

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## **Dal romanticismo al simbolismo: il respiro europeo della pittura di Domenico Morelli nella proposta di Vittorio Pica**

*Drawing upon unpublished documentation, this article reconsiders Vittorio Pica's interests in Domenico Morelli's painting within the broader context of contemporary European art. The essay reviews some important events and aspects, such as the organization of Morelli's solo show at the Venice Biennale in 1901, the critical writings published on that occasion, the appreciation of his graphic activity and, in particular, of his drawings for the Illustrated Bible of Amsterdam, as well as his inclusion among the artists of both the Esposizione internazionale del bianco e nero in Rome in 1902 and the Mostra nazionale di belle arti during the Sempione Exhibition in Milan in 1906. The association with Puvis de Chavannes or Böcklin's work, in Pica's proposal, placed Morelli in a distinctive class of history painters who, from Romanticism to Symbolism, revolutionized the genre in the second half of the Nineteenth Century in Europe.*

Due rapide menzioni tra le carte di Domenico Morelli lasciano intravedere il credito montante di Vittorio Pica critico d'arte a inizio Novecento (fig. 1), con riferimento non solo alla fortuna critica postuma del pittore napoletano ma anche, in termini più generali, al ruolo – intellettuale, sociale e persino politico – di una nuova generazione di operatori impegnati sul fronte della promozione della ricerca artistica contemporanea in Italia. In una lettera di Pasquale Villari alla nipote Eleonora Morelli, figlia del pittore e della sorella Virginia, il nome di Pica compariva tra una rosa di potenziali autori (accanto a quelli di Antonio Fogazzaro, Pompeo Molmenti, Enrico Panzacchi, tutti più anziani di Pica di una generazione) a cui affidare la commemorazione dell'artista a pochi giorni dalla sua scomparsa. Villari non conosceva Pica di persona, ma affermava di stimarne l'attività di critico d'arte<sup>1</sup>. Questa rassicurazione rispondeva a una precisa richiesta d'informazioni da parte della nipote, con ogni probabilità a séguito del necrologio pubblicato tempestivamente da Pica su «Emporium»<sup>2</sup> e dunque dell'idea di affidare a lui il ricordo del padre. Inoltre, la residenza napoletana di Pica, ancora alla data del 1901, offriva il vantaggio di un interlocutore “a portata di mano”, cui peraltro andavano riconosciuti i principali meriti della selezione delle opere esposte nella mostra individuale di Morelli in corso alla Biennale di Venezia. Tuttavia, è stata soprattutto la specifica qualità del lavoro di Pica a convincere positivamente gli eredi Morelli dell'opportunità di un contatto. Infatti, nella seconda missiva, inviata ancora una volta alla nipote pochi mesi dopo, Villari si riservava di chiedere a Pica notizie su Primo Levi l'italico, che si era proposto frattanto come autore di un volume su Morelli<sup>3</sup>, stabilendo così un'inevitabile gerarchia di merito in cui il parere dell'uno diventava dirimente nel giudizio sull'altro e quindi nella decisione

della famiglia di affidare a quest'ultimo documenti e memorie sul pittore per la monografia poi pubblicata nel 1906.

Le circostanze cui fa riferimento questo sintetico scambio implicano necessariamente una comparazione tra i due critici ed evidenziano il diverso peso specifico che essi avevano nella considerazione di Villari nel più ampio contesto delle diverse posizioni di dibattito che negli stessi anni andavano caratterizzando gli orientamenti della critica d'arte in Italia. Certo Pica, nato a Napoli, figlio del noto giurista Giuseppe, professore di Diritto criminale ed esule antiborbonico a Londra, laureato anche lui in Giurisprudenza nel capoluogo campano e a proprio agio nei circoli intellettuali partenopei, poteva vantare ampie credenziali d'ufficio, per così dire, nell'apprezzamento di Villari; eppure, nel riconoscimento di questa "superiorità" intellettuale, devono aver avuto un peso maggiore le valutazioni del critico sull'eredità di Morelli.

L'immediato apparentamento che Pica proponeva su «Emporium» della morte di Morelli con quelle di Pierre Puvis de Chavannes (1898) e di Arnold Böcklin (1901), «tre dei più luminosi fari della pittura europea del secolo decimonono», di là dalla mera successione cronologica (nemmeno poi così serrata), sanciva infatti la statura internazionale dell'artista e ne chiariva l'appartenenza a quella speciale classe di longevi e prolifici pittori di storia che, dal romanticismo al simbolismo, avevano attraversato la seconda metà dell'Ottocento, rinnovando pratiche, poetiche e politiche del genere: un riconoscimento non di poco conto, che diceva anche molto della prospettiva da cui Pica si misurava con l'arte italiana e con la necessità di leggerne gli svolgimenti nel confronto con la contemporanea cultura europea. Il rapido richiamo alla produzione del pittore nella sua più ampia estensione storica lasciava posto all'apprezzamento in particolare per le tele del cosiddetto "ciclo biblico", in mostra alla Biennale, «per la sicura arditezza della fattura e per l'acuto e sottile spirito moderno, che ne anima la concezione», e non a caso consegnava alla sola riproduzione dell'*Imbalsamazione di Cristo*, oggi alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (tav. V), e certo funzionale alla circostanza funebre, l'immagine «di colui che è stato forse il più originale e vigoroso rinnovatore della moderna pittura italiana»<sup>4</sup>.

Grazie alla corrispondenza tra Antonio Fradeletto, Segretario generale della Biennale di Venezia, e Pica, sempre più attivo nel ruolo non-ufficiale (ancora a queste date) di consulente della manifestazione, sappiamo dei buoni uffici del critico napoletano nel dare seguito a quello che viene definito un «nostro progetto»<sup>5</sup>: il riferimento è all'allestimento della piccola personale di Morelli nel 1901. Scarsamente rappresentato fino a quel momento nella rassegna lagunare, con l'unica eccezione di un paio di ritratti e del *Cristo nel deserto* esposti nella prima

edizione del 1895, in cui Morelli figurava tuttavia come membro del Comitato di patrocinio della manifestazione<sup>6</sup>, e assente nelle successive edizioni del 1897 e del 1899, l'artista partecipava invece nel 1901 con ben sette opere, tutte piuttosto importanti e rappresentative della sua produzione più matura: *Imbalsamazione di Cristo* (tav. V), *Cristo deriso*, *La figlia di Giairo* (tav. XI), *Le tentazioni di Sant'Antonio I*, *Le tentazioni di Sant'Antonio II*, *Cristo tentato* e *Cristo sulle acque*<sup>7</sup>. L'impegno di Pica era stato febbrile in tal senso: per il prestito delle opere si era fatto tramite, in tandem con Giovanni Tesorone, con i collezionisti, con i mercanti e con lo stesso artista, «lusingato dall'iniziativa»<sup>8</sup>, nei suoi ultimi mesi di vita. I primi a essere contattati furono gli eredi di Giovanni Vonwiller, personalmente interdetti da ogni disponibilità al prestito per la concomitante dismissione della prestigiosa collezione presso la Galleria Canessa di Napoli<sup>9</sup> e, quindi, nell'incertezza di avere i quadri in mostra anche dopo la vendita, furono interpellati i collezionisti campani Mollo, Oneto Maglione e Rotondo. Effettivamente, accanto alle opere di proprietà Oneto Maglione (*Cristo tentato*) e Mollo (*Cristo deriso* e *La figlia di Giairo*), insieme ad altri (*Cristo sulle acque*, collezione Eboli, e *Le tentazioni di Sant'Antonio I*, collezione Sangermano: nomi che a vario titolo fanno comunque capolino nella corrispondenza Pica-Fradeletto di questi mesi per l'allestimento della sezione dedicata all'Italia meridionale), andarono esposti anche i dipinti della collezione Vonwiller acquistati dalla Galleria Pisani di Firenze (*Imbalsamazione di Cristo* e *Le tentazioni di Sant'Antonio II*), rilevati nel 1914 dallo Stato italiano per la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma e per i quali in realtà già Fradeletto aveva espresso un timido interesse per la Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro, chiedendo a Pica di sondare il terreno in questa direzione con i fratelli Canessa<sup>10</sup>. Vale la pena ricordare che più tardi lo stesso Pica avrebbe firmato il catalogo di dismissione della collezione della Galleria Pisani, confermandosi come una figura professionale ibrida, a cavallo fra critica e mercato, spesso un vero e proprio mediatore tra artisti, galleristi, collezionisti e musei<sup>11</sup>.

Seppure in tempi assai ristretti e nei limiti di una ricognizione condotta nel più immediato giro dei suoi contatti napoletani, la selezione operata dal critico rifletteva nondimeno una sua specifica inclinazione per la produzione più matura di Morelli, sinteticamente appuntata nel necrologio prima citato ed espressa in maniera più articolata nelle sue cronache dalla Biennale. Nel volume che raccoglieva, come ormai da consuetudine per tutte le prime edizioni (fino al 1907), gli articoli sulla *kermesse* veneziana apparsi nei mesi precedenti su diverse testate nazionali, Pica dedicava un intero capitolo al maestro napoletano, con un titolo, *Pittura biblica* (fig. 2), che metteva immediatamente in valore la produzione di carattere sacro e solennizzava allo stesso tempo l'eredità di «Morelli, gloria

fulgidissima dell'odierna pittura italiana»<sup>12</sup>. Rispetto ai libri dedicati alle prime edizioni, il compendio del 1901 era caratterizzato da un originale impianto di tipo tematico (maggiormente rispondente alla visione di Pica dell'arte moderna internazionale), non più scandito dalle partecipazioni regionali e nazionali (nei confronti delle quali il critico non aveva mai mancato di esprimere le proprie riserve) o dalla classificazione per ambiti d'intervento creativo (pittura, scultura, bianco e nero). Il quinto capitolo su Morelli – scritto, si legge in nota, prima della morte dell'artista – anticipava quello intitolato *Nel mondo dei simboli e delle leggende*, in una sequenza logica e argomentativa che affratellava l'artista campano ad altri antesignani della pittura simbolista. «Chiaroveggente profondità di pensiero», «efficace concettosità di fantasia» e «difficilmente superabile bravura di colorista insigne» erano le premesse, infatti, su cui poggiava l'apprezzamento del pittore. Non senza i dovuti distinguo.

Se infatti *Il conte Lara*, dipinto della «sua prima maniera romantica», «ancora seduce i nostri occhi, non parla quasi più alla nostra anima», nelle riflessioni di Pica. Era netta la presa di distanza dalla prima produzione storica di Morelli. Pur nel differente valore riconosciuto ad altri dipinti coevi, come *Gli iconoclasti* (tav. I) o *Torquato Tasso che legge la Gerusalemme Liberata a Eleonora d'Este* (tav. IV), era soprattutto per le opere «del famoso ciclo morelliano della vita di Cristo» che venivano spese le parole più appassionate di «ammirativa meraviglia»: «per la sicura arditezza della composizione, per l'acuto e sottile spirito moderno che ne anima la concezione e per la vibrante sapienza della tecnica»<sup>13</sup>. L'approfondimento di questo specifico aspetto del lavoro di Morelli offriva a Pica l'occasione di una più ampia contestualizzazione dei suoi meriti nel novero della pittura sacra ottocentesca, a partire dal confronto con quella francese, in cui è una lunga citazione dal volume di André Michel, *Notes sur l'Art moderne (Peinture)* (1896) a impostare i termini della riflessione<sup>14</sup>. L'arte sacra veniva accreditata come il campo privilegiato per «comprendre, [...] sentir, [...] exprimer – les grands faits de l'histoire et les grands symboles de la doctrine évangélique» e gli esempi chiamati in causa, dai preraffaelliti John Everett Millais e William Holman Hunt allo «scienziato» James Tissot, da Eduard von Gebhardt a Fritz von Uhde, da Hans Thoma a Max Klinger, servivano a chiarire la più alta qualità della proposta di Morelli. Accordando la propria preferenza ai pittori inglesi e a Tissot per la verità topografica ed etnografica dei loro studi condotti direttamente, e per lungo tempo, in Palestina, è il fronte dei pittori che «avevano preso le discipline storiche nel campo dell'esegesi biblica» ad accendere l'entusiasmo di Pica, perché guidati «dal deliberato proposito di contraddire alla tradizione accademica»<sup>15</sup>: un *Leitmotiv* che torna più volte nelle considerazioni espresse nell'articolo e che

rifugge dall'assillo del "vero", «senza tradire la verità storica», a favore di una più intesa dimensione fantastica e immaginativa, capace di restituire un «aspetto di novità affatto originale» e «maggior fascino pittorico» a una «visione nuova e inattesa»<sup>16</sup>.

Il giudizio entrava nel merito di questioni di stile, di scelte compositive e di trattamento pittorico, evocando, in maniera non banale e tutt'altro che peregrina, filiazioni dall'opera di Rembrandt (accostamento ripreso anche da Adolfo Venturi) e di Goya, con particolare riferimento all'*Imbalsamazione di Cristo* e a *Cristo deriso* (figg. 3-4), i quadri più amati da Pica (specie nel confronto con quello che gli sembrava ancora il divagante fortunismo de *La figlia di Giairo*; tav. XI), per giungere alla conclusione che una tale sintesi è stata possibile in quanto «opera esclusivamente d'artista», capace cioè di quella «verità superiore», «assoluta, la quale consiste nel produrre su chi guarda, ascolta o legge una profonda impressione estetica»<sup>17</sup>. Il regime sinestetico di questa ultima dichiarazione non è certo casuale e per quanto nei termini assai sbrigativi di quel registro divulgativo cui Pica aveva improntato la propria attività giornalistica, esso spiega il riferimento a Morelli come a un «pittore-poeta», come a voler rimarcare il carattere più eminentemente transmediale dell'opera d'arte e l'idea che arti visive, musica, letteratura dovessero convivere su un medesimo orizzonte poetico ed esistenziale.

Trova così un più ampio ragionamento il rapido cenno che già due anni prima Pica aveva fatto a Morelli, quando, in *Letteratura d'eccezione* (1899), a proposito della nozione di "suggestione" nell'opera di Stéphane Mallarmé, sosteneva che «parecchie tele dei preraffaelliti inglesi, di Puvis de Chavannes e di Gustave Moreau, del nostro Domenico Morelli e di tre giovani pittori italiani di grande ingegno, il De Maria, il Sartorio ed il Previati, parecchie stampe di Odilon Redon e Félicien Rops, sono lì a dimostrare che le magie della suggestione non sono alla pittura del tutto diniegate»<sup>18</sup>. Come apprendiamo da una lettera a Ugo Ojetti, con queste credenziali, e a fronte di un pantheon della pittura moderna europea così coerentemente definito, Pica poteva essere allora incaricato di rappresentare in veste ufficiale il Circolo artistico di Napoli, con Cesare Laurenti e Raffaele Tafuri, nella commemorazione di Domenico Morelli tenuta dal poeta e orientalista Francesco Cimmino al Teatro La Fenice di Venezia la sera di sabato 9 novembre 1901<sup>19</sup>.

Nella riflessione di Pica sulla pittura biblica di Morelli, in una nota a piè di pagina che restituiva la profonda conoscenza dell'intero catalogo e della rete dei collezionisti privati dell'opera del maestro napoletano, aveva trovato spazio anche il riferimento ai sette disegni realizzati per la cosiddetta Bibbia illustrata

di Amsterdam<sup>20</sup>: un'impresa molto ambiziosa, promossa, su iniziativa della casa editrice Van Holkema & Warendorf, da una Società anonima costituitasi *ad hoc* nel 1895 (e sciolta nel 1911), che vide la partecipazione di una compagine internazionale di ventisei artisti europei e nordamericani, tra cui Edward Burne-Jones, Walter Crane, Jean-Léon Gérôme, Jean-Joseph Benjamin-Constant, Pierre Puvis de Chavannes, James Tissot, Jozef Israëls, Max Liebermann, José Villegas, Ilya Repin, Edwin A. Abbey Swan, chiamati a illustrare con cento tavole alcuni episodi tratti dalle sacre scritture. Gli unici autori italiani coinvolti furono, con Morelli, Giovanni Segantini e Francesco Paolo Michetti<sup>21</sup>.

Nella sua nota Pica faceva riferimento alla recente mostra alla Holland Fine Arts Gallery di Londra, in cui erano stati esposti i disegni originali alla base delle incisioni realizzate per le tre edizioni della Bibbia – in olandese, in inglese e in latino – pubblicate tra la fine del 1900 e il 1901. Fu con motivo delle opere esposte in questa occasione che arrivarono a Morelli per lettera, direttamente dalla Gran Bretagna all'indomani dell'inaugurazione, gli apprezzamenti entusiastici di Lawrence Alma-Tadema, amico di antica data e autore a sua volta di alcune delle illustrazioni del volume. Alma-Tadema aveva definito Morelli «roi du noir et blanc» e aveva trovato «banale», al contrario, «la grande partie de la collection»<sup>22</sup>. Pica aveva avuto accesso a questo documento privato per tempo, se ritroviamo il giudizio di Alma-Tadema già nel volume del 1901 e ancora, un anno dopo, nella lunga recensione dell'Esposizione internazionale del bianco e nero di Roma del 1902, alla cui organizzazione aveva anche collaborato. Accanto alle sette incisioni, «composizioni così poetiche e concettose», furono esposti anche «alcuni [...] schizzi così pittoreschi, sobri e vibranti di vita», a quanto pare su consiglio di Primo Levi<sup>23</sup>. Pur negli spazi stringati di una rassegna che doveva contemplare centinaia di lavori, un paragrafo non breve, e pieno di ammirazione, è dedicato a Morelli, specie nel confronto con le tavole degli altri due artisti italiani coinvolti nell'impresa e di cui Pica salvava solo due fogli (*L'appestata* di Segantini e *Paolo sulla via di Damasco* di Michetti). La riproduzione di *Gesù in Galilea* di Morelli ben documentava i virtuosistici effetti di resa naturalistica (la vegetazione in primo piano, la folla sullo sfondo) e la composizione ardita, con una linea dell'orizzonte molto alta e uno svolgimento narrativo che assecondava la costruzione della scena per piani paralleli sovrapposti, che avevano caratterizzato questo ultimo impegno dell'artista campano: minuzioso nella restituzione di ogni singolo dettaglio e tuttavia capace di sintesi formali di grande forza poetica. Disegno e incisione rappresentavano per Pica un titolo aggiuntivo di particolare merito nella considerazione di Morelli: com'è noto, il critico napoletano fu un partigiano della migliore grafica modernista internazionale – democratica, ubiquitaria,

accessibile: dalla pagina illustrata all'affiche pubblicitaria – e un pioniere della sua promozione in Italia quale strumento privilegiato di educazione visiva e raffinamento del gusto artistico<sup>24</sup>.

Su questa falsariga non sorprende trovare una selezione di disegni a penna e matita di Morelli a Milano, alcuni dei quali in prestito dalla Galleria nazionale d'arte moderna, nella sezione del bianco e nero della Mostra nazionale di belle arti allestita in occasione dell'Esposizione del Sempione nel 1906. Anche in questa circostanza Pica, ormai trasferitosi stabilmente nel capoluogo lombardo, esercitò un ruolo non ufficiale ma decisivo nella selezione delle opere, come apprendiamo dalla sua corrispondenza privata<sup>25</sup>. Ritroviamo ancora una volta i disegni "sacri", stando almeno alle uniche indicazioni presenti in catalogo: un *Cristo* e uno *Studio per il Sant'Antonio*, quest'ultimo anche riprodotto<sup>26</sup>. Nessun particolare commento, tuttavia, accompagna la presenza delle opere a Milano da parte di Pica, interessato a ragionare in quell'occasione soprattutto sulle arti decorative internazionali<sup>27</sup>. Nondimeno, l'eccezionale inserimento di Morelli tra le frange più giovani della grafica contemporanea (da Giulio Aristide Sartorio a Romolo Romani, da Aleardo Terzi ad Alberto Martini) intende ribadire il legame che saldava le più recenti sperimentazioni alla migliore produzione ottocentesca di respiro internazionale (presenti anche i belgi François Maréchal, Charles Doudelet e l'olandese, ma anch'egli belga di formazione, Carel Nicolaas Storm de's Gravesande), come a volere indicare una linea di continuità, più che di rottura, tra vecchio e nuovo, nella convinzione, più volte attestata negli scritti di Pica, che fosse necessario muoversi per gradi e preparare così per piccoli passi il pubblico generalista, specie delle grandi rassegne espositive, alla scoperta degli "artisti d'eccezione".

Certo è che non si trovano negli anni a venire altri riferimenti alla pittura di Morelli negli scritti di Pica, né dipinti, disegni o incisioni nella sua collezione privata, né volumi a lui dedicati nella sua biblioteca (in cui non compare nemmeno la monografia di Levi)<sup>28</sup>, a dimostrazione del fatto che il pittore sfuggiva al novero degli artisti contemporanei cui il critico riservava le proprie attenzioni in maniera prioritaria, per rientrare piuttosto tra i grandi maestri dell'Ottocento cui tornare a guardare per meglio cogliere gli svolgimenti dell'arte moderna in Italia e in Europa, con la consapevolezza tuttavia di avere a che fare con esperienze ormai archiviate. Pica non perse occasione per rimarcare l'importanza di un confronto costante tra arte italiana e arte internazionale, in entrambe le direzioni, anche in una prospettiva storica. Del resto, i pochi artisti "ottocenteschi" ricompresi in questo paradigma – e valga per tutti il riferimento a Giuseppe De Nittis, l'unico autore a godere del privilegio di una corposa monografia a firma di Pica<sup>29</sup> –

avevano alle spalle importanti esperienze internazionali, a partire molto spesso dal riconoscimento del loro valore. In Italia, al contrario, regnava un clima di sostanziale stagnazione culturale e, nel campo dell'arte, ancora più vistoso era, agli occhi del critico napoletano, il mancato allineamento alla cultura europea, in un contesto molto diviso tra scuole regionali e centri di potere accademico. La sua personale crociata nei confronti dell'*art d'institut* aveva trovato in Morelli un campione ideale, per la sua storia personale, per la modernità della sua pittura e della sua produzione grafica e soprattutto per la tensione costante a un aggiornamento, fino agli ultimi anni di vita, capace di dialogare alla pari con le più alte vette dell'arte europea.

Le gerarchie di merito che restituiscono le tre edizioni del premio della critica alla Biennale di Venezia (1897, 1899, 1901) riflettevano molto bene lo stato dell'arte<sup>30</sup>. Dall'originaria affermazione di Primo Levi, in forza del nazionalismo della sua visione critica in linea con il gusto *salonnier* delle prime edizioni della manifestazione, al più alto riconoscimento conquistato da Pica tre anni dopo, in una sorta di ribaltamento dei valori in campo ma in un assetto pubblico sostanzialmente immutato (con sale e giurie regionali), per quanto progressivamente aperto ad altri ambiti d'intervento creativo (la grafica d'arte, le arti decorative), ad allestimenti più moderni, a giurati internazionali e agli "artisti d'eccezione" proposti sottotraccia a Fradeletto e la cui clamorosa assenza era stata già lamentata da Pica nelle sue cronache sin dal 1895: da Zorn a De Groux, da Redon a Toorop, da Rodin a Toulouse-Lautrec, da Chéret a Grasset, da Van Rysselberghe a Previati (solo per rimanere alla cronologia in questione). Nella documentazione relativa a questi primi anni di collaborazione con la Biennale, Pica si dimostra sempre un prezioso collaboratore, molto generoso nel favorire contatti di artisti e critici (Roger Marx), nel suggerire modifiche ai regolamenti istituzionali (sempre su richiesta di Fradeletto) o nel promuovere il coinvolgimento di autorevoli interlocutori all'interno della manifestazione (Benedetto Croce, per esempio).

La cultura cosmopolita e la vasta rete di relazioni personali su cui poteva contare, insieme alla sua lettura di Morelli quale "faro" della pittura europea del XIX secolo accanto ai nomi di Böcklin, Moreau o Puvis de Chavannes, dovettero molto impressionare gli eredi dell'artista napoletano, notoriamente scontenti degli esiti del volume di Levi del 1906<sup>31</sup>. Nondimeno il giudizio di Pica sul collega ferrarese, letto e conosciuto per la prima volta in occasione del concorso del 1897, è positivo, e tale rimane anche fra le righe della corrispondenza privata con Fradeletto (mentre più severa è, per esempio, la considerazione del «reazionario» Ugo Fleres nelle confidenze rese a Grubicy)<sup>32</sup>. Pica definiva Levi d'indole mite, «anche più di me», e ne apprezzava il contributo «sagace e abile» sul «Corriere

d'Italia»<sup>33</sup>; pertanto dovette esprimere un parere favorevole su Levi in risposta a Villari e alle riserve della nipote sulla monografia postuma da dedicare a Morelli (come del resto aveva già fatto per il testo su Morelli nel catalogo della Biennale del 1901, che egli stesso aveva caldeggiato di affidare a Levi, come poi di fatto fu), ritenendo evidentemente che si trattasse del profilo più adatto al tipo di lavoro di documentazione e di analisi retrospettiva che esigeva la specifica circostanza di un volume di taglio storico<sup>34</sup>.

Dal canto suo Pica si era schierato contro gli «illustri rappresentanti del partito conservatore della critica artistica»<sup>35</sup> e rivendicava con orgoglio il «preconcetto aristocratico» che gli era stato rimproverato nella relazione ufficiale della prima edizione del concorso nel 1897, a firma di Camillo Boito, Enrico Panzacchi e Corrado Ricci (redattore), laddove specialmente si affermava che Pica «si compiace[va] di appartenere al “piccolo numero dei buongustai dell’arte, destinato così di sovente ad essere in dissidio con la maggioranza del pubblico”. Questo togliere ogni valore di sentimento popolare, generalmente fedele a forme passate o già in uso da qualche tempo, è una delle cause del suo troppo sollecito orientarsi verso formule più nuove o inaspettate»<sup>36</sup>. I contesti di provenienza e il raggio d’azione dei giurati, tra Venezia e Bologna essenzialmente, non potevano essere più lontani da quelli di Pica, instancabile viaggiatore e intraprendente *socialite* sulla scena artistica internazionale. Pica, pur riconoscendo e apprezzando il valore di Morelli, sentiva il pittore distante dalla propria sensibilità e per questo cedette forse il testimone a Levi: una sensibilità, quella di Pica, coltivata soprattutto su letture francesi (Fénéon, Fontainas, Geffroy, i fratelli Goncourt, Huysmans, Jourdain, Kahn, Marx, tra gli altri) e pertanto legata a doppia mandata, nei suoi anni migliori, agli sviluppi di impressionismo e simbolismo. Per meglio comprendere la marginalità cui interessi di questo tipo furono presto relegati (e con essi le sparute personalità che se ne fecero promotori, insieme a una certa idea di “modernismo ottocentesco”), non sarà necessario ricordare la stentata fortuna storiografica di entrambi i movimenti in Italia per tutta la prima metà del Novecento, né le ragioni delle dimissioni di Pica dalla Segreteria generale della Biennale di Venezia nel 1927, quando subentrato a Fradeletto a partire dal 1919 finì per scontentare tutti di fatto, rimanendo fedele a una linea progressista che leggeva le più recenti esperienze d’avanguardia in continuità con naturalismo e cultura *fin-de-siècle*, ormai decisamente fuori tempo massimo, in anni di montanti nazionalismi e di sempre più condizionanti ingerenze da parte dello Stato fascista sulla struttura politica e amministrativa della manifestazione, fino al suo definitivo commissariamento e alla sua trasformazione in Ente Autonomo di diretta pertinenza governativa nel 1930<sup>37</sup>.

- 1 Lettera di P. Villari a E. Morelli, Thesis, 29 agosto 1901. Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Carte Domenico Morelli: Morelli III/213 (consultabile online sul portale <https://manus.iccu.sbn.it/>).
- 2 V. P.[ica], *Necrologio*, in «Emporium», XIV, 80, agosto 1901, pp. 157-158.
- 3 Lettera di P. Villari a E. Morelli, Firenze, 4 aprile 1902. Morelli III/239. Il volume in questione è P. Levi l'Italiano, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte: mezzo secolo di pittura italiana; con 150 illustrazioni nel testo e 28 tavole*, Roma-Torino, 1906, e per il quale rinvio al saggio di A. Auf der Heyde, *infra*. Un rapido aggiornamento bio-bibliografico su Vittorio Pica, in D. Lacagnina, *Pica, Vittorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2015, vol. 83, pp. 122-127.
- 4 V. P.[ica], *Necrologio*, cit. Su questo specifico aspetto della produzione di Morelli si vedano I. Valente, *La tensione al misticismo simbolista: i temi del Cristo e degli angeli*, in *Domenico Morelli e il suo tempo: 1823 1901. Dal Romanticismo al Simbolismo*, catalogo della mostra, Napoli 2005-2006, a cura di L. Martorelli, Napoli, 2005, pp. 171-175 e M.A. Pisano, *Domenico Morelli e la pittura sacra dell'Ottocento europeo*, tesi di dottorato in Archeologia e storia delle arti, Università della Calabria, a.a. 2011-2012, relatori R. De Gaetano e G. Capitelli.
- 5 Lettera di V. Pica a A. Fradeletto, Napoli, 25 febbraio 1901. La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Scatole Nere, b. 12, fasc. "Pica Vittorio".
- 6 *Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. 1895. Catalogo illustrato*, Venezia, 1895, p. 115, nn. 227-229. Rispettivamente, le opere in questione sono: *Cristo nel deserto*, acquistato in quella occasione per la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (inv. 985) (E. di Majo, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, Milano, 2006, p. 211, scheda 6.19), *Ritratto del Prof. Achille Carrillo*, *Ritratto del Sig. Andrea Berner*.
- 7 *Quarta Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. 1901. Catalogo illustrato*, Venezia, 1901, pp. 188-190, nn. 25-31. A questi dipinti va aggiunto *Il conte Lara*, esposto nel Salone internazionale (*Quarta Esposizione*, cit., p. 36, n. 12bis).
- 8 Lettera di V. Pica a A. Fradeletto, Napoli, 25 febbraio 1901, cit.
- 9 *Catalogue de la Galerie Vonwiller. Tableaux, marbres, bronzes*, Napoli, 1901. Si veda anche M. Picone Petrusa, *Annibale Sacco e la formazione delle collezioni moderne del Museo di Capodimonte*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, 2 voll. («Prospettiva», 53/56 e 57/60, 1989-1990), II, pp. 392-400, in part. la nota 34.
- 10 Per le opere alla GNAM, E. di Majo, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, cit., p. 204, scheda 6.8, e p. 207, scheda 6.12.
- 11 *The Pisani Gallery in Florence. I, The Red Room*, introduction by V. Pica, Bergamo, 1908, pp. 10-11, per la discussione della pittura di Morelli, e p. 21, per il riferimento puntuale ai tre dipinti di proprietà della galleria fiorentina: gli oli *Le tentazioni di sant'Antonio II* e *Imbalsamazione di Cristo* e un piccolo disegno di tema maomettano *Uri* (non identificato). Nella più tarda edizione francese del catalogo Morelli non compare più fra gli artisti della galleria e i dipinti non sono più disponibili. È confermato invece l'acquisto dell'*Imbalsamazione di Cristo* e de *Le tentazioni di sant'Antonio II* da parte dello Stato italiano (*La Galerie Pisani de Florence. Première Partie, texte par V. Pica*, Milano, 1914, p. 9). Molti dei titoli della bibliografia di Pica qui citati sono disponibili, integralmente digitalizzati, sul sito CAPTI (<http://www.capti.it/>), esito del Progetto di ricerca Furb 2012 "Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni" (Università degli studi di Genova, Università degli studi di Siena, Università degli studi di Udine, Scuola Normale

- Superiore di Pisa). Sul ruolo di Pica tra critica e mercato si veda da ultimo D. Lacagnina, *Through the Lens of Vittorio Pica. Art Criticism and Collecting at the Venice Biennale, 1912–1926*, in «Journal of Modern Italian Studies», XXVI, 4, 2021, pp. 400-424.
- 12 V. Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1901, p. 76.
  - 13 *Ivi*, p. 77. Un giudizio analogo si ritrova ancora, pressoché immutato nelle parole, in F. Stefani, *Esposizioni d'arte. Buenos Aires, Montevideo, Valparaíso. Catalogo illustrato della III<sup>a</sup> Esposizione*, prefazione di V. Pica, Bergamo, 1905, pp. 40-41, in cui veniva presentato, in una tavola fuori testo, un bozzetto relativo a un gruppo di figure presenti nel dipinto *La figlia di Giairo*.
  - 14 A. Michel, *Notes sur l'Art moderne (Peinture)*, Parigi, 1896. La segnalazione del volume arrivò a Pica da Vittore Grubiczy de Dragon per lettera nello stesso 1896. Vi erano raccolti alcuni scritti di André Michel, storico dell'arte medievale, conservatore del dipartimento di sculture del Museo del Louvre, e critico militante, su Corot, Ingres, Millet, Delacroix, Raffet, Meissonier e Puvis de Chavannes (cfr. D. Lacagnina, «*Così ardito artista e così sagace critico d'arte*». *Vittore Grubiczy de Dragon e Vittorio Pica*, in *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Milano-Udine, 2016, p. 53, nota 40).
  - 15 Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, cit., p. 84. Sui suoi interessi per la pittura inglese si veda M. Tavinor, *La formazione del giudizio estetico-critico di Vittorio Pica sull'arte britannica: pittura, grafica e illustrazione fra le pagine di «Emporium»*, in *L'officina internazionale di Vittorio Pica: arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, a cura di D. Lacagnina, Palermo, 2017, pp. 109-132.
  - 16 Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, cit., p. 84.
  - 17 *Ivi*, p. 85. Il riferimento a Rembrandt anche in A. Venturi, *Domenico Morelli*, in «Nuova Antologia», CLXXIX, 1901, pp. 151-164, in part. p. 158.
  - 18 V. Pica, *Letteratura d'eccezione*, Genova, 1987 [Milano, 1899], pp. 120-121.
  - 19 Lettera di V. Pica a U. Ogetti, Milano, 7 novembre 1901. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Archivio Storico, Fondo Ogetti, cassetta 58, ins. 5, sottounità 2 (*Corrispondenza dal 1899 al 1908*). Era il penultimo giorno di apertura della manifestazione, a dispetto della data ufficiale di chiusura fissata al 31 ottobre e di fatto posticipata a domenica 10 novembre. La cronaca dell'evento è in *IV Esposizione internazionale d'Arte. Commemorazione Morelli*, in «Gazzetta di Venezia», 9 novembre 1901. Cimmino era uno dei membri della Società dei Nove Musi, fondata a Napoli nel 1890 da Benedetto Croce nel retrobottega della libreria di Luigi Pierro in Piazza Dante. Ne facevano parte, con loro, lo scrittore Onorato Fava, Francesco Saverio Nitti, il giornalista e scrittore Carlo Petitti, Vittorio Pica, l'avvocato Michele Ricciardi, direttore de «Il Pungolo Parlamentare», Michelangelo Schipa e l'archeologo Vittorio Spinazzola. Due anni dopo si aggiunse anche lo scrittore e storico Giuseppe Ceci. Si veda il capitolo *Benedetto Croce e la Società dei Nove Musi nella Napoli gastronomica di fine Ottocento*, in M. Gatta, *Bibliofilia del gusto. Dieci itinerari tra libri, letteratura e cibo*, Macerata, 2008, pp. 5-15.
  - 20 Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, cit., p. 77, nota 1.
  - 21 Sul progetto e sulle fasi di realizzazione della Bibbia si veda A. Irollo, *La Bibbia di Amsterdam*, in *Domenico Morelli e il suo tempo*, cit., pp. 269-274. Nella corrispondenza di Morelli sono ben documentati i contatti intercorsi tra i committenti e l'artista. Buona parte di queste lettere sono trascritte da Levi l'Italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 322-323.

- 22 Lettera di L. Alma-Tadema a D. Morelli, Londra, 26 giugno 1901 (Morelli I/19), trascritta integralmente in Levi l'italico, *Domenico Morelli*, cit., pp. 324-325. Nel volume, a seguire (pp. 326-332), anche la riedizione dell'articolo, sempre a firma di Levi, *La Bibbia di Amsterdam e il Bianco e Nero*, in «La Tribuna», 13 aprile 1902.
- 23 Lettera di E. Morelli a P. Villari, [Napoli], 3 marzo [1902] (Morelli III/1028). Le citazioni sono tratte da V. Pica, *L'Esposizione di bianco e nero a Roma*, in «Emporium», XVI, 91, 1902, pp. 22-44, in part. p. 38. Per le opere in mostra si veda *Catalogo della I<sup>a</sup> Esposizione internazionale di bianco e nero* (Roma, aprile-maggio 1902), Roma, 1902, p. 48, nn. 1248-1255 e 1257-1258 e p. 49, nn. 1259-1279.
- 24 Su questo specifico interesse della attività critica di Pica, G. Marini, *L'incisione europea dalle pagine di «Emporium»*. *Vittorio Pica e la divulgazione del «bianco e nero» nel primo Novecento*, in «Grafica d'arte», XX, 80, 2009, pp. 12-17; P. Pallottino, «*La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni: l'opera pionieristica di Vittorio Pica su «Emporium»*», in *Emporium. Parole e immagini tra il 1895 e il 1964*, atti dell'incontro di studio, Pisa 2007, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, 2009, pp. 203-218; D. Lacagnina, *Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes*, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, edited by R. Neginsky, New-Castle-upon-Tyne, 2010, pp. 455-480; A. Del Bianco, *Incisori italiani alle Biennali veneziane di Vittorio Pica, 1920-1926*, in «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», 23, 2020, pp. 217-235; *id.*, «*A Selection of Works by the Finest Modern Masters of Bianco e Nero: The Print Rooms at the Venice Biennale, 1899-1901*», in «OBOE Journal», III, 1, 2022, pp. 19-37.
- 25 Con particolare riferimento alla partecipazione di Romolo Romani, per cui rinvio a Lacagnina, «*Così ardito artista e così sagace critico d'arte*», cit., pp. 65-66.
- 26 *Mostra nazionale di belle arti. Catalogo illustrato* (Milano, aprile-novembre 1906), Milano, 1906, pp. 140-141, nn. 125-127, 129-148 e 151 e tav. 26. Si veda anche *Esposizione di Milano 1906. Guida "ufficiale"*, Milano, 1906, p. 63. Sul fondo dei disegni di Morelli alla GNAM, acquistati dopo la morte dell'artista, rinvio a *Il fondo Domenico Morelli. Catalogo delle opere su carta*, a cura di R. Camerlingo, Roma, 2010.
- 27 Si vedano i vari articoli di Pica dedicati alle partecipazioni nazionali sulle pagine di «Emporium»: *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. Il padiglione belga* (XXIV, 139, 1906, pp. 3-20), *La sezione ungherese* (XXIV, 140, 1906, pp. 83-102), *Qua e là per le sezioni straniere* (XXIV, 141, 1906 pp. 163-180), *La sezione italiana. I* (XXIV, 142, 1906, pp. 243-255) e *La sezione italiana. II* (XXIV, 143, 1906, pp. 323-340).
- 28 *Collezione Vittorio Pica*, testo di R. Calzini, Bergamo, 1931; *Vente aux enchères de la collection Vittorio Pica. Eaux fortes, pointes sèches, vernis mous, lithographies des grands maîtres du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Milano, 1931; *Beaux ouvrages illustrés, monographies [...] composant la bibliothèque Vittorio Pica [...]*, Milano, 1931.
- 29 V. Pica, *Giuseppe de Nittis. L'uomo e l'artista*, Milano, 1914.
- 30 Per le ormai ben note vicende si vedano le ricostruzioni di M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, Torino, 1982, in particolare il paragrafo *Il premio della critica nel 1897*, pp. 107-110; di G. Tomasella, *La critica d'arte in Veneto nel Novecento*, in *La pittura in Veneto. Il Novecento*, Milano, 2008, vol. II, in particolare il paragrafo *Il concorso della critica alla Biennale*, pp. 499-503; di F. Castellani, *Il filo di Arianna. La nascita del premio della critica alla Biennale (1897)*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani, E. Charans, Milano, 2017, pp. 23-32.
- 31 Cfr. a tal proposito il contributo di Auf der Heyde, *infra*.

- 32 Lacagnina, «*Così ardito artista e così sagace critico d'arte*», cit., p. 47. Sappiamo dalla corrispondenza con Fradeletto e con Ogetti che Pica cercava gli scritti di Levi presentati al concorso del 1897 per documentarsi sulla sua personalità critica, di cui fino a quel momento dichiarava di non avere letto nulla. Si veda per esempio la lettera di V. Pica ad A. Fradeletto, Napoli, 12 gennaio 1898. La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Scatole Nere, b. 8, fasc. "P".
- 33 Lettere di V. Pica a A. Fradeletto, rispettivamente, Napoli, 27 agosto 1903 (La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Scatole Nere, b. 20, fasc. "P"); e Napoli, 19 dicembre 1899 (La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Scatole Nere, b. 11).
- 34 Lettera di V. Pica a A. Fradeletto, Napoli, 25 febbraio 1901. La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Scatole Nere, b. 12, fasc. "Pica Vittorio".
- 35 Lettera di V. Pica a A. Fradeletto, Napoli, 12 gennaio 1898. La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Scatole Nere, b. 8, fasc. "P".
- 36 Citato in Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato*, cit., p. 108.
- 37 Sugli ultimi anni di attività di Pica, D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», V, 8/2, 2016, pp. 415-433, e ancora Lacagnina, *Through the Lens of Vittorio Pica*, cit.



Fig. 1: *Vittorio Pica*, fotografia di autore non identificato. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Archivio storico, Fondo Ogetti. Su concessione del Ministero della Cultura. È fatto divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

V.

PITTURA BIBLICA.



DOMENICO MORELLI<sup>1</sup>, gloria fulgidissima dell'odierna pittura italiana, non v'è a Venezia, come era vivo desiderio del comitato organizzatore ma come non è riuscito possibile per ristrettezza di tempo e per varie difficoltà pratiche, tutta una mostra complessiva, atta a far conoscere i vari aspetti e le successive evoluzioni della possente e multiforme arte sua, fatta di chiaroveggente profondità di pensiero, di efficace concettosità di fantasia e di difficilmente superabile bravura di colorista insigne. Però le sette tele, raccolte sur una parete della sezione siculo-napoletana, e l'ottava, collocata sur un cavalletto nella grande sala centrale,

<sup>1</sup> Questo capitolo era già scritto e composto quando nelle ore pomeridiane del 13 agosto, un nuovo e più violento attacco del morbo che da due anni ne minava la fibra robusta, spugnava il glorioso pittore napoletano, all'età di 78 anni.

sono, senza dubbio, tra le più belle e le più caratteristiche delle molte a cui dal geniale maestro napoletano è stata infusa la superiore vira dell'arte.

*Il Conte Lara*, quadro d'ispirazione byroniana, rappresenta degnamente, pur non possedendo nè la robustezza di concezione e la drammatica evidenza di evocazione degli *Iconoclasti*, nè l'infinita soavemente sentimentale di *Torquato Tasso ed Eleonora d'Este*, la sua prima maniera romantica, la quale, confessiamo pure, se ancora seduce i nostri occhi, non parla quasi più alla nostra anima.

Col medesimo piacere delle pupille e con dippiù una viva curiosità, si guardano e poi si confrontano le due tele interessantissime e molto discusse al loro primo apparire, nelle quali il Morelli volle dare forma, in due volte e con modificazioni abbastanza importanti, ad una bizzarra fantasia voluttuosa, sug-



DOMENICO MORELLI

Fot. V. Allinari - Firenze.

« IL CONTE LARA »

Fig. 2: *Pittura biblica*, frontespizio del capitolo dedicato all'opera di Domenico Morelli, in Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1901, p. 76.

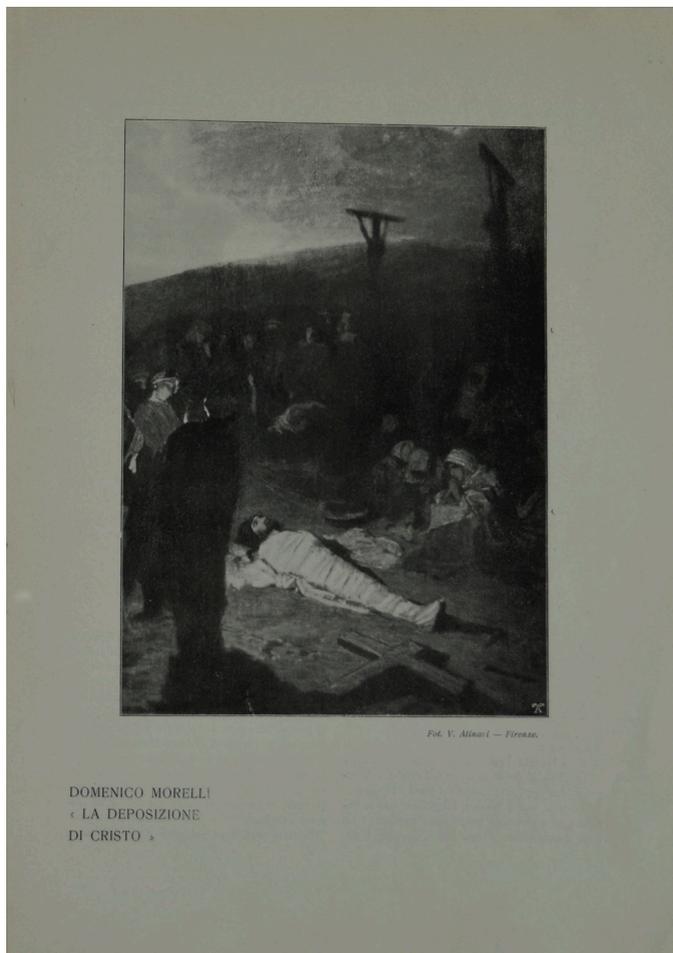


Fig. 3: Domenico Morelli, *Imbalsamazione di Cristo*, fotografia di Vittorio Alinari pubblicata in Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1901, p. 79.

italiana ed accademica possono dividersi in due gruppi, l'uno che ha avuto origine in Inghilterra e l'altro in Germania.

Tra i precetti essenziali della scuola preraffaellita vi era che i soggetti biblici non bisognasse ritrarli secondo i principi d'arte svolti con Raffaello e coi suoi seguaci, ma bensì come erano probabilmente avvenuti. Fedele a tali precetti, John Everett Millais, nel 1850, osava, con grave scandalo del pubblico, esporre un quadro, in cui aveva rappre-

di uomini e di donne delle varie tribù israelitiche. Risultato delle pazienti e minuziose sue ricerche furono vari quadri, tra cui particolarmente interessanti e caratteristici *L'ombra della morte*, *la Fuga in Egitto* ed il *Trionfo degli innocenti*, che gli costò non meno di un decennio di lavoro. In essi, dal paesaggio agli accessori più minuti, tutto vi è riprodotto scrupolosamente dal vero; cosicchè, secondo afferma Robert de la Sizeranne, nel primo dei tre quadri citati o ora, la figura di Cristo è quella



DOMENICO MORELLI

Fot. V. Alinari — Firenze.

• CRISTO DERISO •

sentato Gesù, ancor fanciulletto, nella bottega da falegname di suo padre, nel momento che la Madonna, san Giuseppe, Sant'Anna ed il piccolo San Giovanni si aggruppano ansiosi intorno a lui, che mostra loro la manina sanguinante per una ferita fattasi con le tanaglie. Il tentativo di realismo biblico, che nell'Opera del Millais rimase unico, fu ripreso ed animato da un soffio di misticismo da William Holman Hunt, severo spirito di asceta e di puritano. Il desiderio ardente di ristabilire la verità storica degli avvenimenti del Nuovo Testamento lo persuase anzi a lasciare l'Inghilterra per la Palestina ed a rimanervi lunghi anni, studiando i siti dove nacque, visse e morì Gesù, nonché i tipi

di un uomo di Betlemme, il laboratorio è quello di un falegname di Nazaret, il paesaggio che si vede dalla finestra è quello del villaggio in cui ha vissuto Gesù e perfino una brocca che si scorge in un angolo è di una speciale foggia nazarena, come nazareni sono la sega, la pialla e gli altri ordigni di lavoro. Scomparse le primitive ostilità contro il Prerafaelismo, le tele di Holman Hunt, eseguite con la sovrabbondanza di particolari, col disegno minuziosamente analitico e col colorito acceso e stridente che caratterizzano la sua scuola, ottennero in Inghilterra, al contrario di quella del Millais, un successo strepitoso.

Parecchi anni dopo, un pittore francese, James

Fig. 4: Domenico Morelli, *Cristo deriso*, fotografia di Vittorio Alinari pubblicata in Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1901, p. 80.