie evangelica del valente caposcuola napoletano» (L'illustrazione italiana, a. XIV, n. 4, 1887, p. 69).

La *Maddalena* altrimenti ricordata col titolo di *Cristo e la moglie adultera*, *Cristo e l'adultera*, *Donna adultera*, *L'adultera*, *La Maddalena che attende Gesù all'uscita dal tempio*, *La Maddalena che ascolta non vista* è stata accompagnata nelle riproduzioni coeve da sottotitoli talvolta anche molto diversi «Chi è di voi senza peccato, getti la prima pietra» (Gv 8, 7), «Gesù insultato dalla plebe per aver guarito un paralitico in giorno di sabato» che non facilitano il riconoscimento iconografico. L'oscillazione di senso che ciascuno di questi versetti comporta trova un suo comune denominatore nell'atteggiamento ipocrita di scribi e farisei che di fronte alla mitezza e saggezza di Gesù, in un caso, e ai suoi miracoli, nell'altro, reagiscono con critiche e sdegno. Allo stesso modo gli zelanti seguaci della legge di Mosé accusano e condannano la Maddalena, la peccatrice convertita raffigurata da Morelli e, questa sì, distintamente distinguibile nella composizione. In altre parole nel dipinto possono essere individuati due nuclei narrativi: a sinistra il folto gruppo di farisei che interagisce animosamente con Gesù e a destra la coppia di donne tra cui spicca la bella figura di Maria di Magdala chiamata comunemente Maddalena.

La trascrizione di alcune lettere da parte del biografo Primo Levi l'italico consente di ricostruire in modo assai puntuale e dettagliato l'interessante vicenda storica dell'opera che, al contrario di quanto scrisse lo Spinazzola anticipandola al 1871 (Flegrea 1901), fu realizzata nel 1875 come, peraltro, già ricordato da Levi (Levi 1906, p. 365).

La fortunosa conoscenza tra il pittore e tale Is. Van M.....ken, già identificato con il Van Montenaeken da Isabella Valente (Morelli 2005, p.) e precisamente individuabile, a mio parere, con M. Isidore Van Montenaeken, influì significativamente sulle sorti del dipinto. Il ricco mercante e uomo d'affari fiammingo ricoprì la carica di console della nazione belga a Siviglia nel 1868 e quella di console generale nel 1894. La sua abilità negli affari prima e la carriera diplomatica poi, portarono il Van Montenaeken ad allontanarsi da Anversa e a compiere frequenti viaggi all'estero.

Il primo cenno a *La Madeleine attendant Jésus au sortir de la Synagogue* è contenuto in una lettera indirizzata all'artista e datata Napoli 8 marzo 1875 (Levi 1906, p. 162). La missiva volta a sancire l'accordo orale stipulato tra Van Montenaeken e Morelli traccia le linee dell'ambizioso progetto della realizzazione ad Anversa di una sala tutta dedicata all'artista e, più specificatamente, entra nel merito della commissione di un ingente numero di dipinti, tra cui la Maddalena ammirata dal belga nello studio dell'artista.

Un'ammirazione particolare verso la citata tela «in cima alla lista dei suoi desideri» (Levi 1906, p.) insieme a *Jesus Christ dans la maison de Caïphe* e *Le comte de Lara*, di cui commissiona una copia, si evince dal precoce termine di consegna fissato -fine maggio 1876- e insieme dall'attesa febbrile che caratterizza ogni lettera.

L'8 giugno 1875 Van Montenaeken riceve alcune fotografie dell'opera che commenta in questi termini «Magnifique la Madaleine. Le fond de rue doit être très-réussi, vaporeux et profound. Je suis content que vous n'ayez pas modifié l'attitude de la Madeleine. C'est sobre, juste et pas trop théâtral [...] les groupes très mouvementés. Le Christ est-il assez grand? Probablement oui, au deuxième plan où il se trouve [...] Dites-moi quand vous désirez que je vous remette de l'argent et combien» (Levi 1906, p. 172). Il prezzo dell'opera stabilito inizialmente dal pittore era, come si apprende dalla missiva-contratto, di 5.000 Lire. L'entusiasmo col quale venne accolto il dipinto giunto a destinazione il 15 agosto 1875 «J'en suis toujours très-content. C'est le groupement, la conception, le fair edu grand artiste!» (Levi 1906, p. 172) si accompagnò ad alcune riflessioni che suscitarono nell'artista una forte delusione «A tort ou à raison (c'est une nuance d'école et de convention), ici nous appellerions cela: une étude terminée... C'est la promesse d'un très-beau tableau» (Levi 1906, p. 173). All'origine del «mauvais quart d'heure» (Levi 1906, p. 176) passato da Morelli c'è il fraintendimento di quel peculiare carattere di indefinitezza che Levi chiama «velo intellettuale dell'opera» (Levi 1906, p. 173) e che si configura quale cifra stilistica dell'artista. L'impressione di incompletezza che avrebbe trovato chiarimento e argomentazione diversa nella successiva lettera del belga datata Anvers 7 septembre 1875 offre uno sguardo fugace anche sulla ricezione dell'opera «Moi je l'aime beaucoup plus ici que je ne l'ai aimé à Naples. Les deux ou trois amis qui l'ont vu, on fait des exclamations à n'en pas finir sur cette scène si vraie, si étrange, si neuve, sur la manière dont cette foule grouille, se meut, bourdonne, et sur la justesse anatomique des poses et de tous les détails. [...] Je comprends aussi bien que n'importe qui tout ce qu'il y a de jet génial et de splendeur dans cette page de première éclosion de l'artiste; et avant de la recevoir, j'étais même inquiet que, en la poussant, en l'achevant, vous ne détruisiez quelque chose de ces beaux effets que la première inspiration jette sur la toile» (Levi 1906, p. 177). Il tentativo, neanche troppo convinto, di vendita dell'opera nel novembre 1876 per sopraggiunti problemi finanziari si risolse in niente di fatto. L'interesse di un mercante londinese e di un 'amateur' furono abilmente elusi anche per la difficoltà del belga di separarsi dall'opera «votre tableau sous les yeux, vous ne savez pas ce qu'il m'en coûte de m'en séparer...!» «je conserve l'espoir [...] de pouvoir conserver votre tableau, auquel nous tenons plus qu'à tout ce que nous

possédons» (Levi 1906, p. 188).

L'attenzione che con riferimento al dipinto si registrò su scala nazionale ruotava tutta intorno al fascino della dicotomia ideale/reale ravvisabile in opere come, ad esempio, *L'adultera* e *La figlia di Jairo* «creazioni di arte tutte ideali, visioni di poesia ideale e pura, di forme semplici, trasparenti come il sogno, eppur segnate come il vero» (Flegrea, p. 499). Va rilevato, inoltre, il largo spazio accordato all'opera dalla critica straniera coeva che annovera *La Maddalena* come tra i migliori esempi moderni sul tema (J.L. French, *Christi in Art*, vol. 3, L.C. Page & Co., Boston 1899, p. 123). Il soggetto molto visitato nei secoli precedenti specie dalla scuola veneta seicentesca (cfr. composizioni di Tiziano, Lotto, Pordenone, Tintoretto) venne interpretato da Morelli, senza dubbio favorito dalla contingenza storico-culturale, in chiave marcatamente antitradizionale e modernista. Composizioni di analogo soggetto come ad esempio quella del tedesco Heinrich Hofmann (1824 - 1911) o del polacco Henryk Siemiradzki (1843-1902) (State Open-air Museum of History and Architecture Novgorodian Kremlin, Novgorod) testimoniano la continuazione dell'ideale accademico per tutto il corso dell'Ottocento. D'altro canto la lezione di pittori francesi della prima metà del secolo, Horace Vernet e Paul Delaroche in testa, aveva contribuito a far maturare gradualmente la consapevolezza di nuove vie possibili.

La composizione di Morelli che esula dagli schemi più tradizionali, non è assimilabile ad una delle pittoresche fantasie orientali tanto numerose nella prima metà del secolo. **La suggestione dell'Oriente permea con ogni evidenza tutta la scena ma la rivoluzione è di tutt'altro tipo.** «Evocare 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 scena» (Un quadro di Morelli in, *L'illustrazione italiana*, a. VI, n. 24, 1879, pp. 375).

Particolarmente eloquente è un passaggio che dà conto dell'approccio radicalmente diverso al fare pittura «Ognuno vede da sé quanto si scosti dalle composizioni tradizionali della scuola religiosa questa scena, e quanto Gesù, benché ridotto alle dimensioni d'una macchietta d'un gran quadro prospettico, conservi una grandiosa maestà, una solennità imponente, benché perso per così dire in un buco di quell'immenso edificio, del quale egli predicava la distruzione, quando nella sua immensità, e quasi nuovo, pareva dover essere eterno» (Un quadro di Morelli in, *L'illustrazione italiana*, a. VI, n. 24, 1879, pp. 375, 381 (ill. b/n)).

Il tema del controverso rapporto con la tradizione tornava ad affacciarsi risolvendosi, secondo la critica, senza vie di mezzo «Morelli si tenne la poesia, e lasciò la fede. Egli stillò dagli Evangelii e dalle sacre leggende poesia umana» (A. Venturi, Domenico Morelli in, *Nuova antologia di lettere, scienze ed arti*, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 179, 1901, p. 160).

La ricerca effettuata ha restituito un dipinto di omonimo soggetto di cui si non si ha memoria nella documentazione sinora rinvenuta. Il dipinto firmato e datato 1869 si collocherebbe in una fase intermedia dell'attività di Morelli ma la sua qualità pittorica lascia, a mio parere, forti dubbi sull'autografia. *La mujer adúltera* attualmente di proprietà del Museo del Prado di Madrid e depositata presso a Badajoz, nella regione spagnola dell'Extremadura [El. Prado. Disperso. Cuadros depositados en Extremadura II. Badajoz Museo de Bellas Artes, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Ayuntamiento in, *Boletín del Museo del Prado*, vol. XVIII, n. 36, El Museo, 2000, p. 131 n. 6029 (ill. b/n)], appartenne al mercante tedesco Otto Messinger che, in omaggio ad una speciale estimatrice dell'opera quale fu la Regina di Spagna Vittoria Eugenia di Battenberg, nel dicembre 1922 la donò al già Museo Nacional de Arte Moderno (*Arte y artista, La vanguardia, Edición del sábado, 02 diciembre 1922, p. 7*).



Thalita cumi/La resurrezione della figlia di Jairo, 1876

Olio su tela, ignote
Collezione privata
Iscrizioni: n.r.

Provenienza (I versione): già Portici, Nicola Mollo (1874); Milano, comm. Mario Rossello (1928); collezione privata.

Provenienza: (II versione): già Goupil; già collezione privata Inghilterra.

Bibliografia: CATALOGO 1874; DE VELASCO 1877, pp. 22, [37] (ill. b/n); WILLARD 1895, pp.24 (ill. b/n), 62; ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA 1901, p. 115; LEVI 1906, pp. 167 -169, tavola n.n. (ill. b/n), 346, 365; VITELLI 1909, pp. 95-96; CATALOGO 1928, p. 46 n. 181; SOMARÉ 1928, pp. 443 (ill. col.), 517; CATALOG 1971, p. 235; BOSSAGLIA 1998, p. 44.

Mostre (I versione): 11 esposizione Promotrice di Belle Arti, Napoli (1874); IV esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1901), n. 27; 16 Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1928), n. 181;

Mostre (II versione): Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo: la Maison Goupil, Rovigo (2013).

Ci troviamo di fronte a un episodio biblico rivisitato attraverso gli accattivanti modi orientalisti tanto in voga nella seconda metà dell'Ottocento. Non è casuale l'epiteto di «joya artistica» [gioia artistica] (VELASCO 1877, p. 22) assegnato all'opera qualche anno più tardi. Ritroviamo il fare bozzettistico già aspramente criticato in passato e un trattamento fortuniano del colore caratterizzato da forti stacchi cromatici e da una pittura a macchia (sull'influenza di Fortuny si veda paragrafo III).

La prima versione dell'opera fu realizzata nel 1874 e subito dopo presentata alla Promotrice di Belle Arti napoletana e poi acquisita da Nicola Mollo che andava così ad incrementare il nucleo morelliano della raccolta di villa Perretti a Portici. Levi la data al 1875 ricordandola, forse per una svista, in Galleria Monaco a Portici (Levi 1906, p. 3659. Una fonte successiva alla morte dell'artista la ricorda con data 1876 (Catalog of the Venice Biennale: fourth exhibition 1901 Arno Press, New York 1971, p. 235) ma si tratta evidentemente di una svista.

La replica realizzata nel 1876 per Giuseppe Verdi venne poi donata ad un sempre più insistente Goupil che dopo aver visto l'opera nello studio di Piccinni aveva iniziato una corte serrata per l'ottenimento della

tela. Sono diverse le lettere inviate da Goupil a Morelli nel tentativo di ottenere prima il «délícieux tableau» (Levi 1906, p. 167), una riduzione cioè dell'originale, poi i disegni per derivarne le fotoincisioni e, sempre più temerario, specie di fronte alle rimostranze dell'artista, un vero e proprio album dedicato a Morelli. Con gran rammarico dell'amico musicista che invano pregò il Morelli di mandare al diavolo Goupil, il dipinto partì alla volta di Parigi assieme alla Madonna dalla scala d'oro.

Willard ricorda la replica in collezione privata inglese (Willard 1895, p. 62).

La maniera bozzettistica e la scarsa attinenza al testo sacro furono aspramente criticate dalla graffiante penna di Vincenzo Torelli. Non ci sono dubbi rispetto al fatto che il dipinto segna l'ennesima rottura rispetto alla tradizione artistica napoletana ma è significativo che la ricezione estera colga questo elemento di stacco «ha dado gran impulso á la escuela napoletana, logrando hacerla scudi el letargo que la dominaba» [ha dato un grande slancio alla scuola napoletana, riuscendo a farla uscire dal letargo che la dominava] (VELASCO 1877, p. 22).

Di contro vi sono gli elogi raccolti dalla critica straniera. Goupil, Gérome che a sua volta aveva la traduzione ad acquaforte dell'opera ma soprattutto la critica spagnola che riconosce la marca del beniamino Fortuny. «Este cuadro, perfectamente concebido y ejecutado, es un lienzo de mucha luz y gran fineza de color en los blancos: la única nota fuerte aparece en la figure de Jesucristo, envuelta en una ancha y bien plegada túnica roja» [Questo quadro, perfettamente concepito e realizzato, è una tela assai luminosa e dalla grande finezza del bianco: la sola nota forte che in essa appare è la figura di Gesù Cristo, avvolta in un'ampia e ben piegata tunica rossa] (VELASCO 1877, p. 22).

Un passaggio di Levi riferito alla lenta e meditata realizzazione dell'opera è particolarmente utile per comprendere i vari passaggi che dal processo mentale conducono al processo creativo vero e proprio (Levi 1906, p. 169).

Sono diverse le incisioni tratte dall'opera. Se ne ricordano due in particolare, derivate dalla prima versione dell'opera: quella realizzata da Antonio Piccinni nel 1875 su incarico della Promotrice di Belle Arti di Napoli che la donò ai propri soci (*Antonio Piccinni* 2005, p. 84 n. 2.1) e quella realizzata da Quintilio Michetti (DE ROSA 1995, p. 17) e pubblicata sull'«Illustrazione Italiana» e quelle derivate dalla replica diffuse capillarmente dalla Maison Goupil.



Le tentazioni di Sant'Antonio
1878
olio su tela, cm 137 x 225
firmato in basso a destra D. Morelli
Roma Galleria Nazionale d'Arte
Moderna
inv, 989

1. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di gruppo piramidale di figure femminili, studio di insieme (I v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 459 x 290 - F25
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/1

Iscrizioni: in basso al centro *al mio amico Gaetano / ricordo di S. Antonio / Morelli*

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 217 ill.; Roma 1955, p. 18 n. 126; Lapi Ballerini 1979, p. 65 tav. 13; Ventura 2005, p. 28 ill.
2. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, di mani e di figure (I v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 179 x 284
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/2

Iscrizioni: in basso al centro *al mio amico Gaetano / ricordo di S. Antonio / Morelli*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 18 n. 124
3. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (II v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 177 x 284
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/2a

Iscrizioni: in basso a ds *Morelli 24*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 18 n. 122; Lapi Ballerini 1979, p. 66 tav. 15
4. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (II v), verso schizzo, [1877-1878]
grafite e inchiostro a penna verso grafite, mm 176 x 271
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/2b

Iscrizioni: in basso a ds *Morelli 6*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 18 n. 125; Villari 2004 tav. 4
5. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (II v), [1877-1878]
grafite e inchiostro a penna, mm 165 x 283
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/2c

Iscrizioni: in basso a ds *M. 17.*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 18 n. 123

6. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 167 x 257
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 167 x 258
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/3a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (I v), verso schizzo di braccio, [1877-1878]
 inchiostro a penna, verso carboncino e inchiostro, mm 173 x 244
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/3b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

9. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 173 x 244 - F25
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/3c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

10. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figure femminili, (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 218 x 304
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/4

Iscrizioni: in basso a ds *M. 23*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 16 n. 101

11. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di coppie femminili abbracciate, (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 210 x 305
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/5

Iscrizioni: in basso a sin *M. 13*.

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 18 n. 127

12. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di coppie femminili abbracciate, (I v), verso schizzo, [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 209 x 280
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/6

Iscrizioni: in basso al centro *M. 28*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 17 n. 119

13. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura e di volti femminili, (I v), [1877-1878]

inchiostro a penna, mm 245 x 315
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/7

Iscrizioni: al centro *M. 16.*, di lato a ds *Morelli*

Bibliografia specifica: nessuna

14. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile, (I v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 228 x 333
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/8

Iscrizioni: in basso al centro *M. 19*

Bibliografia specifica: nessuna

15. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura e di volti femminili, (I v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 228 x 333
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/9

Iscrizioni: al centro a ds *Morelli 4*

Bibliografia specifica: nessuna

16. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (I v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 166 x 302
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/10

Iscrizioni: in basso a ds *Morelli 5*

Bibliografia specifica: : Levi 1906, p. 218 ill.; Roma 1907, p. 11; Roma 1955, p. 17 n. 113; Ventura 2005, p. 28 ill.

17. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di insieme, (II v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 241 x 390 - F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/11

Iscrizioni: in basso al centro *Morelli 18.*

Bibliografia specifica: : nessuna

18. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile tentatrice, (II v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 295 x 214
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 110

19. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile tentatrice, (II v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 283 x 436
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/13

Iscrizioni: al centro a sin *Morelli 8*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 18 n. 121

20. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile tentatrice, (II v), [1877-1878]
inchiostro a penna, mm 285 x 494 - F22
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/14

Iscrizioni: al centro a sin *Morelli 8*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 117, tav. 1; Lapi Ballerini 1979, p. 61, tav. 5

21. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figure femminili tentatrici, (II v), verso figura femminile distesa, [1877-1878]

inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 277 x 448 - F25

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/15

Iscrizioni: al centro a sin *Morelli 8*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 16 n. 100; Villari 2004 tav. 3

22. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile adagiata, (II v), [1877-1878]

inchiostro a penna, mm 277 x 421

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/16

Iscrizioni: in alto a sin *120*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 120; Lapi Ballerini 1979, p. 66, tav. 14

23. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile ammantata, (I v), [1877-1878]

inchiostro a penna, mm 368 x 238 - F24

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/17

Iscrizioni: a ds *Morelli 35*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 16 n. 103

24. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di testa femminile adorna di fiori, [1877-1878]

inchiostro a penna, mm 290 x 217 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/18

Iscrizioni: di lato a ds *Morelli 22*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 16 n. 105; Napoli 1961, p. 128 n. 159

25. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di testa femminile adorna di fiori, [1877-1878]

inchiostro a penna, mm 286 x 216

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/19

Iscrizioni: in basso a ds *M. 34*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 106

26. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di testa femminile adorna di fiori, [1877-1878]

inchiostro a penna acquarellato, mm 296 x 220 - F24

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/20

Iscrizioni: in basso a ds *Morelli 15*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 16 n. 104

27. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di testa e di figura femminile, [1877-1878]

inchiostro a penna, mm 366 x 231

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/21

Iscrizioni: al centro a ds *M. 29*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 107

28. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di testa femminile adorna di fiori, [1877-1878]
 inchiostro a penna e acquerello, mm 264 x 184
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/22

Iscrizioni: in basso a ds *Morelli 21*.

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 30 n. 132a

29. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile ammantata, [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 295 x 211
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/23

Iscrizioni: in basso al centro *Morelli 20*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 18 n. 129

30. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di busto e di figura femminile seminuda, [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 452 x 283 - F25
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/24

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Napoli 1961, p. 129 n. 160, tav. CXLVII

31. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile distesa, [1877-1878]
 inchiostro a penna acquarellato, mm 298 x 228
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/25

Iscrizioni: in basso a ds *M. 7*.

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 112

32. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di testa femminile adorna di fiori, [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 407 x 253
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/26

Iscrizioni: di lato a ds *Morelli 38*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 114

33. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile col capo coperto, [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 253 x 175
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/27

Iscrizioni: in basso a ds *M. 14*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 18 n. 130

34. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile col capo coperto, [1877-1878]
 inchiostro a penna acquarellato, mm 253 x 174
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/27a

Iscrizioni: in basso a ds *M. 2*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 18 n. 132

35. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studi di insieme (II v), [1877-1878]
 inchiostro a penna acquarellato, mm 164 x 176 - F23
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/27b

Iscrizioni: di lato a ds *M. 40*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 18 n. 131

36. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna acquarellato, mm 293 x 200 - F25
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/28

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

37. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna acquarellato, mm 359 x 193 - F48
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/29

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 108

38. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 grafite e inchiostro a penna, mm 271 x 214
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/30

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 16 n. 99

39. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 grafite e inchiostro a penna, mm 298 x 202 - F51
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/31

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 16 n. 102; Villari 2004, tav. 2

40. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna e acquarello, mm 295 x 174
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/32

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Levi 1906, p. 219 ill.; Roma 1955, p. 17 n. 111;

41. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 292 x 188
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/33

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 17 n. 109;

42. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 289 x 190
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/34

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

43. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 360 x 222 - F51
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/35

Iscrizioni: al centro a sn *Morelli*

Bibliografia specifica: : Roma 1955, p. 18 n. 128; Napoli 1961, p. 129 n. 161, tav. CXLVIII

44. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (II v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 283 x 411 - F25
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/36

Iscrizioni: al centro a sn *Morelli*

Bibliografia specifica: : Levi 1906, p. 220 ill.; Washington 1980, p. 156 n. 61, p. 157 ill.; Camerlingo 1996, p. 52 ill.

45. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio per Sant'Antonio (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 254 x 182 - F30
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/37

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

46. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura femminile seminuda adagiata (I v), [1877-1878]
 inchiostro a penna, mm 358 x 513
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/F/38

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

47. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio di figura maschile con particolare, [1877 ca]
 penna, inchiostro nero e bruno a pennello su carta avorio, mm 293x196
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LVII/V r

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 214 n. 41.

48. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio, [1877 ca]
 penna a inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 222x366
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-LXIX

Iscrizioni: 96 c

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 214 n. 42.

49. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio, (prima versione), [1877 ca]
 penna a inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 239x380
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-LXXI

Iscrizioni: *Cart. H*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 214 n. 43.

50. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio, (prima versione), [1877 ca]
 penna a inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 215x440,5

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-LXVIII

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 215 n. 44.

51. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio, (prima versione), [1877 ca]
penna a inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 238x430
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-LXVII

Iscrizioni: *Cart. H*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 215 n. 45.

52. *Le tentazioni di Sant'Antonio*, studio (seconda versione), [1878]
penna a inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 258x405
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 1-LXX

Iscrizioni: *Cart. H*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 215 n. 46.



Mater Purissima

1879-83

olio su tela, cm 200 x 110

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv.85

1. *Mater Purissima*, studio [1882 ca]
penna a inchiostro nero su carta avorio, mm 301x133
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XLVII/C

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 217 n. 75.

	<p>Vexilla regis prodeunt (Venerdì santo in Chiesa), [1880] Olio su tela, misure ignote Ubicazione ignota</p>
<p>Provenienza: già proprietà Schlaepfer, Napoli</p> <p>Bibl. specifica: V. Bona, IV^a esposizione Nazionale di Belle Arti Torino 1880 Catalogo ufficiale Generale, Tipografo di S. M., della R. Accademia Albertina e della società Promotrice di belle arti, p. 86 n. 557; Il Raffaello, voll. 11-13, 1879, p. 121; dottor Gambacorta, Complemento alle conversazioni d'arte sull'Esposizione di Torino in, Rivista nuova di scienze, lettere ed arti, a. 2°, Tip. dei Fratelli Carluccio, Napoli 1880, p. 484; Illustrazione italiana, a. VII, n. 23, 6 giugno 1880, pp. [353] (ill. b/n), 358 ; L'Illustrazione popolare, vol. 18, 1880, p. 112; G. Robustelli, La IV esposizione artistica a Torino in, Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia, a. 1880, 7 luglio, n. 162, pp. 2794-5; Illustrazione italiana, a. VII, n. 36, 5 settembre 1880, p. 155; V. Waille, L'exposition des beaux-arts a Turin in, La Revue politique et littéraire revue des cours littéraires, s. 2, t. XIX, a. 10 -1° semestre, 1881, p. 379; L'Illustrazione popolare, vol. 20, 1884, p. 183; El chantre del Monasterio. Cuadro de Domenico Morelli in, La ilustración Iberica, a. II, n. 57, 1884, pp. [77] (ill. b/n), 79; Ilustracion artistica, a. IV, n. 158, 1885, pp. 2, 7 (ill. b/n); G. Carotti, Le scuole italiane di pittura e l'esposizione di Venezia nel 1887 in, La Rassegna nazionale, vol. XXXVII, a. IX, 1887, p. 492; Willard 1895, p. 63; A. Venturi, D. Morelli in, Nuova Antologia di lettere scienze ed arti, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 174, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1901, p. 162; La Civiltà cattolica, a. 52, vol. III, s. 18, 1901, p. 618; Levi 1906, p. 365; Dalbono Morelli 1915 p. 95; Il fondo Domenico 2010, p. XXIV;</p> <p>ANAGRAFICA</p> <p>1. Chierico (Vexilla regis prodeunt?), studio, 1879 ca. Matita, mm 268 x 190 Collocazione: ignota Iscrizioni: nessuna.</p> <p>Provenienza: già Napoli, collezione privata (fino al 1975); Roma, Christie's (1975).</p> <p>Bibl. specifica: Christie's, catalogo d'asta n. 110/2r, Roma, 10 giugno 1975; Kunsthistorisches Institut Florenz (d'ora in poi KHI), Fototeca, 441433 (s/w)</p> <p>Mostre: IV^a Esposizione nazionale di belle arti Torino (1880)</p>	

«Il Morelli ha dato a questa figura di frate il titolo di *Vexilla regis prodeunt* che manifesta la tendenza satirica del dipinto. [...] Il tipo sensualissimo e ottuso del monaco, la sua attitudine a ventre proteso di chi si sente pascinto, fa contrario coll'inno che egli intona a gola spiegata glorioso e trionfante» (Illustrazione italiana, a. VII, n. 23, 6 giugno 1880, p. 358).

Il dipinto, attualmente noto grazie all'incisione autografica dal disegno di Paolo Vetri, fu diffusamente riprodotto dalla pubblicistica coeva e ricordato sotto vari titoli - Il frate (Illustrazione italiana, a. VII, n. 23, 6 giugno 1880, p. 358), El chantre del Monasterio (La ilustracion Iberica, a. II, n. 57, 1884, p. 79), Gori Gori..., (Ilustración artistica, a. IV, n. 158, 1885, p. 2); Venerdì Santo (Direzione della Nuova Antologia, Roma 1901, p. 162), Un monaco che canta (Levi 1906, p. 365).

L'inno liturgico *Vexilla Regis prodeunt* [Avanzano i vessilli del Re] del poeta latino Venanzio Fortunato, che dà il titolo all'opera, viene cantato durante la Settimana Santa e particolarmente il Venerdì Santo durante la processione in cui l'ostia consacrata viene portata all'altare. La preghiera in onore della Santa Croce cantata «in aria lenta e grave» (Catechismo di perseveranza ovvero Esposizione storica, dogmatica, morale e liturgica della religione dall'origine del mondo fino ai giorni nostri, vol. 4, Stabilimento Tipografico Perrotti, Napoli 1851, p. 367) subisce un ribaltamento di senso nell'interpretazione morelliana o, per essere più precisi, nel recepimento dell'opera così fotografata dalla cronaca del tempo «La satira del Frate che, sensuale, obeso e reso flacido dall'ozio, canta la vittoria della passione di Cristo» (Illustrazione italiana, a. VII, n. 36, 5 settembre 1880, p. 155), «Il grosso frate, che porta una torchia in processione, con indifferenza abituale Cantando il *Vexilla*, è una satira completa» (Il Raffaello, voll. 11-13, 1879, p. 121).

Lungo questa linea di pensiero si muove anche la critica straniera che, tra l'altro, come nel caso spagnolo di seguito riportato, si carica di sfaccettature di significato diverse «C'est un Frère gras, bouffli, mal rasé, dont l'estomac et la conscience sont en repos. L'artiste a pris un type vulgaire et s'est borné à l'éclairer d'une peu d'extase béate» (V. Waille, L'exposition des beaux-arts a Turin in, La Revue politique et littéraire revue des cours littéraires, s. 2, t. XIX, a. 10 -1° semestre, 1881, p. 379) e ancora «ese bienaventurado religioso entona el himno santo con tal fuerza de costumbre [...] Es un verdadero modelo del hombre que obra maquinalmente, una fina sátira del que cumple sus deberes de una manera automática, sin comprender que Dios ha puesto en la criatura racional un destello de su genio, para que en ella se llame inteligencia lo que en el bruto se llama simplemente instinto» [Questo beato religioso intona l'inno santo con tale forza d'abitudine. È un vero modello dell'uomo che opera meccanicamente, una fine satira della quale compie i suoi doveri automaticamente, senza comprendere che Dio ha messo nella creatura razionale un barlume del suo genio affinché in essa si chiami intelligenza ciò che si chiama semplicemente istinto nel bruto] (Ilustración artistica, a. IV, n. 158, 1885, p. 2).

L'opera è concordemente datata al 1880. Del «magistrale monaco del *Vexilla Regis*» (Dalbono Morelli 1915 p. 95) si conosce, allo stato attuale, un solo studio preparatorio conservato in collezione privata napoletana e passato all'asta Christie's nel giugno 1975 (anagr. 1).

Il «magistrale monaco del *Vexilla Regis*» (Dalbono Morelli 1915 p. 95) fu lungamente studiato da Morelli attraverso disegni preparatori, uno dei quali conservato in collezione privata napoletana e passato all'asta Christie's nel giugno 1975 (anagr. 1).

Il dipinto venne esposto alla mostra torinese del 1880 insieme a Cristo fra gli Ossessi, le Tentazioni di Sant'Antonio e il Ritratto della signora Maglione dinanzi ai quali «la ressa dei curiosi è maggiore che altrove, e il battagliar dei pareri si fa vivace» (G. Robustelli, La IV esposizione artistica a Torino in, Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia, a. 1880, 7 luglio, n. 162, p. 2794). Se da un lato attirò le attenzioni entusiaste della critica «Non c'è persona, che sappia qualche cosa d'arte, la quale, recandosi all'Esposizione in Piazza d'Armi, non domandi subito del Morelli, e non desideri sapere ove stanno le sue opere» (F. Dr Filippi, Le belle arti a Torino Lettere sulla IV Esposizione Nazionale, Giuseppe Ottino EDITORE, Milano 1880, p. 139), dall'altro sollevò polemiche su scala nazionale. Sono risapute le pungenti esternazioni pubbliche di Adriano Cecioni che, anche nel privato della sua corrispondenza, non risparmiò attacchi a tutte quelle scuole regionali diverse da quella fiorentina. Una lettera del 24 maggio 1880 inviata dal critico all'amico Cristiano Banti contiene dei riferimenti espliciti anche al pittore napoletano: «vedrai l'arte ruffiana di Milano, l'arte puttana di Napoli, l'arte cialtrona (morelliana), l'arte triviale, di Roma [...] e l'arte fiorentina che si distingue per la sua onestà gentilezza e sincerità» (S.

Roncucci, L'Esposizione Artistica Nazionale di Torino nelle carte del Fondo Vitali in, Studi di memofonte, 4/2010, p. 8 n. 18).

Nel coro di giudizi più specificatamente riferibili al dipinto spicca quello entusiastico di Giuseppe Verdi che dopo aver visto l'esposizione riporta al pittore le sue sensazioni visive «Che bellezza quel Frate! Dicono: pare un Velasquez! ed io dico: pare un Morelli ... né più né meno» (Levi 1906, p. 236).

Altrettanto calorose furono le recensioni apparse sulla pubblicistica specializzata del tempo: «bellissimo quadro del Morelli che è una delle opere più ammirate all'Esposizione di Torino» (Illustrazione italiana, a. VII, n. 23, 6 giugno 1880, p. 358), «Si dovrebbe andare a Torino, anche essendo in capo al mondo, per vedere il chierico con la candela in mano» (Rivista nuova di scienze, lettere ed arti, vol. 2, Editore Tip. dei fratelli Carluccio, 1880, p. 484). Che si trattasse di una communis opinio, quantunque la resa parodica del religioso non passasse inosservata, è dimostrato anche da recensioni apparse su periodici ufficiali «Quando ho fisso lo sguardo in quel frataccione [...] dal volto grossolano, dalle mani rozze, dall'insieme poco pulito, in quel frataccione che è un tipo le cento volte veduto, le cento volte cansato, forse, debbo tener conto al Morelli d'una prodigiosa finezza di osservazione, d'una esecuzione inappuntabile che sta a provarvi i voluti e faticosi innessi dell'ingegno pittorico» (G. Robustelli, La IV esposizione artistica a Torino in, Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia, a. 1880, 7 luglio, n. 162, p. 2795).

La partecipazione dell'artista a Torino suscitò visibilmente molto scalpore e fu, in ultimo, consacrata dall'assegnazione di un diploma d'onore «[la sezione di pittura] stimò che, per eccellenza superiore all'effettivo concorso, si addicesse all'artista un diploma d'onore, che le altre due Sezioni per acclamazione assentirono» (Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia N. 175 del 22 Luglio 1880, p. 3017).

Il dipinto, del quale si sono perse le tracce, venne ricordato in generica collezione privata napoletana (Willard 1895, p. 63) poi identificata con quella degli Schlaepfer (Direzione della Nuova Antologia, Roma 1901, p. 162; Levi 1906, p. 565). Si rammenta che la ricca famiglia di imprenditori di origine svizzera trapiantata a Napoli entrò in possesso, pressappoco nello stesso arco temporale, di un altro dipinto di Morelli, L'uscita dalla chiesa



I monaci in chiesa di Venerdì Santo,
[1881]

Olio su tela, cm 106 x 223

Roma, Galleria Nazionale d'Arte
Moderna inv. 82

Provenienza: studio dell'artista, acquisto (1905)

Bibl. specifica: VILLARI 1902, p. 403, ripubbl. in VILLARI 1905, p. 225 e tradotto in ingl. in, *Studies, Historical and Critical*, 1907, p. 240; RUSCONI 1903, p. 30; LEVI 1906, pp. 253, 349 n. 39, 365; CATALOGO 1907, p. 19 n. 22; MORELLI, DALBONO 1915, p. 95; *Le Vie d'Italia*, vol. 44, Touring club italiano, 1938, p. 305; MOLAJOLI 1964, p. 65; GALLERIA NAZIONALE 2006, p. 210 n. 6.17 (E. di Majo).

1. *Venerdì Santo*, studio di monaco, [1879-1880]

penna e inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 230,5x160

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LII

Iscrizioni: *Morelli; 477 / bis 29x(??) 12-; Cose diverse da ordinar*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 215 n. 51.

2. *Venerdì Santo*, studio di monaco, [1879-1880]

penna a inchiostro bruno su carta grigia, mm 380x265

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 4-XXX

Iscrizioni: *D Morelli*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 215 n. 52

3. G. De Sanctis, I monaci in chiesa di Venerdì Santo, studio, 1880

Penna e inchiostro, mm 64x137

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/1

Iscrizioni, in basso al centro: *Popule meus, quid feci tibi?/ aut in quo contristavi te?/ responde mihi / Agios [sic!] athânatos [sic!]/ eléison imas*

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Levi 1906, p. 233 (ill b/n); *Il fondo Domenico* 2010, p. 144 (ill. b/n)

4. Monaco (Il Venerdì Santo), studio, 1879-1880

Penna e inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 230,5 x 160

Torino, GAM, FM, inv. FM, 3-LII

Iscrizioni, in basso a dx: *Morelli*

Provenienza: già Torino, arch. Domenico Morelli; legato arch. Domenico Morelli GAM Torino (1998)

Bibl. specifica: Domenico Morelli 2001, pp. 148 (ill. col.), 215 n. 51

5. Monaco (Il Venerdì Santo), studio, 1879-1880
 Penna e inchiostro bruno su carta grigia, mm 380 x 265
 Torino, GAM, FM inv. FM 4-XXX
 Iscrizioni, in basso a sin.: *D. Morelli*

Provenienza: già Torino, arch. Domenico Morelli; legato arch. Domenico Morelli GAM Torino (1998)

Bibl. specifica: Domenico Morelli 2001, pp. 149 (ill. col.), 215 n. 52

6. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 742 x 166
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/2
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 18 n. 134; Il fondo Domenico 2010, p. 145 (ill. b/n)

7. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro acquerellato, mm 337 x 177
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/3
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Filippo Palizzi e Domenico Morelli, catalogo della mostra, Napoli 1961, p. 129 n. 162, tav. CXLIX; Il fondo Domenico 2010, p. 145 (ill. b/n)

8. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 336 x 187
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/4
 Iscrizioni, in alto al centro: *143*; di lato a sin.: n.c.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 143; Il fondo Domenico 2010, p. 145 (ill. b/n)

9. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo) (recto) Testa di monaco (verso), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 326 x 182
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/5
 Iscrizioni, in alto al centro: *146*

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 146; Il fondo Domenico 2010, p. 145 (ill. b/n)

10. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 311 x 178
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/6

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 146 (ill. b/n)

11. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 271 x 191
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/7
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 146 (ill. b/n)

12. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 312 x 100
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/8
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. Specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 147; Il fondo Domenico 2010, p. 146 (ill. b/n)

13. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 311 x 178
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/9
 Iscrizioni, in basso a sin.: *137*

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 18 n. 133; Il fondo Domenico 2010, p. 146 (ill. b/n)

14. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 311 x 186
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/10
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 144; Il fondo Domenico 2010, p. 147 (ill. b/n)

15. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa) (recto) schizzo (verso), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro (recto) inchiostro (verso), mm 320 x 187
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/11
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 142; Il fondo Domenico 2010, p. 147 (ill. b/n)

16. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 328 x 193
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/12
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 141; Il fondo Domenico 2010, p. 147 (ill. b/n)

17. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo) (recto) schizzo (verso), studio, 1879-

80

Penna e inchiostro (recto) inchiostro (verso), mm 272 x 207

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/13

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 136; Il fondo Domenico 2010, p. 148 (ill. b/n)

18. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80

Penna e inchiostro, mm 292 x 170

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/14

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 148 (ill. b/n)

19. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80

Penna e inchiostro, mm 351 x 216

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/15

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 148 (ill. b/n)

20. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80

Penna e inchiostro acquerellato, mm 312 x 195

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/16

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 138; Il fondo Domenico 2010, p. 148 (ill. b/n)

21. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa), studio, 1879-80

Penna e inchiostro, mm 284 x 146

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/17

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 149 (ill. b/n)

22. Monaco (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80

Penna e inchiostro, mm 263 x 201

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/18

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 139, tav. 3; Napoli 1961, p. 129 n. 164; Il fondo Domenico 2010, p. 149 (ill. b/n)

23. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80

Penna e inchiostro, mm 312 x 194

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/19

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 140; Il fondo Domenico 2010, p. 149 (ill. b/n)

24. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80

Penna e inchiostro, mm 311 x 190
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/20
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 145; Il fondo Domenico 2010, p. 149 (ill. b/n)

25. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 311 x 177
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/21
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 135; Il fondo Domenico 2010, p. 150 (ill. b/n)

26. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 253 x 191
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/22
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 150 (ill. b/n)

27. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 312 x 177
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/23
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 150 (ill. b/n)

28. Crocefisso (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro acquerellato, mm 192 x 334
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/24
 Iscrizioni, in basso a dx: *intend*

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 19 n. 137, tav. 2; Il fondo Domenico 2010, p. 151 (ill. b/n)

29. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 336 x 166
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/27
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 152 (ill. b/n)

30. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 364 x 237
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/28
 Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 152 (ill. b/n)

31. Monaci in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdi Santo), studio, 1879-80
 Penna e inchiostro, mm 199 x 364
 Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/29

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 153 (ill. b/n)

32. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
Penna e inchiostro, mm 310 x 186
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/36
Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 155 (ill. b/n)

33. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
Penna e inchiostro, mm 223 x 126
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/37
Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 155 (ill. b/n)

34. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
Penna e inchiostro, mm 224 x 127
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/37a
Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 156 (ill. b/n)

35. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
Penna e inchiostro, mm 200 x 128
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/38
Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 156 (ill. b/n)

36. Monaco in ginocchio (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
Penna e inchiostro, mm 200 x 127
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/38a
Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 156 (ill. b/n)

37. Fanciulla prostrata sulla croce (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
Penna e inchiostro, mm 253 x 368
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/42
Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 157 (ill. b/n)

38. Fanciulla prostrata sulla croce (I monaci in chiesa di Venerdì Santo), studio, 1879-80
Penna e inchiostro, mm 220 x 362
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/44
Iscrizioni: nessuna

Bibl. Specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 158 (ill. b/n)

39. I monaci in chiesa (Il venerdì santo), bozzetto, 1880

Olio su tavola, cm 25,5 x 34

Napoli, Gallerie Nazionali di Capodimonte inv. 7638 O.A.

Iscrizioni, in basso a sin.: *D. Morelli*

Provenienza: già collez. Carlo Chiarandà, Napoli; collez. Alfonso Marino; donazione allo Stato (1957).

Bibl. specifica: Levi pp. 228, 231, 234 (ill. b/n); Galleria d'Arte Giosi, Vendita all'asta raccolta Chiarandà: Vendita dal 28 novembre al 1 dicembre 1938, catalogo d'asta, Napoli 1938, p. 34 n. 134, tav. IV (ill. b/n); La Mostra della pittura napoletana dei secoli 17.-18.-19, Francesco Giannini & Figli, Napoli 1938, p. 340 n. 36 sala Vicereale (detta di Carlo V); B. Molajoli, La donazione Alfonso Marino, L'Arte tipografica, Napoli 1957, pp. 26, 25 (ill. b/n?); Napoli e il suo golfo, Attraverso l'Italia n.s., Touring Club Italiano, Milano 1961, pp. 139 n. 181 (ill. b/n); B. Molajoli, Notizie su Capodimonte, L'Arte tipografica, Napoli 1964, pp. 65, 128 (ill. b/n?); R. Causa, Le Collezioni del Museo di Capodimonte, Napoli 1982, p. 144 (ill. b/n); Ottocento napoletano. Da Domenico Morelli a Vincenzo Magliaro: capolavori della collezione Marino nel Museo di Capodimonte, catalogo della mostra, E. De Rosa, Pozzuoli 1998, p. 15; Domenico Morelli 2001, p. 237 n. 17 B. Secci.

Mostre: Mostra Retrospettiva di Morelli alla R. Accademia di Belle arti di Napoli; La Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX (1938), sala Vicereale (detta di Carlo V) n. 36.

I monaci in chiesa di Venerdì Santo, bozzetto, 1879-80

Olio su tela, cm 26 x 56

Roma, GNAM, FM inv. 64

Iscrizioni: nessuna

Provenienza: già studio dell'artista, acquisto (1905)

Bibl. specifica: Levi 1906, p. 349 n. 38.

Mostre: Interni d'Artista. Balla, Capogrossi, Cavaliere, Ferrazzi, Mazzacurati, Morelli, Palizzi, a cura di M. Mininni (Roma, GNAM 3 marzo-2 giugno 2014).

Mostre: Mostra Morelliana 1907, sala B n. 22.

L'inconsueto interesse di Morelli per le tradizioni religiose legate al tempo pasquale, già sperimentato con il *Vexilla regis prodeunt*, si rinnova nella composizione *I Monaci in chiesa di Venerdì Santo* altrimenti noto come *Gli Improperi del Venerdì Santo* o *La processione del Venerdì Santo*.

Il rito dell'adorazione penitente della croce accompagnato dal canto degli impropri offre all'artista intense suggestioni pittoriche all'origine dei ripetuti rinvii dell'esecuzione dell'embrionale concetto di Jago, l'astuto alfiere di Otello tanto caldeggiato all'artista da Giuseppe Verdi. Di ritardi causati da questo nuovo e più stimolante soggetto iconografico si parla in una lettera inviata dal pittore al musicista e datata Napoli 10 agosto 1881: «Sapete che ho fatto una fila di monaci in chiesa di venerdì santo! Tema stupendo! E proprio quando cantano gli impropri. Il Cristo a terra e una fanciulla che gli bacia i piedi. Ogni giorno andavo allo studio col proponimento di far Jago e Otello -come voi mi scriveste- e poi i pennelli dipingevano i monaci. De Sanctis [Giuseppe De Sanctis (Napoli 1858 – Napoli 1924), pittore] ve ne manderà due linee incise, ma io sono certo che il quadro vi piacerà quando l'avrò eseguito in grande. Un quadro tutto nero» (anagr. 1).

Il disegno in questione accompagnato dalla scritta dell'invocazione «Popule meus, quid feci tibi? aut in quo contristavi te? responde mihi» [Popolo mio, che ti ho fatto? In cosa ti ho contrariato? Rispondimi]

(Mi 6,3) e dalla strofa del *trisaghion* greco «Agios [sic!] athânatos [sic!], eléison imas» [Santo immortale, abbi pietà di noi] (Levi 1906, p. 233), prefigura assai fedelmente, attraverso macchie di nero e bianco, l'impostazione generale in seguito adottata. La resa a forti contrasti chiaroscurali, successivamente alleggeriti, caratterizza similmente il bozzetto più vicino all'opera finita (anagr. 38). Sono noti numerosi studi preparatori, la gran parte dei quali conservati nella GNAM di Roma (anagr. 4; 6; 8-9; 11-12; 15-18; 20-25; 28-34) e, due, nella GAM di Torino (anagr. 2-3). L'indagine dell'artista, come ricordato da Villari, si concentrò prevalentemente intorno alle figure dei religiosi «E per ognuno di questi frati si trovano molti disegni a penna, che ne ricercano il movimento e l'espressione» (Nuova Antologia 1902, p. 403). Sebbene nella redazione finale si alternino sulla superficie parti finite e parti accennate è possibile identificare alcuni degli studi effettivamente utilizzati per eseguire le figure dei monaci (anagr. 7,5, 27, 14), della fanciulla (anagr. 35, 36) e della croce (anagr. 42, 44). Lo studio più conosciuto è quello de *I monaci in chiesa* (Napoli, Museo di Capodimonte) (anagr. 37) proveniente dalla raffinata collezione del barone Carlo Chiarandà di Napoli, successivamente passato a quella del napoletano Alfonso Marino e da questi donato allo Stato nel 1957, unitamente a buona parte del nucleo ottocentesco della sua preziosa raccolta d'arte. I cambiamenti iconografici sostanziali riscontrabili in questa composizione intermedia lo rendono autonomo rispetto al gran bozzetto finale: ad inginocchiarsi sono solamente tre monaci, elaborati rispettivamente sulla scorta di alcuni studi (anagr. 10, 13, 19), non v'è traccia dei fedeli né del numeroso coro di frati; viceversa è dato riscontrare l'idea iconografica del crocifisso poggiato sul cuscino che si configura come il vero fulcro delle plurime composizioni e che ritornerà nel successivo *Preci e fiori*. Il livello di qualità della composizione giustifica la maggior fortuna di cui il bozzetto ha goduto anche rispetto alla redazione definitiva. Le pennellate del bozzetto di Capodimonte evocarono al Verdi la preghiera finale del secondo atto della sua penultima *ouverture*, *La Forza del Destino*. «Bella la scena dei frati in ginocchio. La Vergine degli Angeli, etc, ma è soggetto d'opera» (Lettera di Verdi a Morelli Genova, 7 febbraio 1880 cfr. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano 1913, p. 693) scriveva il musicista al pittore. La predilezione di Morelli per «Il famoso Corale dei frati, La Vergine degli Angeli, che fanatizzò il pubblico» (L'Emporio pittoresco e l'illustrazione universale Giornale illustrato, a. VI, vol. X, 1869, p. 146) esplicitata, peraltro, in una delle lettere intercorse tra i due «Quando son solo nello studio e non so come fare a dipingere, non so come diriggere la mente, non vedo nulla, basta cantare a bassa voce la vergine degli angeli e mi rinnovo, mi esalto, veggio i colori [...] tutto e mi sorride la speranza di riuscire a fare qualche cosa» (Levi 1906, p. 253) non dovette meravigliare particolarmente l'amico di Busseto.

Se è possibile concordare sulla datazione proposta da larga parte della critica per il bozzetto di Capodimonte [1879-80 (Levi 1906, p. 365); 1880 (Il pensiero disegnato, p. 237 n. 17)] si potrà, invece, in virtù della lettera sopra citata datata agosto 1881, fissare al 1881 la realizzazione del gran bozzetto [1879-80 (Levi 1906, p. 365); al 1880 (Galleria Nazionale 2006, p. 210 n. 6.27)].

	<p><i>Pater dimitte illis</i>, 1881 ca Olio su tela Iscrizioni: Pater dimitte illis; non enim sciunt quid faciunt</p>
<p>Provenienza: studio dell'artista; proprietà Vetri-Morelli.</p> <p>Bibl. specifica: Le Droit d'auteur, International Copyright Union, 1888, p. 92; Arts, Die Kunst fur Alle, 15 dic. 1889, p. ??; A.S. Willard, A Sketch of the Life and Work of the Painter Domenico Morelli, 1895, pp. 46 (ill. b/n), 60; Levi 1906, p. 365; Ateneo veneto Rivista mensile, 1909, p. 97; G. Natali, E. Vitelli, Storia dell' arte ad uso delle scuole e delle persone colte, 1920, p. 353 (ill. b/n fig. 244); G.E. Meille, Christ's Likeness in History and Art, Burns, Oates & Washbourne, 1924, p. 163; N. De Bellis, Domenico Morelli (nel primo centenario della nascita) in, La Lettura, rivista mensile del Corriere della sera, a. XXVI, n. 8, agosto 1926, pp. 598 (ill. b/n), 600; Atti della Accademia pontaniana, voll. 58-59, 1928, p. 350.</p> <p>Mostre:</p> <p>«Il Cristo morente: Pater dimitte illis, che nello spasimo perdona, è un poema!» (Atti della Accademia 1928, p. 350). L'attimo su cui si concentra l'artista è quello in cui Gesù«inchinata la testa leonina» (Nuova antologia, 1901, p. 162) perdona coloro che lo hanno condannato. Le ultime parole sulla Croce “Padre, perdona loro, perché non sanno quello che fanno” (Lc, 23, 34) coronano la composizione e drammatizzano ulteriormente la scena. «Nel volto di dolore sopportato con rassegnazione, ogni tratto incide una volontà dell'artista che ha superato sé stesso» (Atti della Accademia 1928, p. 350). E, in termini di 'ricercata' definizione della forma si esprime un'altra fonte: «Tornò all'antico, a quel tempo in cui scolpì, più che colorire, il suo Cristo morente» (Nuova antologia, 1901, p. 162). L'opera ha incontrato, sin dai secoli scorsi, pareri favorevoli e diffusi. «Mirabile e suggestiva» fu definita (N. De Bellis, Domenico Morelli (nel primo centenario della nascita) in, La Lettura, rivista mensile del Corriere della sera, a. XXVI, n. 8, agosto 1926, pp. 598 (ill. b/n), 600), «capolavoro di forza ed espressione» (Ateneo veneto Rivista mensile, 1909, p. 97); Si conservano numerosi studi che possono essere messi in relazione con il Cristo morente e in particolare con la rotazione assiale della testa. Sono studi estremamente suggestivi anche nel loro carattere di abbozzo (Torino, Gam, mm 131(h) x 205(b); mm 277(h) x 197(b); mm 275(h) x 188(b)). L'impostazione iconografica e compositiva si rifà all'analoga composizione di Guido Reni, di cui esistono numerosi versioni DIRE QUALI?. L'aggiornamento del tema operato da Morelli che comporta, tra l'altro, la perdita di alcune elementi propri dell'iconografia tradizionale (corona di spine) nulla toglie all'effetto di <i>pathos</i> finale della composizione. Non c'è concordanza tra critici e studiosi sull'anno d'esecuzione che oscilla tra il 1868 (Willard 1895, p. 46; Nuova antologia, 1901, p. 162) e il 1881 (Levi 1906, p. 365; Ateneo veneto Rivista mensile, 1909, p. 97; N. De Bellis, Domenico Morelli (nel primo centenario della nascita) in, La Lettura, rivista mensile del Corriere della sera, a. XXVI, n. 8, agosto 1926, pp. 598 (ill. b/n), 600). L'eccessiva precocità della prima nonché un tratto di definizione più morbidi fanno propendere per quest'ultima seconda datazione.</p>	



L'uscita dalla chiesa, [ante 1882]
 Olio su tela, misure ignote
 Ubicazione ignota

Provenienza: già proprietà Schlaepfer, Napoli

Bibl. specifica: Illustrazione italiana, a. IX, n. 23, 4 giugno 1882, pp. 388 (ill. b/n), 394; Willard 1895, p. 65; L'Arte, a. I, fasc. III-IV, (1898), pp. 172 tav. 87 (ill. b/n), 173; A. Venturi, D. Morelli in, Nuova Antologia di lettere scienze ed arti, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 174, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1901, p. 162; Levi 1906, pp. 346-347; Dalbono Morelli 1915 p. 95; Il fondo Domenico 2010, pp. XXIII, 102-103, 150-158, 207.

ANAGRAFICA

1. Figura femminile con velo (L'uscita dalla chiesa), studio, [1882?]
 Penna e inchiostro, mm 208 x 93
 Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/21a
 Iscrizioni.: nessuna
 Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 102 (ill. b/n)

1. Figura femminile ammantata (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
 Penna e inchiostro, mm 208 x 93
 Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/21b
 Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 102 (ill. b/n)

2. Figura femminile in abito moderno (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
 Penna e inchiostro, mm 277 x 155

Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/22
Iscrizioni, in basso a dx: 92 160

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 103 (ill. b/n)

3. Figura femminile di spalle in abito moderno (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
Penna e inchiostro, mm 278 x 154
Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/22 a
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 103 (ill. b/n)

4. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
Penna e inchiostro acquarellato, mm 343 x 167
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/24
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 213; Il fondo Domenico 2010, p. 150 (ill. b/n)

5. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa) (recto) / schizzo (verso), studio, [ante 1882]
Penna e inchiostro, mm 342 x 167
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/24a
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 215; Il fondo Domenico 2010, p. 151 (ill. b/n)

6. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
Penna e inchiostro, mm 341 x 201
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/24b
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 214; Il fondo Domenico 2010, p. 151 (ill. b/n)

7. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
Penna e inchiostro, mm 332 x 167
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/26
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 204; Il fondo Domenico 2010, p. 151 (ill. b/n)

8. Figura femminile con bambino (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
Penna e inchiostro, mm 358 x 195
Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/26a
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 205; Il fondo Domenico 2010, p. 152 (ill. b/n)

9. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 357 x 165

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/26b

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 206; Il fondo Domenico 2010, p. 152 (ill. b/n)

10. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa) (recto), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 355 x 158

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/30

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 209; Il fondo Domenico 2010, p. 153 (ill. b/n)

11. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 373 x 229

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/32

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 154 (ill. b/n)

12. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro acquarellato, mm 365 x 202

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/33

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 207; Il fondo Domenico 2010, p. 154 (ill. b/n)

13. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro acquarellato, mm 383 x 287

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/34

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 212 tav. 6; Il fondo Domenico 2010, p. 155 (ill. b/n)

14. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro acquarellato, mm 319 x 158

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/35

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Mostra di disegni di Domenico Morelli, catalogo della mostra a cura di P. Bucarelli, Roma 1955, p. 24 n. 208; Il fondo Domenico 2010, p. 155 (ill. b/n)

15. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 380 x 200

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/39

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 156 (ill. b/n)

16. Figure femminili (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 388 x 255

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/40

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 157 (ill. b/n)

17. Studio di giovanetti (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 262 x 373

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/41

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 157 (ill. b/n)

18. Studio di giovanetto (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 298 x 186

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/43

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 157 (ill. b/n)

19. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 293 x 173

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/43a

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 158 (ill. b/n)

20. Figura femminile (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 293 x 172

Roma, GNAM, FM, cartella K inv. 404/K/43b

Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 158 (ill. b/n)

21. Figura femminile in abito moderno (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]

Penna e inchiostro, mm 207 x 93
 Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/21
 Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 102 (ill. b/n)

22. Figura femminile in abito moderno (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
 Penna e inchiostro, mm 243 x 142
 Roma, GNAM, FM, cartella P inv. 404/P/9
 Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 207 (ill. b/n)

23. Figure femminili in abito moderno (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
 Penna e inchiostro, mm 245 x 157
 Roma, GNAM, FM, cartella P inv. 404/P/9a
 Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 207 (ill. b/n)

24. Figure femminili in abito moderno (L'uscita dalla chiesa), studio, [ante 1882]
 Penna e inchiostro, mm 288 x 174
 Roma, GNAM, FM, cartella P inv. 404/P/9b
 Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 207 (ill. b/n)

Mostre: nessuna

«L'immaginazione potente di Domenico Morelli ha messo sui gradini di questa chiesa tutte le gradazioni della fede religiosa femminile» così esordisce il prezioso articolo apparso su l'«Illustrazione italiana» del 4 giugno 1882.

Il pezzo a firma di M.R. prosegue specificando «Ecco in primo piano la fervida credente, quella che va in chiesa per convinzione [...] tutta raccolta nel suo velo, con gli occhi bassi, ella scende gli scalini, senza guardare né a dritta né a sinistra, col viso placidamente sereno[...] Uno scalino più su ed ecco la bella indifferente [...] ella viene avanti con le braccia conserte, più bella del solito nella gala del suo vestito tutto balzane e rigonfii, nelle pieghe della sciarpa capricciosamente gettata sulla testa. Guardate quelle due civettuole tutte in fronzoli l'una con l'aria pretenziosa, il vestito largamente aperto che lascia vedere il collo giovanile, incede contenta di essere ammirata [...] La compagna, lì a sinistra, col visino geniale rivolto verso la chiesa, guarda fra il patetico e il sorridente qualcuno che forse è nascosto dietro la colonna [...] Poi viene una mamma col suo figliuolo ben stretto nelle braccia col giovane viso appoggiato al visino adorato del bambino. [...] Alle sue spalle la folla si accalca, pigiandosi» (Illustrazione italiana, a. IX, n. 23, 4 giugno 1882, p. 394).

La sovrabbondanza di considerazioni soggettive accentua la teatralizzazione della scena che al lettore pare tanto vivida quanto doveva mostrarsi ad uno spettatore. Il dipinto, contrariamente a quanto si è detto (Il fondo Domenico 2010, p. XXIII Giovedì Santo. L'uscita dalla chiesa) fu riprodotto nella famosa rivista dell'editore triestino Emilio Treves, a corredo dell'articolo e con indicazione didascalica «raccolta Scheffler di Napoli» (Illustrazione italiana, a. IX, n. 23, 4 giugno 1882, p. 388) e in quella fondata da Adolfo Venturi dove figura la xilografia del siciliano Ignazio d'Orlando col titolo Dopo la predica

(L'Arte, a. I, fasc. III-IV, 1898, p. 172 tav. 87). La scarsa nitidezza delle riproduzioni in bianco e nero non consente alcun ragionamento intorno alla tavolozza cromatica utilizzata. Viceversa non può sfuggire all'attenzione di chi guarda gli espedienti utilizzati dal pittore ovvero il punto di vista ribassato e l'abile soluzione di incastri delle figure che conducono lo sguardo dell'osservatore nel doppio binario della visione d'insieme e, al contempo, di una lettura particolaristica.

Si segnala la presenza di un nutrito numero di disegni preparatori, conservati prevalentemente presso la GNAM di Roma (cfr. anagr. 1-25). Sono di un certo interesse i vari studi di figure muliebri dove frequentemente si rileva un grado di finezza estrema.

Partendo dalla descrizione ricordata in principio e con uno sguardo alla, sia pur non perfettamente distinguibile, composizione mi sembra di poter escludere dal materiale preparatorio del dipinto alcuni disegni di figure maschili che suggerirei, piuttosto, di riconnettere alla composizione *La visita ai sepolcri* dove, invece, si registra una più ricca varietà umana, anche maschile (cfr scheda *L'uscita dalla chiesa* Anagrafica n. Inv. 404/G/23 ; Inv. 404/G/23 a); Inv.; 404/G/24; Inv. 404/G/24°).

L'articoletto sopra richiamato, rinvenuto da chi scrive, assume grande rilevanza per le vicende del quadro anche per un'altra ragione: esso consente di stabilire come *terminus ante quem* della sua realizzazione il 1882.

Nella sua *List of pictures* alla voce *L'uscita dalla chiesa* Willard registra: 1889. «Owner unknown. Madame Englen believes the picture to be in America». (Willard 1895, p. 65). È possibile che lo studioso inglese abbia fatto confusione con il dipinto dal titolo *La visita ai sepolcri* effettivamente migrato in America Latina e più vicino per datazione a quella da lui ricordata. La datazione al 1889 torna nuovamente nell'elencazione effettuata dalla Giunta Artistica preposta all'inventariazione dei beni conservati nello studio dell'artista defunto (Levi 1906, pp. 346, 347) mentre al 1890 la ricorda V. [Venturi?] nelle righe a corredo dell'incisione (L'Arte, a. I, fasc. III-IV, (1898), p. 173). Caso isolato è la datazione al 1876 suggerita da Levi (Levi 1906, p. 365) e poi riproposta in tempi recenti (Il fondo Domenico 2010, p. XXIII *Giovedì Santo. L'uscita dalla chiesa*).

Il dipinto che non gode di una larga notorietà è stato spesso, come più volte detto, scambiato con la composizione *La visita ai sepolcri* altrimenti ricordata come *Giovedì Santo*. Da qui, verosimilmente, il binomio del tutto arbitrario *L'uscita dalla chiesa (Giovedì Santo)* utilizzato da una parte della critica (Relazione Giunta Artistica in, Levi 1906, pp. 346, 347; Il fondo Domenico 2010, pp. XXIII, 102-103, 150-158, 207)

Non vi sono dubbi sull'appartenenza dell'opera alla collezione Schlaepfer di Napoli (L'Arte, a. I, fasc. III-IV, (1898), p. 172 tav. 87; Levi 1906, p. 365). Nel folto gruppo di famiglie straniere residenti a Napoli -Rothschild, Vonwiller, Zir, Meuricoffre, Aselmayer- spiccavano gli Schaefer appartenenti alla schiera di imprenditori svizzeri impiantanti in Campania (si ricordino gli stabilimenti Schlaepfer, Wenner & C per la filatura e tessitura del cotone).



La buona novella, 1882 ca

acquarello, n.r.
Ubicazione ignota
Iscrizioni: nessuna

Provenienza: già proprietà Mylius

Bibl. specifica: REVUE INTERNATIONALE 1884, pp. [712]-713; Willard 1895, p. 63; CIVILTÀ CATTOLICA 1901, p. 618; PICA 1901, p. 77; NUOVA ANTOLOGIA 1902, pp. 401, 407; MORELLI 1903, p. 45; LES ARTS 1903, p. 28; VILLARI 1905, pp. 218, 234; LEVI 1906, pp. 277 (ill. b/n) - 279; 349, 366; CONTI 1927, p. 32; MORELLI, DALBONO, 1915, p. 95; COLASANTI 1923, p. 159, "La Lettura, rivista mensile del Corriere della sera", a. XXVI (1926), n. 8, p. 600; GALLERIA PESARO 1929, tav. XXXVI n. 70; MORONCINI 1933, pp. 55-56; MAGGIORE 1955, p. 57 (ill. b/n); BUCARELLI 1973, p. 151, *La buona novella* (bozzetto), 1882, (XIII)?; "Antichità viva", vol. 14, 1975, p. 50; DOMENICO MORELLI 1998, pp. 22-23; POPPI 2001, p. 238 scheda n. 18 (ill. b/n); MORELLI 2005, p. 224.

ANAGRAFICA

1. *La Buona Novella*, studio di figura maschile accovacciata, [1882]
inchiostro a penna, mm 217 x 321 - F07

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/2

Iscrizioni: in basso a sin 57

Bibliografia specifica: nessuna

2. *La Buona Novella*, studio di figura maschile seduta a terra con braccia protese, [1882]
inchiostro a penna, mm 173 x 225

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 20 n. 152

3. *La Buona Novella*, studio di figura maschile seduta, [1882]
inchiostro a penna e acquarello, mm 175 x 103

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/9a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 20 n. 153

4. *La Buona Novella*, studio di figura maschile in atteggiamento estatico, [1882]
inchiostro a penna, mm 272 x 222

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *La Buona Novella*, studio di figura maschile seduta a gambe incrociate, [1882]
inchiostro a penna, mm 175 x 103
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/11

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 20 n. 154

6. *La Buona Novella*, studio di figura maschile di spalle seduta a terra, [1882]
inchiostro a penna, mm 327 x 243
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 19 n. 148

7. *La Buona Novella*, studio di figura maschile con braccia intorno alle ginocchia, [1882]
inchiostro a penna, mm 258 x 180
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/13

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 20 n. 150

8. *La Buona Novella*, studio di figura maschile in atteggiamento estatico, [1882]
inchiostro a penna, mm 294 x 201 - F28
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/14

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 20 n. 151

9. *La Buona Novella*, studio di figura maschile orante seduta a terra, [1882]
inchiostro a penna, mm 311 x 219
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/15

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 20 n. 157

10. *La Buona Novella*, studio di figura maschile orante seduta a terra, [1882]
inchiostro a penna, mm 240 x 297 - F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/16

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

11. *La Buona Novella*, studio del Cristo, verso schizzo di testa, [1882]
inchiostro a penna e acquerello, mm 349 x 240
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

12. *La Buona Novella*, studio del Cristo, [1882]
inchiostro a penna, mm 355 x 252
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/18

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Napoli 1961, p. 129 n. 165

13. *La Buona Novella*, studio di figura maschile in ricche vesti seduta a terra, [1882]
inchiostro a penna, mm 296 x 225
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

14. *La Buona Novella*, studio di figura maschile seduta a terra, [1882]
inchiostro a penna, mm 265 x 245 - F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

15. *La Buona Novella*, studio di figura maschile in ginocchio, [1895]
inchiostro a penna, mm 309 x 221
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/23

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p.20 n. 158

16. *La Buona Novella*, studio di figura maschile seduta a gambe incrociate, [1895]
inchiostro a penna, mm 235 x 195
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/25

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

17. *La Buona Novella*, studio di figura maschile seduta a gambe incrociate, [1895]
inchiostro a penna, mm 234 x 195
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/25a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

18. *La Buona Novella*, studio di figura maschile seduta a gambe incrociate, [1895]
inchiostro a penna, mm 231 x 194

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/26

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

19. *La Buona Novella*, studio di figura maschile seduta a gambe incrociate, [1895]
 inchiostro a penna, mm 231 x 176
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/26a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

1. Pater Noster, studio di figura maschile seduto a terra per la 'Buona Novella', [1895]
 inchiostro a penna, mm 278 x 230
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 281

1. *La Buona Novella*, studio di arabo, di figura maschile abbracciata ad un albero e studio di insieme, [1895]
 inchiostro a penna, mm 215 x 185 – F19
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9504

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 49, l. 133, ill. 133

2. *La Buona Novella*, studio, [1882 ca]
 penna e inchiostro nero a pennello su carta avorio, mm 135x280
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LXII/A

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 217 n. 69.

3. *La Buona Novella*, studio, [1882 ca]
 acquarello su cartone seppia, mm 104x186
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-LXV/A

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 217 n. 70

«ed io con questo quadro mi spingo in una festa di colori: chi sa se riesco a farveli amare. Figuratevi il terreno è smaltato di fiori gialli, siamo quasi in riva di un lago azzurro, la gente che si move è gente dell'Oriente, la luce è viva, cruda, spietata» si giustificava Domenico Morelli rispondendo alle insistenti richieste di Giuseppe Verdi (Villari 2002, I, p. 281) che, per la verità, mai si vedrà recapitare il *Gesù in Galilea* poi sostituito con la tela de *Gli Ossessi*. Il soggetto e la resa del primo abbozzo de *La Buona Novella*, cui ci si riferisce, apparivano tanto lontani dal gusto e dalla personalità del musicista di Busseto quanto manifesti della complessa sensibilità dell'artista e, insieme, del suo nuovo linguaggio espressivo. «Il Regno di Dio è vicino: convertitevi e credete alla Buona Novella» (Mc 1, 15) è l'esortazione di Gesù

all'inizio del suo ministero pubblico quando, mandato dal Padre, si reca in Galilea per annunciare il Vangelo (dal greco *evayysXiov* = buona novella, lieto annuncio). La lettura del brano evangelico data dall'artista si focalizza sull'addottrinamento delle genti. La scena ha luogo in un ameno paesaggio fiorito entro un clima distensivo e armonioso. A sinistra in cima alla montagna Gesù e, di fronte a lui secondo una linea obliqua che parte dall'alto a sinistra e termina in basso fino al margine destro, una 'rappresentanza' del popolo ebraico ovvero dieci uomini diversamente abbigliati a riecheggiare l'eterogeneo accoglimento della Novella fra persone di *status* sociale diverso; alle sue spalle una madre che abbraccia il figlio malato.

Se l'autore di un articolo contemporaneo sottolinea la felice suggestione esercitata dal dipinto «L'impression générale que ce tableau produit est saisissante» (Revue International 1884, p. 712), d'altro canto non manca di esprimere alcune perplessità rispetto alle scelte compositive e cromatiche assai poco convenzionali che, in chiusura di discorso, riconduce a quell'«ombre du doute» (Revue International 1884, p. 713) dell'artista, reo di aver sopraffatto il forte sentimento religioso di Morelli e di aver generato un dipinto «rempli de beautés, mais inachevé» (Revue International 1884, p. 713). Una significativa rottura rispetto al passato, evidentemente difficile da recepire, che si può rintracciare principalmente nella figura del protagonista: il Cristo quasi nascosto dalla vegetazione privo di quei caratteri stereotipati e riconoscibili e, viceversa, personaggio reale, uomo vero e come tale caratterizzato, per esempio, da tratti somatici accentuati, da una lunga chioma dorata e da una barba incolta. La luce intensa che inonda la scena mette iconologicamente sullo stesso piano il Redentore e le genti cui si rivolge, instaurando un clima di fraternità e benevolenza immediatamente ravvisabile. «tutta la poesia delle più belle illusioni vibra nell'aria luminosa» scrive Levi a commento del quadro spingendosi a definire il Morelli un «pittore-poeta» (Levi 1906, p. 278). Una scelta formale e contenutistica rivoluzionaria che apparenta il pittore napoletano all'antidogmatico storico del Cristianesimo «Il a voulu nous donner le Christ simple de Renan» (Revue International 1884, p. 713) venne, e non a caso, scritto rimarcando l'evidente natura umana e non esclusivamente divina del Gesù morelliano.

Molto apprezzato fu lo scenario paesaggistico definito senza esitazioni una «merveille». Il singolare contrasto tra la «montagne en feu» e «le silence morne du lac de Tibériade» (Revue International 1884, p. 712), stando all'articolo, gli derivò dall'osservazione di scenari locali «Il a très bien senti que les effets pittoresques d'un ciel napolitain sur le lac d'Averne auraient pu lui fournir les tons de son paysage biblique» (Revue International 1884, p. 712). Com'è già stato suggerito in altra occasione, sembra ragionevole mettere in rapporto la realizzazione, di per sé autonoma, di alcuni tra i numerosi piccoli paesaggi conservati presso la GNAM di Roma con l'esecuzione di opere come *La buona novella* o *Gesù nel deserto* o *Gli amori degli angeli* (Maltese 1951, p. 244). È interessante notare che la gaiezza della composizione si configura sin dall'inizio come il tratto peculiare dell'opera tanto nella coscienza soggettiva dell'artista -che nella citata missiva al Verdi si affretta a descrivere i fiori gialli sul terreno, la riva azzurra del lago, la luce viva e più genericamente la «festa di colori» (Villari 2002, p. 281) scaturita dal suo pennello- quanto nella critica, uno su tutti Pasquale Villari che si espresse in questi termini «la natura stessa sembra esultare all'annuncio della divina rivelazione» (Villari 1905, p. 218).

La scelta di un episodio alquanto inconsueto dal punto di vista iconografico richiama alla mente un'altra *La buona novella*, lo scritto pubblicato da Ugo Bassi a Napoli nel 1843 «opera sublime e tutta divina [...] purissima; elegantissima per lo stile [...] ma più sublime e meravigliosa per la novità e la grandezza de' concetti filosofici [...] della leggiadria delle immagini» (Ugo Bassi 1861 p. 55).

La realizzazione dell'opera dovette attendere quasi un decennio per vedere il compimento. L'opinione della critica sulla datazione del dipinto oscilla fra il 1882 (Levi 1906, p. 366; Domenico Morelli 2005, p. 278) e il 1883 (Willard 1895, p. 63; Les arts 1903, p. 28). Di sicuro nel 1884 il dipinto si trovava a Milano presso la dimora di Eugénie Mylius, collocazione che manterrà per oltre un ventennio giacché ancora nel 1906 l'opera è presente in collezione Mylius (Levi 1906, p. 366). «il sentimento del bello, e il culto dell'arte dei signori Mylius» era già stato ricordato da Francesco Dall'Ongaro legato alla famiglia da amicizia e da interessi intellettuali (De Gubernatis 1875, p. 390). Eugenia Schmutzinger e Giulio Mylius appartenevano a quella ricca nobiltà milanese con cui, com'è risaputo, Eleuterio Pagliano intratteneva rapporti di committenza privata. Si potrebbe avanzare l'ipotesi, tutta da verificare, che proprio il pittore di origine piemontese abbia spezzato una lancia a favore dell'amico napoletano (Due pittori amici 1905, pp. 73-98) pareggiando, in un certo senso, le trascorse mediazioni.

Nella relazione stesa dalla Giunta Artistica dopo la visita allo studio di Morelli (Napoli, 30 aprile 1902) figuravano «Cartella C - disegni per La Buona Novella, 18. Epoca 1886» (Levi 1906, p. 346; Morelli 2005, p. 224). Tali studi preparatori che, con l'aggiunta di uno, sono confluiti presso la GNAM di Roma consentono, insieme al meno corposo nucleo di disegni conservati presso il Gabinetto disegni e stampe della Gam di Torino, di seguire l'interessante sviluppo del tema figurativo dell'opera. Va precisato che, con riferimento a Torino, esiste un gruppo di disegni riferibile con grande incertezza all'una piuttosto che all'altra opera, dal momento che lo schema adottato per *La buona novella* è rinvenibile in linea di

massima anche in opere come *Gesù viene e Gesù in Galilea* (Bibbia di Amsterdam).

Il dipinto di ignota ubicazione è noto attraverso una fotografia coeva (Torino, Gam, inv. annotare); una riproduzione grafica dell'incisione dal dipinto di Domenico Morelli realizzata dallo xilografo Ernesto Mancastropa (Illustrazione Italiana, n. 16, 1886, p. 326) e la fotoincisione effettuata dallo stabilimento Danesi di Roma (Levi 1906, p. 277).

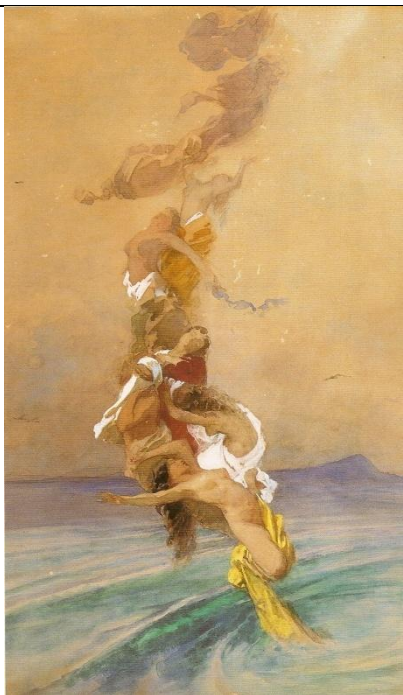
Alcuni studi conservati a Torino sembrerebbero avvicinarsi maggiormente alla prima idea pittorica di Morelli, quella cioè descritta nella missiva a Verdi. Anzitutto l'acquerello a penna e inchiostro bruno a pennello su carta vergata bianca (Torino, Gam, Inv. , mm 163.5 x 68); quello a penna e inchiostro bruno a pennello su cartone originariamente ocra (Torino, Gam, Inv. , mm 165 x 91) e quello su carta marrone ricondotto dubitativamente all'opera in fase di catalogazione e oggettivamente riconducibile ad essa (mm 186 x 104). derivanti dal disegno a penna e inchiostro bruno a pennello su cartone avorio (mm 213 x 93) Nei primi due è presente l'idea della barchetta nel lago di Tiberiade, poi accantonata.

Più vicini all'immagine definitiva dell'opera sono i due disegni a penna e inchiostro nero a pennello su carta avorio (mm 250 x 118.5; mm 280 x 135) e quello a matita, penna e inchiostro nero a pennello su carta da stampa verde (mm 241 x 140); penna e inchiostro nero a pennello su carta avorio (mm 250 x 118.5).

Il bozzetto del quadro si trova a Roma alla Gnam (Inv. 84).

L'acquerello qui oggetto di studio si discosta alquanto alcune prove in controparte la salita peraltro più accentuata forse per escludere la possibilità di una soluzione più efficace, così come pure ai successivi tre a matita, acquerello e penna a inchiostro bruno e nero su carta bianca (mm 224.5 x 148; mm 148 x 225; mm 226 x 148) e si riconnette alla tempera su carta in collezione privata (mm 690 x 330) caratterizzata in controparte.

Escluderei, invece, il riferimento a La buona novella per il disegno a matita e acquerello su cartoncino originariamente bianco che può essere letta come una rielaborazione con aggiunte di uno stadio avanzato dello schema iconografico in questione peraltro priva di quel dettaglio naturalistico costante dell'opera ovvero del terreno 'smaltato di fiori gialli' (Torino, GAM,).



Allah perdona quelle che hanno molto amato
1882
acquarello su carta, cm 56 x 34,5
Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi



Cristo tentato

1. *Cristo tentato*, studio di insieme, [1885]
 inchiostro a penna, mm 128 x 227
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 279 ill.; Roma 1955, p. 21 n. 166; Genova 2006, p. 170 n. 36a ill.

2. *Cristo tentato*, studio del diavolo, [1885]
 inchiostro a penna, mm 143 x 186
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/19a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 281 ill.; Roma 1955, p. 21 n. 167; Genova 2006, p. 170 n. 36b ill.

3. *Cristo tentato*, studio di insieme, [1885]
 inchiostro a penna, mm 140 x 220
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 168; Genova 2006, p. 170 n. 36d ill.

4. *Cristo tentato*, studio del diavolo, [1885]
 inchiostro a penna, mm 154 x 221
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/20a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 169; Genova 2006, p. 170 n. 36c ill.

5. *Cristo tentato*, studio della testa del Cristo, [1885]
 inchiostro a penna, mm 324 x 220
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/21

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 165; Genova 2006, p. 170 n. 36e ill.

6. *Cristo tentato*, studio dei piedi del Cristo, [1885]

inchiostro a penna, mm 326 x 225

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/22

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

	<p><i>La preghiera di Maometto prima della battaglia di Od</i> 1885</p>
<p>1. <i>La preghiera di Maometto prima della battaglia di Od</i>, [1885] Grafite acquerello e tempera, mm 267 x 45 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 36</p> <p>Iscrizioni: nessuna</p> <p>Bibliografia specifica: Roma 1907, p. 25 n. 10</p>	



Maometto prega con i soldati nel deserto (Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od)
1885-86
olio su tela, cm 53 x 119,5
firmato in basso a sinistra
D. Morelli
Collezione privata

1. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 190 x 242

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/1

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Camerlingo 1996, p. 52 ill.

2. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 150 x 243

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/1a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 130 x 244

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/2

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 22 n. 177

4. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 176 x 245

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/2a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 22 n. 178

5. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 167 x 175

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

6. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]

inchiostro a penna, mm 148 x 176
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/3a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 168 x 248
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 168 x 248
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/4a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

9. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 232 x 248
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/5

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 23 n. 191

10. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 146 x 245
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/5a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 23 n. 192

11. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 146 x 246
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/6

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 175

12. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 143 x 245 – F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/6a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 176

13. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 159 x 247
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 22 n. 180; Napoli 1961, p.130 n. 171a, tav CLIII

14. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna acquerellato, mm 165 x 246
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/7a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 22 n. 181; Napoli 1961, p.130 n. 171b, tav CLIII

15. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 152 x 249 – F27
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

16. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 170 x 245 – F07
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/8a

Iscrizioni: in basso al centro *Morelli*

Bibliografia specifica: nessuna

17. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 171 x 245
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 22 n. 189

18. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 171 x 245
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/9a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 22 n. 190

19. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 139 x 252 – F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

20. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 156 x 253
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/10a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

21. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]

inchiostro a penna, mm 161 x 248
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/11

Iscrizioni: in alto al centro Morelli

Bibliografia specifica: nessuna

22. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 196 x 246
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/11a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

23. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 175 x 245
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

24. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 150 x 245
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/12a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

25. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 169 x 246
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/13

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 170

26. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 172 x 246
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/13a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 171; Villari 2004, tav. 8

27. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 138 x 209
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/14

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 172

28. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 137 x 211
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/14a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 173

29. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 166 x 249 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/15

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

30. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 165 x 249
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/15a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

31. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 162 x 216
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/16

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

32. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 144 x 218 – F04
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/16a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

33. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 156 x 244
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

34. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 184 x 244
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/17a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

35. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 146 x 198
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/18

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

36. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 127 x 203 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/18a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

37. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 163 x 245
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

38. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 140 x 246 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/19a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

39. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 169 x 248
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

40. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 178 x 243 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/20a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

41. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 174 x 249 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/21

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

42. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 181 x 251
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/21a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

43. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 158 x 248
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/22

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

44. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 183 x 247
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/22a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

45. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 155 x 221
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/23

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

46. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 146 x 222 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/23a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

47. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 165 x 249
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/24

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

48. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 133 x 250
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/24a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

49. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 161 x 246
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/25

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

50. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 139 x 245
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/25a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

51. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 137 x 220
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/26

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

52. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 190 x 202
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/26a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

53. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 190 x 202
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/26a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

54. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 159 x 249
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/27

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

55. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]

inchiostro a penna, mm 162 x 249
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/27a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

56. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 161 x 249
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/28

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

57. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 152 x 247
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/28a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

58. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 179 x 259
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/29

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

59. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 186 x 261 – F07
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/29a

Iscrizioni: in basso a sin *Morelli*

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 296 ill.

60. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 130 x 177
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/30

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

61. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 145 x 174
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/30a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

62. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
inchiostro a penna, mm 147 x 217 –F27
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/31

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

63. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 165 x 219 –F08
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/31a

Iscrizioni: in alto a ds 31

Bibliografia specifica: nessuna

64. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 173 x 245
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/32

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

65. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 178 x 249
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/32a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

66. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabi in preghiera, verso due
 schizzi con scene della vita di Cristo, [1885-1887]
 inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 222 x 382 – F33
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/33

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 22 n. 186

67. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 204 x 255 – F33
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/34

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 174

68. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di arabo in preghiera, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 183 x 273
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/35

Iscrizioni: al centro ds *Morelli*

Bibliografia specifica: nessuna

69. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio per Maometto, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 377 x 232 – F27
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/36

Iscrizioni: al centro ds *Morelli*

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 22 n. 179

70. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio per Maometto, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 365 x 227
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/36

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

71. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio per Maometto, [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 374 x 232 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/38

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

72. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studi di insieme (II v), [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 134 x 194
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/39

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

73. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di insieme (I v), [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 65 x 148 - FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/39a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

74. *Maometto. La preghiera prima della battaglia di Od*, studio di insieme (I v), [1885-1887]
 inchiostro a penna, mm 64 x 147
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/I/39b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

1. Studio per Maometto e i suoi soldati, 1887 ca
 penna a inchiostro nero su carta grigio-bianca, mm 111,5x223

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XLVII/B

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 218 n. 77.

2. Studio per Maometto e i suoi soldati, 1887 ca
 penna e inchiostro nero a pennello su carta avorio, 381x265

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XLVIII

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 218 n. 78.



Ora pro nobis
1886 ca.

1. *Ora pro nobis*, studio di figura femminile [1886]
inchiostro a penna, mm 271 x 204
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9528

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Christie's 1975, p. 56, l. 157, ill. 157



Duomo di Amalfi

1. *Duomo di Amalfi*, studi per il frontone, verso studio di santo, [1888-1889]
 inchiostro a penna, verso grafite, mm 185 x 100
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 9505

Iscrizioni: di lato a ds N.B. *Questo biglietto verrà rilasciato alla porta del Museo Nazionale (a stampa)*

Bibliografia specifica: Christie's 1975, p. 49, l. 135

2. *Duomo di Amalfi*, studio per la Madonna, [1891-1893]
 grafite e acquarello, mm 287 x 112 - FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/1

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

3. *Duomo di Amalfi*, studio di angeli, [1891-1893]
 grafite e acquerello, mm 273 x 177 - FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/2

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

4. *Duomo di Amalfi*, studio di angeli, [1891-1893]
 grafite e acquerello, mm 250 x 194 - FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

5. *Duomo di Amalfi*, studio di angelo con cartiglio, [1891-1893]
 grafite e acquerello, mm 217 x 120 - FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/4

Iscrizioni: in alto a ds 4

Bibliografia specifica: : nessuna

6. *Duomo di Amalfi*, studio di angelo, [1891-1893]
 grafite e acquerello, mm 232 x 116 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/4°

Iscrizioni: in alto a ds 4 (a stampa)

Bibliografia specifica: : nessuna

7. *Duomo di Amalfi*, studio di angelo orante, [1891-1893]

grafite e acquerello, mm 246 x 126 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/5

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

8. *Duomo di Amalfi*, studio di angelo orante, [1891-1893]

grafite e acquerello, mm 250 x 126 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/5°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

9. *Duomo di Amalfi*, studio di angelo orante, [1891-1893]

grafite e acquerello, mm 233 x 122 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/6

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

10. *Duomo di Amalfi*, studio di angelo orante, [1891-1893]

grafite e acquerello, mm 225 x 141 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/6°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

11. *Duomo di Amalfi*, studio di angelo orante, [1891-1893]

grafite e acquerello, mm 119 x 46 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

12. *Duomo di Amalfi*, studi di insieme, [1891-1893]

grafite e inchiostro a penna, mm 256 x 372

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

13. *Duomo di Amalfi*, studi di vegliardo e studi di insieme, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 234 x 378

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 299 ill.

14. *Duomo di Amalfi*, studio per il Cristo benedicente, [1891-1893]
grafite e inchiostro a penna, mm 341 x 227

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 223

15. *Duomo di Amalfi*, studio per il Cristo benedicente, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 340 x 226

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/11

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

16. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 204 x 363

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : Levi 1906, p. 297 ill.; Roma 1955, p. 25 n. 226

17. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 215 x 346

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/13

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

18. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 196 x 350

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/14

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

19. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 199 x 353

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/15

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 221

20. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 196 x 351 - F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/16

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

21. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
carboncino, mm 163 x 265
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

22. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 247 x 220
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/18

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 219

23. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 171 x 316
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

24. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 171 x 314
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 222

25. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 203 x 364
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/21

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

26. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]

inchiostro a penna, mm 211 x 372 - F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/22

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 229

27. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]

grafite e inchiostro a penna, mm 204 x 365 - F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/23

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 216

28. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]

inchiostro a penna, mm 251 x 320 - F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/24

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

29. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]

inchiostro a penna, mm 196 x 351 - F23

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/25

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

30. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, verso ricalco del disegno del recto, [1891-1893]

grafite e inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 198 x 407

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/26

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

31. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]

inchiostro a penna, mm 203 x 331 - F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/27

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 220; Napoli 1961, p. 130 n. 168, tav. CLI

32. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]

inchiostro a penna, mm 172 x 317

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/28

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: : nessuna

33. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
grafite e inchiostro a penna, mm 165 x 269
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/29

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 227

34. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 198 x 350
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/30

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

35. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardi, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 190 x 343 - F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/31

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

36. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardi, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 303 x 218 - F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/32

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

37. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardi, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 339 x 233
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/33

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

38. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 134 x 212
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/34

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 217

39. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 171 x 214 - F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/34°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 218

40. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
carboncino, mm 182 x 252 - F23
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/35

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

41. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
carboncino, mm 182 x 252
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/35°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

42. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 215 x 147
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/36

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 225

43. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna, mm 219 x 210
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/36°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 25 n. 224

44. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna acquerellato, mm 173 x 249
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/37

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

45. *Duomo di Amalfi*, studio di vegliardo, [1891-1893]
inchiostro a penna acquerellato, mm 174 x 249
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/H/38

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna



Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida

1888-1889

1. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio della testa di San Pietro, [1888-1889]

inchiostro a penna, mm 148 x 113

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio per San Pietro, [1888-1889]

inchiostro a penna acquerellato, mm 199 x 107 – F18

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/4a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio per San Pietro, [1888-1889]

inchiostro a penna acquerellato, mm 201 x 110 – F18

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/4b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio per San Pietro, [1888-1889]

inchiostro a penna acquerellato, mm 229 x 130 – F01

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/4c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio per San Pietro, verso schizzo della testa di San Pietro, [1888-1889]

inchiostro a penna acquerellato, verso inchiostro, mm 348 x 191

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/4d

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

6. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio per Santa Candida, [1888-1889]
 inchiostro, mm 290 x 128
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/5

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio per Santa Candida, [1888-1889]
 inchiostro a penna, mm 330 x 144
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/5a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio per Santa Candida, [1888-1889]
 inchiostro a penna, mm 308 x 126
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/5b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

9. *Decorazione della Portantina di Leone XIII con San Pietro che benedice Sant'Aspreno e Santa Candida* studio per Santa Candida, [1888-1889]
 inchiostro a penna, mm 314 x 174 – F01
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/6

Iscrizioni: in basso al centro *Le tele parlano solo a quei che l'amano*

Bibliografia specifica: nessuna



La visita ai sepolcri [1889]

olio su tela, 118x 53 cm (n.r.)
Buenos Aires, Museo Nazionale di Belle Arti, inv. 2383
Iscrizioni in basso a dx: *D. Morelli*

Provenienza: Museo Nazionale di Belle Arti, Buenos Aires, acquisto (1911).

Bibliografia specifica: L'Arte, a. I, fasc. III-IV, 1898, pp. 172 tav. 88 (il. b/n), 173; Levi 1906, pp. 215 (ill. b/n), 365; Memoria presentata al H. Congreso Nacional de 1911, correspondiente al año de 1911, por el Ministro de Justicia e Instrucción Pública, vol. 2, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, Buenos Aires 1912, p. 655; Museum revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artistica contemporanea, vol. 3, n. 8, Establecimiento Grafico Thomas, Barcelona 1913, pp. 280 (ill. b/n), 282; M. Gálvez, La vida múltiple (arte y literatura: 1910-1916), Sociedad cooperativa "Nosotros", Buenos Aires 1916, p. 157; Guida dell'America latina: Argentina, Paraguay, Uruguay; con 13 carte geografiche, 15 piante di città, 6 piante di edifici, 20 stemmi e 3 bandiere, Touring Club Italiano, Milano 1932, p. 134; Y. Aznar, D. Wechsler, La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898

ANAGRAFICA

1. Mendicante (Giovedì santo. La visita ai sepolcri [?]) (recto) / schizzo (verso), studio
Grafite e inchiostro a penna, mm 193 x 98
Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/23
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 103 (ill. b/n)

2. Mendicante e figure maschili in abito moderno (Giovedì santo. La visita ai sepolcri [?]) (recto) / schizzo (verso), studio
Grafite e inchiostro a penna, mm 192 x 2958
Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/23a
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 104 (ill. b/n)

1. Figure maschili in abito moderno (Giovedì santo. La visita ai sepolcri [?]), studio
Penna e inchiostro, mm 186 x 241

Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/24
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 104 (ill. b/n)

2. Figure maschili in abito moderno (Giovedì santo. La visita ai sepolcri [?]), studio
Penna e inchiostro, mm 208 x 218
Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/24a
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 104 (ill. b/n)

3. Monaco di spalle con bastone (Giovedì santo. La visita ai sepolcri), studio
Penna e inchiostro, mm 222 x 265
Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/25
Iscrizioni.: nessuna

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 105 (ill. b/n)

4. Monaco di spalle con bastone (Giovedì santo. La visita ai sepolcri), studio
Penna e inchiostro, mm 222 x 179
Roma, GNAM, FM, cartella G inv. 404/G/25a
Iscrizioni, in basso a sn: D. Morelli/ schizzo per il quadro/Giovedì Santo/Trovati in America

Provenienza: già artista, Napoli.

Bibl. specifica: Il fondo Domenico 2010, p. 105 (ill. b/n)

Come su di un palcoscenico, una gran quantità di comparse anima la composizione morealliana. Da un lato a destra, il lento incedere di alcune 'macchie' di colore verso il sagrato della chiesa; a sinistra più in basso, un gruppo di figure dai contorni leggermente più definiti che, dopo aver preso parte al rito, si accomiata pensoso. L'antefatto è desumibile dal titolo dell'opera ovvero la tradizionale visita ai Sepolcri. Il taglio dell'imponente scalinata culminante col monumentale portale della chiesa ma soprattutto l'insolito formato verticale stretto, già adottato per *L'uscita dalla chiesa*, opera con la quale il dipinto è stato spesso equivocato, contribuiscono a orientare lo sguardo dell'osservatore.

Ancora una volta l'ispirazione suggerita dalla ritualità della Settimana Santa arriva al pittore forte e distinta. La visita ai Sepolcri durante la notte del Giovedì Santo è una pratica tradizionale di culto che, pur affondando le sue radici nel Medioevo, ha mantenuto inalterata la capacità di catalizzare la devozione popolare. L'allestimento degli altari della reposizione comunemente chiamati sepolcri, per la venerazione del sacramento eucaristico, costituisce una delle più alte manifestazioni della sacra liturgia in tempo pasquale. La coniazione del termine napoletano 'struscio' deriva proprio da quell'andirivieni legato al pellegrinaggio delle sette chiese durante il quale non passava inosservato il fruscio prodotto dagli sfarzosi vestiti esibiti dalle dame.

Dai dati emersi durante la ricerca, la più antica citazione del *Giovedì santo* talora ricordato dalle fonti con la specificazione *La visita ai sepolcri* (Levi 1906, p. 365; Il fondo Domenico 2010, p. XXIV) va riferita a poche righe redatte a corredo dell'incisione del dipinto riprodotto nella rivista di arte diretta da Adolfo Venturi (*L'Arte*, a. I, fasc. III-IV, 1898, p. 173). Secondo la testimonianza della fonte sopracitata il quadro, realizzato nel 1891, si trovava a quella data a Buenos Aires.

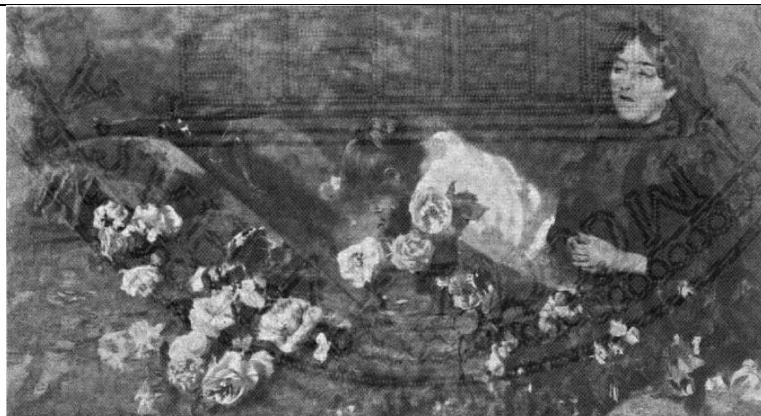
Successivamente l'opera venne retrodatata al 1876 con una più generica ubicazione «America» (Levi 1906, p. 365). In tempi più recenti, in virtù di un non ancora decifrato riferimento ad una «tela della Chiesa al Giovedì Santo» contenuto in una lettera al pittore Fabozzi (Levi 1906, p. 294), la datazione è stata spostata al 1888 (Il fondo Domenico 2010, p. XXIV) con indicazione di ubicazione ignota.

Personalmente propendo per una cronologia vicina alla fine dell'ottavo decennio dell'Ottocento. Forse la briosità degli impasti cromatici impossibili da verificare sulla riproduzione in b/n che possediamo o, più verosimilmente, la soffusa evanescenza della resa, dovettero ricordare a Levi la pittura del catalano Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874). Il biografo, menzionando *La visita ai sepolcri*, osservava che «Morelli soltanto aveva saputo farsi accarezzare da quella deliziosa magia [di Fortuny] in alcune sue opere [...] senza lasciarsene sedurre e rimanendo sé stesso» (Levi 1906, p. 214).

Un dipinto di Morelli dal titolo *La visita a los sagrarios* è entrato a far parte delle collezioni del Museo Nazionale delle Belle Arti di Buenos Aires nel novembre 1911 acquistato dalla Commissione Nazionale di Belle Arti, insieme ad altre due opere tra cui *I recini di festa* di Luigi Nono (cfr. scheda S. Bietoletti, *Los zarcillos de la fiesta* de Luigi Nono), dal mercante catalano José Artal (1862-1918) per la somma di \$ 14.090,74 (Y. Aznar, D. Wechsler, *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Editorial Paidós, Buenos Aires 2005, p. 119 n. 29/ Archivio de documentación de obras MNBA). Un possibile riferimento all'opera confusa, come credo, con il dipinto *L'uscita dalla chiesa* è presente anche in Willard quando si dice 1889. «Owner unknown. Madame Englen believes the picture to be in America». (Willard 1895, p. 65).

La pubblicistica del tempo menziona il dipinto anche con una variazione di titolo *La visita a los santuarios*, ricordandolo come tra «Los mejores cuadros de la escuela italiana existentes en la galería» (R. Mainar, *El museo de Bellas Artes de Buenos Aires in, Museum revista mensual de arte espanol antiguo y moderno y de la vida artistica contemporanea*, vol. 3, n. 8, Establecimiento Grafico Thomas, Barcelona 1913, p. 282). La sua presenza nel museo argentino è attestata con certezza fino al 1932 (Guida dell'America latina: Argentina, Paraguay, Uruguay; con 13 carte geografiche, 15 piante di città, 6 piante di edifici, 20 stemmi e 3 bandiere, Touring Club Italiano, Milano 1932, p. 134). Questa constatazione giova solo parzialmente dal momento che mancano conferme sull'attuale ubicazione. Il dato che, se si eccettua il riferimento incrociato presente nella scheda del dipinto di L. Nono a cura di S. Bietoletti, sembra essere sfuggito all'attenzione della critica specialistica, incoraggia alcune riflessioni circa la sua vicenda collezionistica di cui si suggeriscono qui alcune tracce.

Il dipinto venne ricordato da una fonte contemporanea come in collezione privata (L'Arte 1898, p. 172). Premesso che durante il XIX secolo la consistenza dell'arte europea nelle raccolte artistiche più importanti dell'America Latina non passa certo inosservata; durante la seconda metà del secolo appare considerevole, con riferimento alla pittura italiana, la presenza di pittura macchiaiola (per una bibliografia essenziale sui rapporti artistici tra Italia e America Latina cfr. G. Capitelli, *Due dipinti di Francesco Podesti a Santiago del Cile in, dal Razionalismo al Rinascimento per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Campisano Editore, Roma 2011, p. 451 n. 2). Malgrado il dipinto sia noto tramite riproduzioni poco leggibili è evidente che la composizione di Morelli prende spunto dai principi formali della macchia.



Preci e fiori. Venerdì Santo,
[1889]

Supporto ignoto, misure ignote
Ubicazione ignota

Provenienza: già A. Cardarelli, Napoli

Bibl. specifica: Adoración de la cruz, cuadro de D. Morelli in, *La Ilustracion Artistica*, a. VIII, n. 381, 1889, pp. 130, 132 (ill. b/n); Willard 1895, p. 65; A. Venturi, D. Morelli in, *Nuova Antologia di lettere scienze ed arti*, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 174, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1901, p. 162; *Illustrazione italiana*, a. XXVIII, n. 33, 1901, p. 113 (ill. b/n); S., Domingo Morelli in, *La Ilustracion Artistica*, a. XX, n. 1.030, 1901, p. 621 (ill. b/n); Levi 1906, p. 366.

L'interesse per i riti e le tradizioni connesse alla Settimana Santa manifestato dal pittore sin dall'inizio degli anni Ottanta prosegue e si arricchisce con la realizzazione di un nuovo dipinto ricordato dalle fonti col titolo di *Preci nella settimana santa* (Willard 1895, p. 65) o *Preci e fiori, o il Giovedì Santo* (Levi 1906, p. 366).

Un'immagine patetica e solenne del rito centrale del Venerdì Santo, e non del Giovedì come impropriamente ricordato da Levi. A sinistra un grande crocifisso poggiato su un cuscino con una soluzione figurativa che ricorda, seppur ruotata di angolazione, quella già adottata in *I monaci in chiesa di Venerdì Santo* [1881] e, a destra, due donne raffigurate l'una nell'atto di genuflettersi e l'altra prostrata ai piedi della croce. Il reperimento di alcune riproduzioni del dipinto - incisione di Sabattini [Giovanni?, xilografo attivo a Milano e collaboratore dell'editore Treves], fotografia L. Guida di Napoli-, di cui si era perduta ogni traccia visiva, apre ad una serie di considerazioni. L'adorazione della Croce, gesto simbolico di umiliazione terrena e partecipazione alla sofferenza del Cristo, assume nella traduzione in immagini morelliana un grande effetto evocativo. Morelli pur mettendo in risalto il momento di alta spiritualità enfatizza il contorno dando enfasi all'elemento floreale e vegetale. Malgrado durante le funzioni della Settimana Santa, in ragione del tempo strettamente penitenziale, sia interdetto l'uso dei fiori, limitatamente alla preparazione degli altari della reposizione e a questa circostanza, è concessa una sorta di 'tregua' al clima di austerità. Accade così che la Croce sia circondata di fiori e si odano lunghe preci innalzate da ministranti e da fedeli, momento quest'ultimo raffigurato quasi un decennio prima dal pittore (cfr scheda *I monaci in chiesa di Venerdì Santo*). Il bacio della Croce si colora evidentemente di elementi folcloristici, espressioni della pietà popolare.

L'Adoración de la cruz (Adoración de la cruz, cuadro de D. Morelli in, *La Ilustracion Artistica*, a. VIII, n. 381, 1889, p. 132) o *Oraciones* (S., Domingo Morelli in, *La Ilustracion Artistica*, a. XX, n. 1.030, 1901, p. 621) venne accolta dalla pubblicistica del tempo con toni encomiastici «Un pintor, tan observador de las costumbres populares, como el insigne artista napolitano, no podía menos de inspirarse en tan cristiana práctica, y fruto de esta inspiración es el cuadro que reproducimos, impregnado del misticismo propio del asunto y lleno de color local, como todos los suyos» (Adoración de la cruz, cuadro de D. Morelli in, *La Ilustracion Artistica*, a. VIII, n. 381, 1889, p. 130).

Il dipinto che, in un certo senso, ferma un momento di quotidianità e consuetudini locali viene letto da una fonte coeva in questi termini: «Tutte scene di un bell'effetto decorativo, ma che ci mostrano l'intimo contrasto del pittore nella scelta delle rappresentazioni dirette della vita presente, o delle altre composte, ideali, di uomini e di tempi lontani» (A. Venturi, D. Morelli in, *Nuova Antologia di lettere scienze ed arti*, s. IV, vol. 95 della raccolta vol. 174, Direzione della Nuova Antologia, Roma 1901, p. 162).

La concordanza delle fonti sulla datazione al 1889 è pressoché totale (Willard 1895, p. 65) sebbene Levi

si mantenga sul più cauto biennio 1888-89 (Levi 1906, p. 366). L'opera, oggi dispersa, appartenne alla collezione del dottor Antonio Cardarelli di Napoli « il quale ebbe per Morelli un vero culto» (Levi 1906, p. 340 n. 1).

	<p><i>La sulamite e il pastore</i>, 1901 1890-95 Il cantico dei cantici (La sulamite e il pastore) Olio su tela, cm 50,4 x 66 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 984 Iscrizioni: nessuna</p>
<p>Provenienza: studio dell'artista</p> <p>Bibl. specifica: U. Fleres, La collezione Morelli nella Galleria Nazionale di Roma in, "Illustrazione italiana", a. IX (1882), n. 47, pp. 312 (ill. b/n); Levi 1906, pp. 329, 336, 363, 367; Nuova antologia, 1906, pp. 99, 206N. De Bellis, Domenico Morelli (nel primo centenario della nascita) in, La Lettura, rivista mensile del Corriere della sera, a. XXVI, n. 8, agosto 1926, pp. 599 (ill. b/n), 600; Arte e artisti a Napoli: 1800-1943 cronache e memorie di Paolo Ricci, Guida, Napoli 1981, p. 40; C. De Bravo, Il vero in, Artista Critica dell'arte in Toscana, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1991, p. 111 (ill. b/n); M. Engammare, Qu'il me baise des baisiers de sa bouche: le Cantique des cantiques a la Renaissance etude bibliographique, Droz, Ginevra 1993, p. 379 n. 24; Morelli 2005, p. 278.</p> <p>ANAGRAFICA Il Cantico dei cantici (La sulamite e il pastore), (bozzetto) 1865-70</p> <p>Olio su tela cm 32,7x 47,5</p> <p>Roma, Gnam, Inv. 31 (non ci sono iscrizioni)</p> <p>L'ultimo dipinto realizzato dal pittore, rimasto incompiuto a causa della sopraggiunta morte. «Il suo canto del cigno!» come lo ricorda Niccolò De Bellis in occasione del primo centenario della nascita di Morelli (M. De Bellis, Domenico Morelli (nel primo centenario della nascita) in, La Lettura, rivista mensile del Corriere della sera, a. XXVI, n. 8, agosto 1926, pp. 598 (ill. b/n), 600).</p> <p>Il soggetto del dipinto è tratto dal libro biblico del Cantico dei Cantici (2, 10-14; 7, 11-13) titolo con cui, peraltro, viene spesso indicata l'opera. Senza addentrarci nei meandri della esegesi biblica che pure risulta equivoca in relazione alla figura femminile di Shulamit, pastorella e possibile sposa di Salomone, non v'è dubbio che la bella giovinetta seduta con il capo reclinato all'indietro e poggiato sulla spalla della figura maschile proietta lo spettatore entro uno dei più noti e affascinanti scritti veterotestamentari.</p> <p>Sulamite e il pastore senza nome sono riccamente abbigliati all'orientale e a rimarcare il dato di contestualizzazione l'artista inserisce, in alto a sinistra, uno scorcio architettonico che conferisce alla scena un più marcato senso prospettico. L'immagine che giunge immediata allo spettatore è l'abbandono di due innamorati su un fondo idillico. L'atmosfera di soavità che emana dalle figure restituisce l'impressione di un amore mistificato che si discosta alquanto dall'interpretazione data dallo storico Ernest Renan nel commentario a corredo della traduzione del Cantico dei Cantici (1860): «aucune arrière-pensée mystique ne s'y laisse entrevoir» (<i>Le Cantique des cantiques / traduit de l'hebreu, avec une etude sur le plan, l'age et le caractere du poeme par Ernest Renan</i>, M. Levy freres, Parigi 1860, p. 115).</p> <p>La «Sulamite poema dell'amore» (Levi 1906, p. 336) ricorda il primo biografo dell'artista e, più che ad un amore sensuale e lascivo, la delicatezza della composizione rimanda ad una forma di amore più elevata.</p>	

L'enfasi della cornice bucolica assume, poi, un peso determinante nell'economia dell'opera contribuendo a spostare l'accento da un'accezione strettamente teologica ad una profondamente intrisa di connotazioni estetiche. «L'immagine diviene una cosa: fluida, oppure denominata e pausata –nebbie, canne, foglie, gigli, righe» (C. De Bravo, *Il vero in, Artista Critica dell'arte in Toscana*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1991, p. 111 (ill. b/n)). L'antichissimo melodramma biblico rivive secondo gli stilemi del tempo: la tavolozza cromatica di grande brillantezza e vivacità testimonia l'adesione ad uno degli elementi più caratterizzanti della stagione simbolista.

L'immagine pittorica concepita dall'artista sostanzia ulteriormente il ciclo di 'visioni' morelliane di cui fanno parte anche dipinti come il Pater Noster, il Saulle tra i Profeti riuniti, il Giuda che si configurano come rievocazione della «storia dell'anima semitica e la sua passione» (Levi 1906, p. 329).

A Napoli aveva suscitato grande clamore la messa in scena (1898) nell'elegante teatro Sannazaro dell'omonimo scherzo poetico di Felice Cavallotti. Al Cantico dei Cantici composto già qualche anno prima (1881) non erano stati lesinati pareri diametralmente opposti. Uno degli esiti a breve e lungo termine fu il «rimettere in voga gli studj e le versioni dello stupendo poemetto biblico» (F. Cavallotti, *Il cantico dei cantici scherzo poetico in un atto, n.e., stab. Tipogr. E. Reggiani, Milano 1891, p. 8*). La lettura morelliana diverge completamente dalla «brillante superficialità» (P. Bargellini, 1951) dell'omonima pièce teatrale. Va, inoltre, ricordata, la ricostruzione in versi italiani del poema biblico effettuata dal commediografo napoletano Torelli e che, parimenti, ebbe numerosa risonanza (A. Torelli, *Sul Cantico dei Cantici: congetture*, Tip. F. Giannini & f, Napoli 1892).

La prima idea che Levi data al 1865 (Levi 1906, p. 329 (ill b/n) e, nel regesto finale, anticipa al 1863-64 (Levi 1906, p. 363) palesando un'incertezza di fondo, si presenta sostanzialmente diversa dalla versione finale. Il gruppo è raffigurato in controparte e si compone di due donne sedute sotto un salice piangente, una delle quali inginocchiata poggia il viso sul grembo dell'altra. Tutto il terreno, come pure nella versione definitiva, è coperto d'una ricca vegetazione. Il bozzetto, come pure la versione finale, ancora presenti nello studio dell'artista alla sua morte, vennero poi acquistati dal Ministero della pubblica Istruzione e destinato ad arricchire la collezione ottocentesca della GNAM di Roma, dove ancora si trovano. Il bozzetto è stato recentemente esposto alla mostra *Interni d'Artista. Balla, Capogrossi, Cavaliere, Ferrazzi, Mazzacurati, Morelli, Palizzi*, a cura di M. Mininni (Roma, GNAM 3 marzo-2 giugno 2014).





Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo

1. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
grafite, mm 205 x 155
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/1

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

1. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per Zebedeo, [1893]
grafite, mm 108 x 212
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/1a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per Zebedeo, [1893]
carboncino, mm 173 x 225
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/2

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per Zebedeo, [1893]
grafite, mm 169 x 224
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/2a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

1. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, verso Cristo nel deserto, [1893]
carboncino, verso carboncino, mm 245 x 150
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo, studio per uno dei figli di Zebedeo, verso due scene della vita di Cristo, [1893]

carboncino, verso carboncino, mm 246 x 150 – F01

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/3a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

1. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
inchiostro a penna, mm 219 x 330 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
carboncino, mm 244 x 183 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
carboncino, mm 244 x 183

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/5

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
carboncino, mm 245 x 184

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/5a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
grafite, mm 208 x 155

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/6

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

6. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
grafite, mm 208 x 156

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/6a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
 inchiostro a penna acquerellato, mm 323 x 196
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/6a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per Zebedeo, [1893]
 carboncino, mm 198 x 328 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/35

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

9. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per Gesù, [1893]
 carboncino, mm 172 x 57
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/36

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

10. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per uno dei figli di Zebedeo, [1893]
 inchiostro a penna acquerellato, mm 172 x 102
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/36b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

11. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio per Zebedeo, [1893]
 grafite, mm 199 x 221 - F39
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/36c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

12. *Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo*, studio, [1893]
 penna e inchiostro bruno a pennello su carta grigio-verde, mm 128,5x261
 Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XXXIX/A

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 219 n. 88



Cristo nel deserto
1895
olio su tela, cm 66 x 166
firmato in basso a destra
D. Morelli 95
Roma Galleria Nazionale
d'Arte Moderna, inv. 985

1. Gesù chiama a sè i figli di Zebedeo, studio per uno dei figli di Zebedeo, verso Cristo nel deserto, [1893]

Carboncino, verso carboncino, mm 245 x 150

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

1. *Cristo nel deserto*, studi di insieme, [1893-1895]

inchiostro a penna, mm 167 x 300

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 235

2. *Cristo nel deserto*, studio di insieme, [1893-1895]

grafite e inchiostro a penna acquerellato, mm 178 x 302

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 232

3. *Cristo nel deserto*, studi di insieme, [1893-1895]

inchiostro a penna, mm 164 x 321 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Cristo nel deserto*, studi di insieme, [1893-1895]

inchiostro a penna, mm 203 x 238

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/11

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 233

5. *Cristo nel deserto*, studio di insieme, verso Cristo, [1893-1895]

grafite e inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 110 x 170
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/11a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 234

6. *Cristo nel deserto*, studi di insieme, verso schizzo di insieme, [1893-1895]
inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 215 x 224 – F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Cristo nel deserto*, studi di insieme, [1893-1895]
inchiostro a penna, mm 135 x 227 – F02
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/12a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Cristo nel deserto*, studio di angelo con anfora, [1893-1895]
inchiostro a penna, mm 339 x 223
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/J/13

Iscrizioni: in alto a ds *I3*

Bibliografia specifica: nessuna

9. *Cristo nel deserto*, studio di insieme, [1893-1895]
inchiostro a penna acquerellato, mm 51 x 119
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/1

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 20 n. 159

10. *Cristo nel deserto*, studio di una pianta, [1893-1895]
grafite, mm 256 x 189
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/1a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 20 n. 160

11. *Cristo nel deserto*, studio per il Cristo, [1893-1895]
inchiostro a penna, mm 336 x 239
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/2

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 163

12. *Cristo nel deserto*, studio per il Cristo, [1893-1895]
inchiostro a penna, mm 335 x 240
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/2a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 21 n. 164

13. *Cristo nel deserto*, studio di angelo, [1893-1895]
inchiostro a penna, mm 376 x 240
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 231

14. *Cristo nel deserto*, studi di angelo, [1893-1895]
carboncino, mm 393 x 518
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

15. *Cristo nel deserto*, studi, [1893-1895]
penna e inchiostro nero a pennello su carta avorio, mm 218x350
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XLI

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 219 n. 89.

16. *Cristo nel deserto*, studio, [1893-1895]
penna e inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 462x318
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 4-XL

Iscrizioni: *D. Morelli*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 219 n. 90.

	<p><i>Ebrei sulle rive di Babilonia</i> 1894</p>
<p>1. <i>Ebrei sulle rive di Babilonia</i>, studio di insieme, [1894] inchiostro a penna, mm 79 x 220</p> <p>Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/38</p> <p>Iscrizioni: nessuna</p> <p>Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 236</p> <p>2. <i>Ebrei sulle rive di Babilonia</i>, studio di insieme, [1894] inchiostro a penna, mm 73 x 186</p> <p>Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/38</p> <p>Iscrizioni: nessuna</p> <p>Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 237</p>	



L'Adultera
1895 circa
olio su tela, cm 64,5 x 84
firmato in basso a destra D. Morelli
Acireale, collezione Mario e Michele
Zappalà

*Pater Noster*

1. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta a terra, verso figura maschile seduta a terra [1895]
 inchiostro a penna, mm 196 x 266

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta a terra, verso figura maschile seduta a terra [1895]
 inchiostro a penna, verso carboncino e inchiostro, mm 196 x 266

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Pater Noster*, studio di figura maschile, [1895]

inchiostro a penna, mm 283 x 142 - F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Pater Noster*, studio di figura maschile con braccia al petto, [1895]

inchiostro a penna, mm 249 x 165 - F12

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/5

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *Pater Noster*, studio di figure maschili, [1895]

inchiostro a penna, mm 233 x 347 - F31

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/6

Iscrizioni: in alto a ds 28

Bibliografia specifica: nessuna

6. *Pater Noster*, studio di figure femminili, [1895]

inchiostro a penna, mm 193 x 212 - F07

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Pater Noster*, studio di figure femminili, [1895]

inchiostro a penna, mm 193 x 212 - F07

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Pater Noster*, studio di figure maschili e testa di giovane, [1895]
 inchiostro a penna, mm 162 x 252 - F07
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/8a
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: nessuna
9. *Pater Noster*, studio di figura maschile, [1895]
 inchiostro a penna acquarellato, mm 342 x 215
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/21
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: nessuna
10. *Pater Noster*, studio di fanciulla cieca, [1895]
 inchiostro a penna, mm 285 x 140 F20
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/22
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 321 ill.; Roma 1955, p.20 n. 162
11. *Pater Noster*, studio di figura femminile seduta, [1895]
 inchiostro a penna, mm 335 x 218
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/24
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: Roma 1955, p.20 n. 149
12. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]
 inchiostro a penna acquarellato, mm 331,5 x 236
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/1
 Iscrizioni: in alto a ds 1 (a stampa)
 Bibliografia specifica: Roma 1955, p.28 n. 267
13. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]
 inchiostro a penna, mm 350 x 229 – F02
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/2
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: Roma 1955, p.29 n. 279
14. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]
 inchiostro a penna acquarellato, mm 322 x 225
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/3
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: Roma 1955, p.28 n. 270
15. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]
 inchiostro a penna, mm 340 x 231
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/4
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: Roma 1955, p.20 n. 161
16. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, verso schizzo di testa, [1895]
 inchiostro a penna, mm 316 x 240
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/5
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: nessuna
17. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]
 inchiostro a penna, mm 316 x 206
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/6
 Iscrizioni: nessuna
 Bibliografia specifica: nessuna
18. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta a terra, [1895]
 inchiostro a penna, mm 213 x 197
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/7
 Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p.28 n. 271

19. *Pater Noster*, studio di cieco, [1895]

inchiostro a penna, mm 356 x 235

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

20. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]

inchiostro a penna, mm 268 x 202

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

21. *Pater Noster*, studio di figura femminile, [1895]

inchiostro a penna, mm 302 x 160 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

22. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]

inchiostro a penna, mm 250 x 172 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/11

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

23. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta a terra, [1895]

inchiostro a penna, mm 266 x 243

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p.28 n. 277

24. *Pater Noster*, studio per il Cristo, [1895]

grafite, mm 264 x 209

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/13

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

25. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]

inchiostro a penna, mm 297 x 207

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/14

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p.28 n. 277

26. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]

inchiostro a penna, mm 296 x 204

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/14a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 278

27. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, verso schizzo di testa, [1895]

inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 539 x 215

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/15

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Napoli 1961, p. 130 n. 170, tav. CLII

28. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, verso schizzo di testa, [1895]

inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 539 x 216 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/16

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

29. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]

inchiostro a penna, mm 314 x 203 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 284

30. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduta, [1895]

inchiostro a penna, mm 315 x 228

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/17a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 285

31. *Pater Noster*, studio per il Cristo, verso schizzo, [1895]

inchiostro a penna, mm 544 x 240

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/18

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 282

32. *Pater Noster*, studio per il Cristo, [1895]

inchiostro a penna, mm 546 x 240

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/18a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 283

33. *Pater Noster*, studio di figura femminile, [1895]

inchiostro a penna acquerellato, mm 306 x 199

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 280

34. *Pater Noster*, studio di figura maschile seduto a terra per la 'Buona Novella', [1895]

inchiostro a penna, mm 278 x 230

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 281

35. *Pater Noster*, studio di figura femminile, [1895]

grafite e inchiostro a penna, mm 159 x 245 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

36. *Pater Noster*, studio di figura femminile, [1895]

inchiostro a penna, mm 199 x 245

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/21

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 336 ill.; Roma 1907, p. 14 n. 8, p. 15 ill.

37. *Pater Noster*, studio di figura femminile appoggiata a un muro, [1895]

inchiostro a penna, mm 343 x 216

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/22

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 340 ill.; Roma 1955, p. 28 n. 273

38. *Pater Noster*, studio di figura femminile appoggiata a un muro, [1895]

inchiostro a penna, mm 341 x 216

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/22a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 272

39. *Pater Noster*, studio di figura femminile, verso schizzo, [1895]

inchiostro a penna, mm 208 x 302

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/23

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

40. *Pater Noster*, studio di figura femminile, [1895]

inchiostro a penna, mm 228 x 303

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/23a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

41. *Pater Noster*, studio di cieco, [1895]

inchiostro a penna, mm 309 x 211

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/24

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

42. *Pater Noster*, studio di cieco, verso studio di figura del recto ricalcata [1895]

inchiostro a penna, verso grafite, mm 309 x 205

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/24a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

43. *Pater Noster*, studio di figura femminile con mani sul viso verso studio di figura del recto ricalcata [1895]

inchiostro a penna acquerellato, verso grafite, mm 321 x 204

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/25

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

44. *Pater Noster*, studio di figura femminile con mani sul viso verso studio di figura del recto ricalcata [1895]

inchiostro a penna, verso grafite, mm 321 x 222

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/25a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

45. *Pater Noster*, studio di figura femminile appoggiata al muro [1895]

inchiostro a penna acquerellato, mm 355 x 214 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/26

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 275

46. *Pater Noster*, studio di figura femminile con braccia conserte, verso schizzo di testa [1895]

inchiostro a penna acquerellato, verso inchiostro, mm 357 x 214

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/26a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 274

47. *Pater Noster*, studio di figura femminile appoggiata al muro [1895]

grafite, mm 350 x 184

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/27

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

48. *Pater Noster*, studio di insieme [1895]

inchiostro a penna acquerellato, mm 125 x 260 – F02

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/28

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 269

49. *Pater Noster*, studio di figura femminile [1895]

grafite, mm 213 x 131 – FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/28a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

50. *Pater Noster*, studio per il Cristo [1895]
inchiostro a penna acquerellato, mm 259 x 245 – F09
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/29
Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

51. *Pater Noster*, studio di insieme, verso schizzo, [1895]
grafite e inchiostro a penna, verso grafite, mm 81 x 167 – F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/29a
Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

52. *Pater Noster*, studio di insieme, [1895]
inchiostro a penna e pastello, mm 157 x 364 – FNL
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/30
Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

53. *Pater Noster*, studio di figura femminile, [1895]
inchiostro a penna, mm 224 x 125
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/31
Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

54. *Pater Noster*, studio di figura femminile, [1895]
inchiostro a penna, mm 228 x 131
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/31a
Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

55. *Pater Noster*, studio di figura femminile, [1895]
inchiostro a penna, mm 230 x 121 – F08
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/M/31b
Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna



Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam
1896-1898

1. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
grafite a acquerello, mm 157 x 225

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/1

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
grafite, mm 95 x 91

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/1a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figure, [1896-1898]
inchiostro a penna, mm 96 x 225

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/1b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme e studio di figure, [1896-1898]
grafite e inchiostro a penna, mm 116 x 273

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/2

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figure, [1896-1898]
grafite e inchiostro a penna, mm 112 x 287

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/2a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

6. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figure, [1896-1898]
inchiostro a penna, mm 116 x 287

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/2b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile di spalle con braccia levate, [1896-1898]
carboncino, mm 249 x 133

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura accovacciata, verso studi di insieme per il 'Figliuol prodigo', [1896-1898]
carboncino, verso inchiostro, mm 134 x 216 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/4

Iscrizioni: in alto a ds 4 (a stampa)

Bibliografia specifica: nessuna

9. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile in ricche vesti, [1896-1898]
grafite e carboncino, mm 295 x 142 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/5

Iscrizioni: in alto a ds 5 (a stampa)

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 239

10. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]
grafite, mm 287 x 116 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/6

Iscrizioni: in alto a sin 6

Bibliografia specifica: nessuna

11. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]
carboncino e acquerello, mm 264 x 116

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

12. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile in ricche vesti, [1896-1898]

carboncino, mm 293 x 150 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/8

Iscrizioni: in alto a ds 8 (a stampa)

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 238

13. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]

carboncino, mm 261 x 116 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/9

Iscrizioni: in alto a sin *D. Morelli* (a stampa)

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 240

14. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]

carboncino, mm 293 x 171 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/10

Iscrizioni: in alto a ds 10

Bibliografia specifica: nessuna

15. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]

carboncino, mm 305 x 165 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/11

Iscrizioni: in alto a ds 11 (a stampa)

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 27 n. 241

16. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]

carboncino, mm 217 x 110 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/12

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

17. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]

carboncino, mm 231 x 145 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/12a

Iscrizioni: in alto a ds 12 (a stampa)

Bibliografia specifica: nessuna

18. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figure femminili, [1896-1898]

grafite e carboncino, mm 250 x 196 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/13

Iscrizioni: in basso al centro *D. Morelli*

Bibliografia specifica: nessuna

19. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figure femminili, [1896-1898]
carboncino, mm 302 x 227 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/14

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

20. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di infermi, [1896-1898]
carboncino, mm 214 x 420 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/15

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

21. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di infermo, [1896-1898]
carboncino, mm 144 x 282 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/16

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

22. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di infermo, [1896-1898]
carboncino, mm 144 x 274 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

23. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di infermo, [1896-1898]
carboncino, mm 143 x 200

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/18

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

24. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile reggiletta, [1896-1898]
inchiostro a penna, mm 159 x 238

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

25. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile con braccia alzate, [1896-1898]

inchiostro a penna, mm 196 x 112

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/19a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

26. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile a torso nudo, [1896-1898]
inchiostro a penna, mm 195 x 111 – F01

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/19b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

27. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figure femminili, [1896-1898]
inchiostro a penna, mm 209 x 271

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/20

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

28. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile con braccia al petto, [1896-1898]
inchiostro a penna acquerellato, mm 210 x 96 – F35

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/20a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

29. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]
carboncino, mm 273 x 187 – FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/21

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 327, ill.

30. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]
carboncino, mm 237 x 153

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/22

Iscrizioni: in basso a ds *D. Morelli*

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 327, ill.; Roma 1955, p. 27 n. 242

31. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]
carboncino, mm 254 x 129

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/23

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

32. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura accovacciata, [1896-1898]
carboncino, mm 148 x 199 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/24

Iscrizioni: in alto a ds 24 (a stampa)

Bibliografia specifica: nessuna

33. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura accovacciata, [1896-1898]
carboncino, mm 144 x 172 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/24a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

34. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figure femminili, [1896-1898]
carboncino e acquerello, mm 281 x 373 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/25

Iscrizioni: in alto a ds 25 (a stampa)

Bibliografia specifica: nessuna

35. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di inferma, [1896-1898]
carboncino e acquerello, mm 151 x 221

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/26

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

36. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile accovacciata, [1896-1898]
grafite, carboncino e acquerello, mm 158 x 234 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/27

Iscrizioni: in basso a ds *D. Morelli*

Bibliografia specifica: nessuna

37. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile a torso nudo di spalle,
[1896-1898]
inchiostro a penna, mm 223 x 152

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/28

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 322 ill.

38. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile con braccia alzate, [1896-1898]

inchiostro a penna, mm 223 x 185

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/N/28a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 319 ill.

39. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di inferma, [1896-1898]

inchiostro a penna, mm 222 x 346

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/18

Iscrizioni: al centro *Morelli*

Bibliografia specifica: nessuna

40. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura femminile, [1896-1898]

inchiostro a penna, mm 242 x 124

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/19

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

41. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figure femminili, [1896-1898]

inchiostro a penna, mm 190 x 238 - F01

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/C/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

42. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam* studio, [1896 ca]

acquarello su cartoncino bianco, mm 112x311

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LXV

Iscrizioni: *propr. Vetri- cartella B*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 219 n. 93.

43. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam* studio, [1896 ca]

matita, acquarello e tempera su cartoncino bianco, mm 210x279

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LXIII

Iscrizioni: *I Pan sem(?) bianco gialletto / 35 / 41; Pan Bianco*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 219 n. 95.

44. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam* bozzetto, [1896 ca]

matita, carboncino, acquarello e biacca su cartone giallo-ocra, mm 416x603

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 4-XLIII

Iscrizioni: *M(?) / 42 I / 2xI / 5735 Acero; Cart. A*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 219 n. 96.

45. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam* studi di bambini, [1896 ca]
penna a inchiostro nero su carta avorio, mm 211x316
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XXI/B

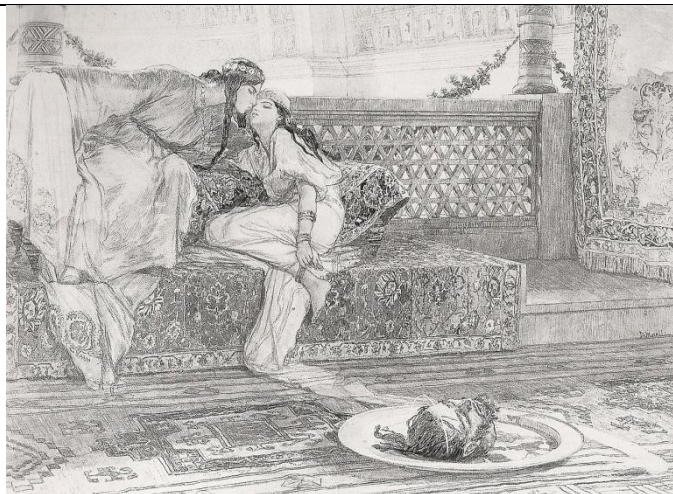
Iscrizioni: 38

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 219 n. 97.

46. *Gesù in Galilea per la Bibbia di Amsterdam* studi di bambini, [1896 ca]
penna a inchiostro nero su carta avorio, mm 224x315
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XX/A

Iscrizioni: 36

Bibl. specifica: Poppi 2001, pp. 219-220 n. 98.



Il Battista decapitato
 incisione per la Bibbia di Amsterdam,
 1896-99
 Collezione privata

1. *Il Battista decapitato per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
 grafite e inchiostro a penna e acquerello lumeggiato a tempera bianca, mm 264 x 356

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/1

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 30 n. 248a, tav. 10; Lapi Ballerini 1979, p. 68 tav. 19; Villari 2004, tav. 15; Roma 2007, p. 43, tav. 29

2. *Il Battista decapitato per la Bibbia di Amsterdam*, studio per Erodiade, [1896-1898]
 carboncino, mm 232 x 261

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/2

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Il Battista decapitato per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
 inchiostro a penna acquerellato, mm 108 x 164 – F13

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/3

Iscrizioni: nessuna

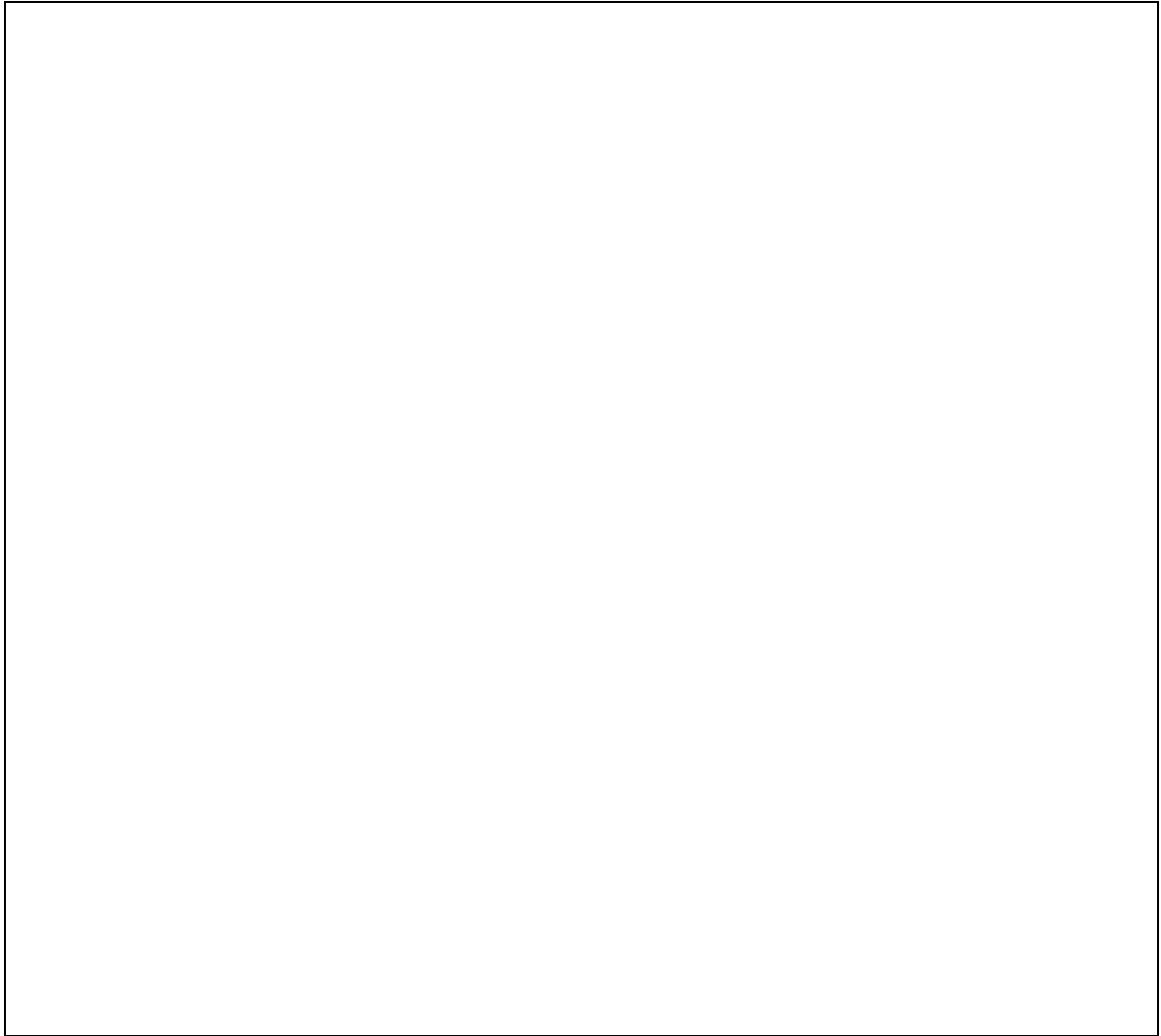
Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 27 n. 248

4. *Il Battista decapitato per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
 grafite, mm 94 x 114

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/3a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 27 n. 249





Saulo ed Anania
per la Bibbia di Amsterdam
1896-99

1. *Saulo ed Anania per la Bibbia di Amsterdam*, studio per 'Saulo ed Anania', [1896-1898]
grafite e tempera, mm 316 x 473

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/17

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 304



*Il Figliuol prodigo
per la Bibbia di Amsterdam
1896-99*

1. *Il Figliuol prodigo per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, verso testa del Battista, [1896-1898]
grafite e inchiostro a penna, verso grafite, mm 38 x 103

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/4

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

2. *Il Figliuol prodigo per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
carboncino, verso grafite, mm 76 x 98 – F42

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/4a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Il Figliuol prodigo per la Bibbia di Amsterdam*, studio del Figliuol prodigo, [1896-1898]
inchiostro a penna, mm 269 x 142

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/4b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Il Figliuol prodigo per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
grafite, tempera e olio, mm 297 x 438

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/5

Iscrizioni: in alto a destra 5 (a stampa)

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 302, tav. 9; Lapi Ballerini 1979, p.68, tav. 18

5. *Il Figliuol prodigo per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
grafite, inchiostro a penna e acquerello, mm 169 x 226 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/6

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 29 n. 303;



*Gesù nel deserto
per la Bibbia di Amsterdam 1896-
1898*

1. *Gesù nel deserto per la Bibbia di Amsterdam*, studio di insieme, [1896-1898]
grafite, acquerello e tempera bianca, mm 150 x 206

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 30 n. 235a;

2. *Gesù nel deserto per la Bibbia di Amsterdam*, studio di angelo, [1896-1898]
grafite, mm 319 x 185 - FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/8

Iscrizioni: in alto a destra 8 (a stampa)

Bibliografia specifica: nessuna

	<p><i>Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam</i> 1896-1898</p>
<p>1. <i>Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam</i>, studio di insieme, verso schizzi, [1896-1898] inchiostro a penna, verso inchiostro, mm 98 x 152 – F05</p> <p>Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/9</p> <p>Iscrizioni: nessuna</p> <p>Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 27 n. 246</p> <p>2. <i>Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam</i>, studio di insieme, verso schizzi, [1896-1898] carboncino, mm 269 x 189 – FNL</p> <p>Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/10</p> <p>Iscrizioni: in alto a destra <i>10</i> (a stampa)</p> <p>Bibliografia specifica: nessuna</p> <p>3. <i>Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam</i>, studio per Erode, [1896-1898] carboncino, mm 219 x 188 – FNL</p> <p>Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/11</p> <p>Iscrizioni: nessuna</p> <p>Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 27 n. 247</p> <p>4. <i>Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam</i>, studio di figura maschile di spalle, verso schizzo, [1896-1898] carboncino, verso grafite, mm 208 x 127 – FNL</p> <p>Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/12</p> <p>Iscrizioni: in alto a ds <i>12</i> (a stampa)</p> <p>Bibliografia specifica: nessuna</p> <p>5. <i>Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam</i>, studio di figura maschile, [1896-1898] carboncino, mm 209 x 81 – FNL</p>	

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/13

Iscrizioni: in alto a ds 13 (a stampa)

Bibliografia specifica: nessuna

6. *Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile, [1896-1898]
carboncino, mm 242 x 127 – FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/14

Iscrizioni: in alto a ds 14 (a stampa)

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 27 n. 244

7. *Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile con bastone,
[1896-1898]
carboncino, mm 218 x 116 – FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/15

Iscrizioni: in alto a ds 15 (a stampa)

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 27 n. 245

8. *Gesù davanti ad Erode per la Bibbia di Amsterdam*, studio di figura maschile che ride, verso due
schizzi di fiori, [1896-1898]
carboncino, verso grafite, mm 191 x 129 – FNL

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/O/16

Iscrizioni: in alto a ds 16 (a stampa)

Bibliografia specifica: nessuna



*Le Marie a' pie'
della Croce*

1. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di insieme, [1898-1899]
carboncino, mm 80 x 202
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/1

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 30 n. 258a

2. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di cavalieri, [1898-1899]
grafite e pastello, mm 72 x 156
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/1°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

3. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di cavalieri, [1898-1899]
grafite e pastello, mm 71 x 156
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/1b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

4. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di cavalieri, [1898-1899]
grafite, mm 64 x 147
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/1c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

5. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di cavalieri, [1898-1899]
inchiostro a penna, mm 68 x 146 – F05
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/1d

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

6. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile in ginocchio con le braccia protese, [1898-1899]
grafite, mm 188 x 113
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/2

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

7. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile accovacciata, [1898-1899]
grafite, mm 142 x 154
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/2a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

8. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figure femminili sedute a terra, [1898-1899]
inchiostro a penna e acquerello, mm 185 x 320 – F10
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/3

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 252

9. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figure femminili sedute a terra, verso figure femminili, [1898-1899]
inchiostro a penna e acquerello, verso grafite e inchiostro, mm 204 x 320 – F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/4

Iscrizioni: in alto al centro 255

Bibliografia specifica: Levi 1905, p. 311 ill.; Roma 1955, p. 28 n. 255

10. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figure femminili sedute a terra, [1898-1899]
inchiostro a penna e acquerello, mm 150 x 182 – F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/5

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 256

11. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile con mani dietro il capo, [1898-1899]
inchiostro a penna e acquerello, mm 153 x 159 – F01
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/5°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 257

12. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile semidistesa di spalle, [1898-1899]
grafite, mm 105 x 157 – FNL
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/6

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

13. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile seduta a terra con mani giunte, [1898-1899]
 inchiostro a penna e acquerello, mm 161 x 142 – FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/6°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

14. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figure femminili accovacciate, [1898-1899]
 carboncino, mm 103 x 195 – FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/7

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

15. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile seduta a terra, [1898-1899]
 carboncino, mm 127 x 163 – FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/7°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

16. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile seduta sui talloni, [1898-1899]
 carboncino, mm 188 x 133 – FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/8

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

17. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile seduta sui talloni, [1898-1899]
 carboncino, mm 186 x 140 – FNL
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/8°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: nessuna

18. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figure femminili sedute a terra, [1898-1899]
 inchiostro a penna e acquerello, mm 149 x 234 – F05
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/9

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 27 n. 250

19. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile seduta a terra, verso schizzo, [1898-1899]
 inchiostro a penna e acquerello, verso inchiostro, mm 151 x 108 – F40
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/9°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 26 n. 251

20. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile seduta a terra, [1898-1899]
inchiostro a penna e acquerello, mm 151,5 x 207 – F11

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/10

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 253

21. *Le Marie a' pie' della Croce*, studio di figura femminile seduta a terra, [1898-1899]
inchiostro a penna e acquerello, mm 150 x 110 – F40

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/L/10°

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 254



*La Maddalena visita
il Sepolcro*
1898-1899

1. *La Maddalena visita il sepolcro*, studio, [1898-1899]

matita su carta avorio, mm 157x210,5

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XXXVIII

Iscrizioni: *La Maddalena (Lui?) pag. 712*; *Le Marie al Sepolcro*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 220 n. 99.

2. *La Maddalena visita il sepolcro*, studi, 1898-1899

carboncino su carta bianca, mm 207x164

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 2-XXXVII/A r

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 220 n. 100.

	<p><i>L'Assunzione e i dodici Apostoli</i>, 1899 affresco Cosenza, Cattedrale <i>Iscrizioni, in basso a sinistra: Morelli</i> 1899</p>
<p>Bibl. specifica: Feste pel Giubileo Episcopale dell'Arcivescovo in, "L'Avanguardia", Cosenza 3 luglio 1899, a. XXIV, n. 27, [p. 3]); "Arte e storia. Rivista mensile", ott.-dic. 1919, n. 10-11-12, s. VI, a. XXXVIII, p. 174; F. De Fusco, <i>Giuseppe Pisanti. La sua vita e le sue opere</i> in, "Arte e storia. Rivista mensile", apr.-giug. 1921, n. 2, s. VI, a. XL, p. 61; Cosenza 1997, p. 135; S. Valtieri, <i>Storia della Calabria: le cattedrale</i>, 2002, p.251, inserire G. Barbera e L. Martorelli, ma è orale? e altra bibl.</p> <p>Fonti d'archivio: AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1 e sgg.</p> <p>La decorazione pittorica dell'abside centrale del Duomo di Cosenza fu realizzata da Paolo Vetri (Castrogiovanni 1855 – Napoli 1937) su cartone di Domenico Morelli (Napoli 1823-1901) entro la prima metà del 1899 – quando ebbe luogo la cerimonia di inaugurazione della crociera e dell'abside appena restaurati.</p> <p>A partire dal 14 giugno 1886 il Duomo fu, infatti, interessato da lunghi lavori di ripristino (Arnone 1893, p.?.; <i>Emporium</i> LXII 1925, p. 197) fortemente caldeggiati dall'arcivescovo Mons. Camillo Sorgente (Salerno 1825 - Cosenza 1911) che si era insediato sulla cattedra episcopale cosentina poco più di un decennio prima. Secondo il progetto e l'indirizzo del Direttore dei lavori Giuseppe Pisanti (Ruoti 1826 - Napoli 1913), architetto lucano allievo di Enrico Alvino e professore all'Istituto di Belle Arti di Napoli, furono demolite le «cattive fabbriche barocche» ascrivibili all'intervento settecentesco di Mons. Capece Galeota (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, 18 giugno 1907, Relaz. Pisanti) e «restituite alla luce le eleganti forme medievali» (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, 18 giugno 1907, Relaz. Pisanti) dell'originaria costruzione.</p> <p>Dopo varie ed alterne vicende, accompagnate da reazioni contrastanti, il 29 giugno 1899 la crociera e l'abside furono solennemente inaugurati. «Giovedì principiarono le feste pel Giubileo episcopale del nostro Arcivescovo con la consacrazione del bellissimo altare e la inaugurazione della crociera restaurata del Duomo. Assisteva una folla giammai vista. Tutti ammirarono i magnifici affreschi – gli Apostoli e l'Assunta- del Morelli» (<i>Feste pel Giubileo Episcopale dell'Arcivescovo</i> in, "L'Avanguardia", Cosenza 3 luglio 1899, a. XXIV, n. 27, [p. 3]). Sull'altro fronte, in chiave anticlericale e influenzato da vecchi dissapori, il maggiore foglio laico cosentino riportava «RIPORTARE CIT. »,</p> <p>Domenico Morelli era stato coinvolto nella decorazione della cona maggiore intorno al 1897. Il collega napoletano Pisanti si era fatto portavoce della volontà, autonoma o da lui 'veicolata' non è emerso chiaramente, di Mons. Sorgente «Fui sollecito di consegnare la sua lettera al Comm. Domenico Morelli, il quale ne restò compiaciutissimo» (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, 22 maggio 1897). Della sua diretta partecipazione ai lavori rimangono tracce molto interessanti in alcuni stralci di corrispondenza intercorsi tra il Sorgente e Pisanti e custoditi nell'Archivio Storico Diocesano di Cosenza. «Mi disse che avrebbe subito incominciato a lavorare i bozzetti del Cristo e degli apostoli che dovranno poi essere dipinti a fresco sulle pareti del presbiterio» (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, 22 maggio 1897). La missiva assume una notevole rilevanza nell'ambito delle vicende qui esaminate anzitutto perché permette di anticipare di un biennio il coinvolgimento dell'artista precisandone, tra l'altro, il raggio d'azione e rivelandone le intenzioni originarie. Particolarmente significativo sotto questo aspetto è il riferimento al Cristo, mai avanzato prima d'ora e che di fatto non venne mai realizzato propendendo per l'esecuzione della Madonna Assunta, titolare della Cattedrale bruzia.</p> <p>Benché si trattasse di un falso storico l'«elegante invenzione» (<i>Emporium</i> LXII, p. 202) del Pisanti sopperì alla mancanza di dati funzionali al recupero della cona maggiore. L'architetto «seppe trovare un</p>	

geniale partito decorativo che, rispettando l'impianto barocco, ha dato alla cona la grazia e la semplicità medioevale: uno scomparto, cioè con tredici incassi, a colonnine ed archi, imitante il motivo decorativo delle conche minori» (Emporium LXII, p. 202) esse, sì, ripristino dall'originale.

Circa otto mesi più tardi giungeva all'Arcivescovo la rassicurazione sul buon andamento dei lavori «Prima di Natale fui allo studio del Senatore Morelli ed a quello del Professore Vetri per vedere i bozzetti ed i cartoni a grandezza di esecuzione degli apostoli, che dovranno essere dipinti nell'absida [sic!] di cotesta cattedrale. Il lavoro è quasi tutto pronto, mancando solo quattro figure che saranno quanto prima complete. È un lavoro in tutto degnissimo del nome del chiaro artista, e son sicuro che contribuirà a rendere veramente monumentale l'opera» (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, Napoli, 1 gennaio 1898).

Agli inizi del marzo 1898 Morelli aveva ricevuto un primo rimborso spese (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, Napoli, 7 marzo 1898) e malgrado si fosse reso disponibile a «fare costà una prima gita per disporre la esecuzione dei freschi» (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, Napoli, 11 febbraio 1898) il lavoro di cantiere tardava ad essere avviato. «tutti i disegni di preparazione per i freschi già pronti e non si deve ora far altro che riprodurli sull'intonaco» (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, Napoli, 7 marzo 1898). La messa in posa del pavimento aveva fatto temporeggiare la venuta dei due artisti e, come se non bastasse, l'incalzare dell'età rendeva la venuta di Morelli in Calabria tanto auspicata quanto difficoltosa.

Dal canto suo Mons. Sorgente non intendeva demordere e come apprendiamo dalle parole di Pisanti, diretto di canale di comunicazione con l'artista: «Non mancherò d'insistere col Comm. Morelli per la sua venuta costà; egli mi ha detto di aver voluto rifare la figura del Cristo per mantenersi sempre più a carattere con l'Architettura della Chiesa» (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, Napoli, 11 gennaio 1899). Vanificata o delegittimata [?] l'idea morelliana del Cristo, la scelta e la realizzazione del soggetto iconografico della Vergine assunta in cielo, strettamente collegato alla storia del luogo, dovette avvenire nel giro di pochi mesi se, com'è noto, sul finire del giugno 1899 la decorazione pittorica dell'abside era stata completata.

La Vergine presentata come Orante è raffigurata in ieratica posizione frontale. Il capo aureolato, il viso incorniciato da un soggolo bianco che mette in risalto lo sguardo serio e magnetico, ella è raffigurata priva di orpello decorativo. Sotto il manto blu si intravede la tunica rossa che, sulla base della tradizione iconografica mariana occidentale, alludono rispettivamente alla sua natura divina e terrena. Tipologie e caratteristiche mutuata dalla tradizione orientale e occidentale sono armonicamente fuse.

La relativa sinopia, integralmente recuperata nelle operazioni di stacco e ora in deposito presso il laboratorio SBSAE di Cosenza, oltre a rivelare un modo disegnativo preciso, documenta i segni di un pentimento piuttosto rilevante nell'economia generale dello schema compositivo. La prima idea su muro (su arriccio), stesa a sanguigna rossa, presenta il busto della Vergine notevolmente ribassato rispetto alla definitiva stesura.

Se nell'Assunta del Duomo Cosenza non vi è più di una eco della *Salve Regina!* (*La Vergine delle rose*) di Corigliano Calabro (1872) che, oltre ad una certa delicata compostezza, presenta la medesima gamma cromatica brillante, altrettanto non può dirsi per la realizzazione degli Apostoli che trova un immediato confronto con gli affreschi di analogo soggetto concepiti per il frontone del Duomo di Amalfi (1891-1893). Le variazioni minime nella definizione delle figure dei Santi Pietro, Andrea e Bartolomeo, presenti sulla parete sinistra del presbiterio cosentino, lasciano supporre la derivazione da uno stesso cartone preparatorio. I restanti nove Apostoli, pur nella generale affinità compositiva e stilistica, presentano invenzione autonoma.

Il ciclo di affreschi che corre da sinistra verso destra seguendo la curva dell'arcata absidale rievoca l'ideale 'abbraccio' che da Pietro fino a Paolo l'*extra numerum*, passando per Andrea, Bartolomeo, Simone, Giacomo figlio di Alfeo, Giovanni, Giacomo Zebedeo, Matteo, Filippo, Giuda Taddeo, Tommaso, accompagnò la dipartita di Maria qui raffigurata nel mezzo della teoria di Apostoli. La volontà di caratterizzare iconograficamente ciascun di loro diviene personalizzazione somatica e, come esplicitato sin dall'inizio, religiosa. Scriveva Pisanti a Mons. Sorgente: «Sarebbe suo desiderio di scrivere sotto ad ogni figura di apostolo un motto o una piccola leggenda tratta dalle sacre scritture che caratterizzasse le opere per le quali ciascuno di essi viene distinto nella nostra chiesa cattolica apostolica romana. Ella dovrebbe fare apparecchiare questi scritti affinché possano distribuirsi nei diversi bozzetti» (AA.CS Rest. Duomo, 2.9.1, Fasc. 4, 22 maggio 1897). Gli Apostoli oltre ad essere raffigurati, quasi tutti, con gli attributi comuni come il rotolo, il libro o la croce sono, infatti, distinti dai nomi riportati nella forma latina della Vulgata alla base dei rispettivi incassi. A differenza del Duomo di Amalfi, quelli del Duomo di Cosenza sono tutti ninfati.

La rapidità di esecuzione del progetto figurativo si spiega con ogni evidenza sulla base di quanto detto ovvero l'invenzione iconografica utilizzata era stata grossomodo attuata poco più di un lustro prima per la cattedrale della città marinara (1895).

Parte della decorazione ad affresco dell'abside centrale è stata recuperata da un recente restauro effettuato nel 1981 che ha permesso alcune importanti riflessioni sulla tecnica esecutiva, come sopra evidenziato,

adottata nonché studio dei particolari.

La vicenda del ciclo pittorico murale cosentino, ideale prosecuzione di quella realizzata dal binomio Morelli-Vetri ad Amalfi (1895), evidenzia ancora una volta il ruolo di primo piano del Maestro tanto nei rapporti intrattenuti con la Chiesa quanto nell'elaborazione dell'iconografia. A Vetri viene affidato il compito di tradurre i cartoni e, ancorché la resa non manchi di essere fedele al modello al punto da non tradire il linguaggio artistico di partenza, sono pur sempre ravvisabili alcune debolezze stilistiche.

È un dato di fatto la sfortuna critica di questo ciclo decorativo nella totalità della produzione morelliana. Esso è stato maggiormente attenzionato, e nemmeno troppo, dalla letteratura locale che si è limitata a riportare gli elementi essenziali -assegnazione a Morelli e Vetri [sic!] e datazione- senza troppi interrogativi.



Profeta Elia
1900

1. *Profeta Elia*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna acquerellato, mm 357 x 396 – F23
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/P/10

Iscrizioni: a ds *D. Morelli*

Bibliografia specifica: Levi 1906, p. 330 ill.; Roma 1907, p. 14 n. 15; Roma 1955, p. 29 n. 287

2. *Profeta Elia*, studio, [1890-1900]
penna e inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 345x499
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 4-XXXI

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 219 n. 92.



Cristo che veglia gli apostoli, 1900
Olio su tela, cm 55 x 74
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna Inv. 981

Provenienza: studio dell'artista

Bibl. specifica:

Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, Serie IV, vol. 98 della raccolta volume 182, (1902), p. 401; I.M. Anderton, The art of Domenico Morelli in, The Studio: an illustrated magazine of fine and applied art, vol. XXIV, No. 104, 1902, p. 90; P. Villari, Discussioni critiche e discorsi, Zanichelli, 1905, p. 219; Levi 1906, p. 367; Nuova antologia di lettere, scienze ed arti, s. V, vol. 133 della raccolta 217, 1908, p. 178; Dalbono Morelli 1915, pp. 93-94; E. Lémonon, Naples et son golfe, H. Laurens, Parigi 1911; Rivista d'Italia, III ed., vol. 28.3, 1925, p. 264; Vita e pensiero, vol. 9, 1923, p. 661; D. Maggiore, Arte e artisti dell'Ottocento napoletano e scuola di Posillipo: biografie di pittori, incisori, scultori e architetti, 1955, p. 56; Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo, a cura di E. di Majo e M. Lafranconi, Electa, Roma 2006, pp. 212, 424.

Mostre:

L'episodio del Cristo che sveglia gli Apostoli, e non piuttosto li veglia come una parte della critica ha riportato distorcendo il senso della scena (Villari 1905, p. 219; Galleria Nazionale d'Arte 2006, p. 424), viene riferito da tre Evangelisti (Mt 26, 41; Mc 14, 38; Lc 22, 46). Dopo l'Ultima Cena, Gesù e i suoi discepoli si recano al [Getsemani](#). Il Maestro viene sopraffatto dalla paura e dall'angoscia e, dopo aver chiesto ai suoi compagni di rimanere svegli, si allontana e inizia a pregare intensamente nell'orto degli Ulivi. Morelli rappresenta il momento in cui, ritornato presso gli Apostoli, li trova addormentati e «li guarda con infinito affetto» (Discussioni 1905, p. 219) rivolgendosi loro in questi termini «Perché dormite? Alzatevi e pregate, per non entrare in tentazione!»(Lc 22, 46). La notte di Passione si consuma così nella solitudine e nell'abbandono «mentre a distanza già luccicavano le torce dei soldati e degli altri che cercavano il Cristo» (Dalbono, p. 94).

È una notte di luna piena velata da nubi alte nel cielo che creano giochi di luce e ombra che si riverberano sui personaggi raffigurati. «Gesù è una macchia oscura in riflesso, di cui non si distinguono né il viso, né le mani. Eppure quanta dolcezza, quanta nobiltà emana da quella figura!» (D. Maggiore 1955, p. 56). La sua persona costituisce l'altra fonte di luce quasi frontale che investe gli apostoli destati e si insinua nelle pieghe delle loro vesti come pure modella il terreno.

Sulla consuetudine di dipingere in concomitanza col periodo liturgico penitenziale in preparazione della Pasqua è stato già detto dalla critica. Non c'è, quindi, da stupirsi che l'artista abbia scelto il momento di raffigurare in cui ha veramente inizio il dramma della Passione di Gesù.

La pennellata sciolta, il tocco veloce provano la cronologia molto avanzata del dipinto. «Gli apostoli

dormono profondamente, ma che dico gli apostoli? Certe pennellate, che parevano a primo acchito dei colpi informi di pennello. Gesù non si vedeva che viso avesse, né le mani, né altro che una silhouette visibile come una macchia oscura in riflesso –e poi, in fondo e sul davanti, certi tocchi indecisi ed appena un po' di tinta strofinata sulla tela, da coprirla l'imprimatura. Ebbene, queste masse informi, questi colpi di pennello dati alla cieca, queste tinta appena strofinate sulla tela, alla regolare distanza di un paio di metri dal quadro, erano precisamente Gesù in tutta la sua dolce bellezza» (Dalbono, p. 94).

Dalbono riferisce che il 'bozzetto', così lo definisce, fu esposto per una ventina di giorni nelle sale del Circolo Artistico napoletano. «Quella piccola tela, o signori, era tale una magia, era tale una visione suggestionante, spiritica, che mai l'arte raggiunse in simili limiti tale perfezione» (Dalbono Morelli 1915, p. 93). Altrettanto lusinghiero è il giudizio dello storico francese Ernest Lémonon che menzionando l'opera e insieme il Cristo deposto dice «sont des oeuvres très belles. pleines de sentiment, à la fois dans la forme et dans le coloris, d'une facture robuste et noble» (E. Lémonon 1911, p. 144). Dopo l'esposizione (1900) l'opera venne acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione e destinato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna dove ancora si trova.



L'arresto di Gesù – Il pentimento di Giuda
1900

1. *L'arresto di Gesù*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna, mm 64 x 115
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/37

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 259
2. *L'arresto di Gesù*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna, mm 63 x 106
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/37a

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 260
3. *L'arresto di Gesù*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna acquerellato, mm 39 x 112
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/37b

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 261
4. *L'arresto di Gesù*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna acquerellato, mm 38 x 110
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/37c

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 262
5. *Il Pentimento di Giuda*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna acquerellato, mm 43 x 93
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/37d

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 263
6. *Il Pentimento di Giuda*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna acquerellato, mm 37 x 91

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/37e

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 264

7. *L'arresto di Gesù*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna acquerellato, mm 29 x 81
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/37f

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 265

8. *Il Pentimento di Giuda*, studio di insieme, [1900]
inchiostro a penna acquerellato, mm 110 x 38
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo D. Morelli, inv. 404/R/37g

Iscrizioni: nessuna

Bibliografia specifica: Roma 1955, p. 28 n. 266

9. *Il pentimento di Giuda*, studio, [1900]
matita, penna e inchiostro nero a pennello su carta grigio-verde, mm 151x238,5
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-XXXII/A

Iscrizioni: "1900"

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 220 n. 102.



Saul nella casa dei profeti 1900-01

Acquarello, cm 73x55

Roma, GNAM, inv. 1209

Iscrizioni: nessuna

già propr. Morelli 1905, per acquisto.

Provenienza: già propr. Morelli, acquisto (1905).

Bibliografia: : LEVI 1906, pp. 332 (ill. b/n), 333 (ill. b/n), [334] (ill. b/n), 336-[338], 349 n. 48, 367; ROMA 1907, pp. 24 (ill. b/n), 25 n. 9; LEVI 1915, p. 62; DEL BRAVO 1991, p. 120 nota 22; POPPI 2001, p. 245 tav. 28; CAMERLINGO 2010, p. 242.

ANAGRAFICA

1. *Saul nella casa dei Profeti*, studio, 1900 ca
penna e inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 211x310
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo Morelli, inv. FM 3-LXXIV/A

Iscrizioni: nessuna

Provenienza: -----

Bibl. specifica: Poppi 2001, pp. 201 (ill. col), 220 n. 104.

2. *Saul nella casa dei Profeti*, studio, 1900
matita, penna e inchiostro bruno e nero a pennello su cartoncino ocra, mm 102x151
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo Morelli, inv. FM, 3-LXXIV/B

Iscrizioni: nessuna

Provenienza: -----

Bibl. specifica: Poppi 2001, pp. 200 (ill. col), 220 n. 103.

3. *Saul nella casa dei Profeti*, studio, 1900
matita, penna, inchiostro bruno a pennello e tempera su fotografia, mm 106x160
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo Morelli, inv. FM, 3-LXXV/A

Iscrizioni: in basso al centro: Saul fra i profeti in Roma

in basso a sin.: Per pittura murale a fresco

Provenienza:

Bibl. specifica: Poppi 2001, pp. 202 (ill. col), 220 n. 105.

4. *Saul nella casa dei Profeti*, studio, 1900 ca
matita, penna, inchiostro bruno a pennello e tempera su stampa fotografica, mm 105x164
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo Morelli, inv.

Iscrizioni: in basso al centro: Saul fra i profeti in Roma
in basso a sin.: per un quadro ad olio

Provenienza:

Bibl. specifica: nessuna

5. *Saul nella casa dei Profeti*, studio, 1900 ca
matita, penna, inchiostro bruno a pennello e tempera, mm 105x101
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo Morelli, inv. FM, 3-LXXVI

Iscrizioni: in basso al centro: Re Saul andò in Naiot che è in Rama; e lo spirito di Dio fu eziandio sopra di lui; talché, camminando andava profetizzando finché fu arrivato in Naiot ch'è in Rama. E spogliò anche egli i suoi vestimenti, e profetizzò anch'egli, nella presenza di Samuele, e giacque in terra così spogliato tutto quel giorno, e tutta quella notte.

[Samuele XIX

Provenienza: già V. Vetri

Bibl. specifica: Levi 1906, p. [334]; Poppi 2001, pp. 203 (ill. col), 220 n. 106.

6. *Saul nella sala dei profeti*, studio, [1900]
matita, penna e inchiostro bruno e nero a pennello su cartoncino beige, mm 102x151
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LXXIV/B

Iscrizioni: N 4

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 220 n. 103.

7. *Saul nella sala dei profeti*, studio, [1900]
penna e inchiostro bruno a pennello su carta avorio, mm 211x310
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LXXIV/A

Iscrizioni: nessuna

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 220 n. 104.

8. *Saul nella sala dei profeti*, studio, [1900]
matita, penna, inchiostro bruno a pennello e tempera su stampa fotografica, mm 106 x160
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LXXV/A

Iscrizioni: *Saul fra i Profeti in Rama / per pittura murale a fresco; N° 13; Deserto di Benir Meghin (?)*

Bibl. specifica: Poppi 2001, p. 220 n. 105.

9. *Saul nella sala dei profeti*, studio, [1900]

matita, penna, inchiostro bruno a pennello e tempera su stampa fotografica, mm 105x101
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, fondo D. Morelli inv. FM, 3-LXXVI

Iscrizioni: *N° 4; La Casbeia di Tangeri.; Il Re Saul andò in Naiot che è in / Rama; e lo spirito di Dio fu eziandio sopra di lui; / talché, camminando, andava profetizzando finché fu arrivato in Naiot – che è in Rama / E spogliò anche egli i suoi vestimenti, e profetizzò / anch'egli nella presenza di Samuele, e giacque in terra / così spogliato tutto quel giorno, e tutta quella notte. / E Samuele – XIX. -; Propr. V. Vetri-cartella B)*

Bibl. specifica: Poppi 2001, pp. 220-221 n. 106.

Mostre: IV esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1901).

«È un acquerello vigorosissimo nel quale sembrano condensate tutte le energie giovanili dello spirito e della mano del grande artista» (Levi 1906, p. 349).

Il Saul nella casa dei profeti fu l'ultima grande opera dipinta da Morelli prima di morire.

Alcuni disegni conservati alla GAM di Torino illustrano il progressivo ragionamento sui nuclei principali della composizione. Da un lato il gruppo dei profeti radunati intorno a Samuele che l'artista colloca prima a destra (anagr. 1) e, poi, a sinistra (anagr. 2,3,4,5). Dall'altro il nucleo centrale della narrazione ovvero Saul steso a terra che profetizza al cospetto di Samuele, studiato peraltro da Morelli in una composizione isolata (anagr. 6). Oltre al richiamato passo biblico annotato da Morelli stesso in calce al disegno finito (Samuele 1, 19, 23-24) (anagr. 6) v'è l'implicita citazione di un altro episodio sacro. La figura di Davide che suona la cetra accanto a Saul viene immaginata solo in seguito (anagr. 3, 4, 5) e, infine, confermata nella versione conclusiva. Con i particolari della lancia e della cetra Morelli allude agli antefatti, a quel rapporto cioè di attrazione-repulsione tra Saul e Davide (Samuele 18, 10-13). Per ciò che attiene a Saul, egli viene dapprima pensato come sdraiato a sinistra con il volto rivolto verso l'alto ai piedi del trono di Saul (anagr. 1), in seguito spostato al centro a pancia in giù (anagr. 2, 3) e via via, secondo una composizione che risponde nelle grandi linee alla versione finale dell'acquerello, spostato sempre più a sinistra (anagr. 4, 5).

Osservando soprattutto due disegni, studiati in ogni particolare (anagr. 4, 5) non si può che concordare con quanto scritto da Levi. «non sono soltanto saggi mirabili di quella sicurezza della linea, che era posseduta dal suo occhio e resa sempre dalla sua mano senza esitazione, ma sono già, per se stessi, grandi quadri, composizioni complete» (Levi 1906, p. 331).



Cristo che veglia gli apostoli
1900



Pater noster. Il discorso della montagna □
 olio su tela, m 1,64x0,77 con cornice
 Roma, GNAM, inv. 979
 Iscrizioni: nessuna

Provenienza: già propr. Morelli, acquisto (1905)

Bibliografia: Pica 1901, p. 77; Levi 1906, pp. 336, 340, 341 (ill. b/n), 348; Rivista d'Italia, vol. XXVIII, ediz. 3, p. 264.

Quadro quasi finito, appartiene all'ultimissima produzione dell'artista. Nell'ultimo decennio del secolo la pittura di Morelli diventa evanescente al punto da non riconoscere quasi il tratto. La forza espressiva della pennellata pura unita alla sperimentazione di una pittura cromaticamente più robusta raggiunge qui livelli di alta liricità. «il Pater Noster, poema della Pietà e della Legge universale» lo definì a buon ragione Levi (Levi 1906, p. 336).

Come sempre più di frequente sul finire della sua attività la composizione è ariosa, pausata, libera da ogni residuale struttura. La soave maestosità di Gesù al centro della scena è la medesima de il Cristo nel deserto: catalizzante e irradiante al tempo stesso. Un raffronto tra il bozzetto e l'opera quasi conclusa permette di apprezzare le modifiche incorse intorno alla disposizione delle figure presenti intorno a Gesù.



Madonna [s.d.]
creta, ignote
Ubicazione ignota

Provenienza: già Virginio Marangio; Remigio Marangio; Solmona, Antonio De Nino.

Bibliografia: LEVI 1906, p. 34.

Mostre: nessuna

Una riproduzione contenuta nella monografia di Levi testimonia un'estemporanea Madonna in creta realizzata dall'artista probabilmente in giovanissima età.

Gli unici dati relativi al *divertissement* miniaturistico sono quelli forniti, appunto da Levi: «Plasmata in creta con uno stuzzicadenti, ad un amichevole convegno campestre, vedendo una contadina in atto di allattare il suo bambino» (LEVI 1906, p. 34).

La scultura venne donata da Morelli a Virginio Marangio, ingegnere comunale di Napoli; successivamente passò al maggiore d'artiglieria Remigio suo figlio che la donò ad Antonio De Nino. La fragilità del materiale come pure le proporzioni lasciano pensare che essa sia andata verosimilmente distrutta

