

Nell'eremo di Alessandro Morani

All'alba del XX secolo Alessandro Morani e la moglie Lili Helbig acquistarono la splendida villa di Arsoli, un eremo immerso nel verde ove ritirarsi dalla vita della capitale¹. Lo studio, poco distante dalla villa, divenne così il luogo prediletto dall'artista per ammirare il quieto paesaggio circostante, che tanto spesso costituirà il soggetto delle sue opere². Un «Eremo», quello arsolano, «per modo di dire, poiché vi fu sempre un afflusso di personalità e amici»³. Situazione non nuova per la coppia di artisti, poiché se Alessandro nel 1897, anno del matrimonio, aveva ormai avviato la sua carriera e consolidato rapporti con i più grandi esponenti del mondo artistico e letterario, tra di essi Lili Helbig era nata e cresciuta⁴. Tuttavia, già Trompeo nel 1941 fa notare come il nome di Alessandro Morani, pur ricorrendo spesso accanto a quelli di D'Annunzio, De Bosis, Sartorio, Pascarella, Nino Costa, sia «messo lì, come se fosse scontato che tutti lo dovessero conoscere, come se fosse la cosa più naturale del mondo dire che D'Annunzio, per le scene della *Gioconda*, della *Città morta* o della *Gloria*, s'era rivolto ad Alessandro Morani, che De Bosis gli chiedeva le decorazioni per *Convito*, o che tal burla era stata architettata dal Pascarella e dal Morani»⁵. Nessuno, lamenta l'autore, al momento della morte ha ricordato questo artista «che non merita davvero l'oblio»⁶.

Sorge spontaneo allora rammentare l'oblio presagito dal Fleres⁷ a proposito della morte di Alfredo Ricci, il pittore scomparso prematuramente, cui la giovinezza del Morani appare così strettamente legata. È attraverso le parole del Conti, nell'articolo del 1885⁸. e dell'Angeli, nelle *Cronache del Caffè Greco*, a emergere il rapporto indissolubile tra il «taciturno e riflessivo»⁹ Ricci e l'«entusiasta, esuberante, rumoroso»¹⁰ Morani, così come la lettera scritta dal conte Napoleone Parisani a

¹ Questo articolo è frutto delle ricerche svolte nella villa di Arsoli e a tal proposito si ringrazia sinceramente la famiglia Morani, in particolare la generosa collaborazione di Brenda e Paolo Morani.

D'ora in avanti l'archivio degli eredi Morani verrà citato con la sigla AEM.

² Alla stessa imponente figura del grande quadro *Incipit Vita Nova* (Municipio di Arsoli) fa da sfondo il paesaggio così come visto dal Morani dalla finestra del suo studio.

³ AEM. Bozza dattiloscritta dell'articolo di Luigi Trompeo (L. Trompeo, Alessandro Morani, in "L'Urbe", anno VI, n.8, Agosto 1941, pp.10-20). Nella pubblicazione manca la parte qui citata.

⁴ Lili Helbig Morani (1868-1954), nacque dall'unione tra il celebre archeologo Wolfgang Helbig e la principessa russa Nadina Schahowskoy. I salotti di Casa Tarpea e poi di Villa Lante al Gianicolo divennero nella Roma dell'epoca tra i più celebri luoghi di incontro per artisti, letterati, studiosi e musicisti.

Per un profilo di Lili Helbig Morani cfr. S. Berresford, *Lili Helbig*, in "Cronache d'altri tempi", anno XXV, n.291, luglio 1978; allo stesso modo, per una conoscenza generale della vita e dell'attività artistica di Alessandro Morani cfr. *Ead.*, *Alessandro Morani. Uno dei Venticinque della Campagna Romana*, in *ivi*.

⁵ L. Trompeo, cit., p.10.

⁶ *Ibid.*

⁷ U. Fleres, Alfredo Ricci, in "Archivio Storico dell'Arte", 1890, fasc. III-IV, pp.127-135 (p.127).

⁸ Doctor Mysticus (Angelo Conti), *L'Arte a Roma. Novissimum Agmen*, in "La Tribuna", 4 ottobre 1885.

⁹ D. Angeli, *Le Cronache del Caffè Greco*, Roma 1930, p.161.

¹⁰ *Ivi*, p.162.

quest'ultimo, subito dopo la morte dell'amico, offre ulteriore conferma del rapporto privilegiato tra i due, al di là di possibili enfatiche letterarie:

«Caro Morani, ricevo oggi la partecipazione: la triste notizia mi atterrisce, e non ti so dir altro che piango con te.

Immagino in quale stato tu ti trovi sapendo qual affetto ti legava al povero Alfredo. E non so se vorrai tollerare che io venga a dirti che divido con te il dolore»¹¹.

Inoltre, se il Conti descrive il bisogno degli artisti di visitare ogni giorno l'uno lo studio dell'altro per vederne il lavoro¹², in un articolo pubblicato nel 1913 sulla rivista palermitana "Il Solco" si apprende che Morani condusse a termine alcuni lavori lasciati incompiuti dall'amico: «In ciò è una pietosa, commovente cura; ma è anche la fede, la convinzione di seguire una tacita volontà dell'estinto, di rinsaldare un patto spirituale d'arte non paranco spezzato dalla scure dell'eterna nemica»¹³. La profonda differenza della cifra stilistica tra i due rende difficile immaginare tali opere, non ancora identificabili in attesa di ulteriori indizi, tuttavia ad ornare oggi una delle camere della villa arsolana resta, completamente di mano del Ricci, un ritratto di Paolina (fig.1), sorella di Alessandro, tracciato a carboncino con quella facilità di impressione che tanto colpiva la critica contemporanea.

Quel che più interessa ribadire, però, è come il valore di un «patto spirituale d'arte» tra i due si sia fondamentalmente concretizzato nella formazione della società In Arte Libertas, destinata a svolgere un ruolo fondamentale nello sviluppo dei nuovi orientamenti estetici romani caratterizzanti l'ultimo ventennio del secolo. Alessandro Morani, prima di essere uno dei XXV della Campagna Romana, prima di dare inizio alla sua poliedrica attività artistica, fu un membro dell'In Arte Libertas e, in qualità di segretario, tenne i registri con i verbali delle adunanze e l'elenco delle opere accettate, nonché la posta sociale¹⁴, l'archivio dunque che ad oggi sarebbe tanto prezioso ritrovare. Se da una lettera sappiamo come nel 1924 tale documentazione non fosse più nelle sue mani, risulta prezioso il ritrovamento presso gli eredi della bozza manoscritta dello statuto della società, edita in questa sede per la prima volta (fig.2). Quanto alla nascita del movimento, attribuita nelle celebri *Cronache* all'iniziativa dei due giovani artisti, in un articolo meno noto dello stesso Angeli, in cui compare anche il nome di Sartorio, Morani finisce per essere il protagonista: «Fu in quell'epoca di disordine

¹¹ AEM. La lettera reca data «11 settembre '89». Le parole del Parisani acquisiscono un'importanza ancor maggiore se si considera lo stretto rapporto che anche quest'ultimo aveva con Alfredo Ricci: cfr. F. De Mattia, *Alfredo Ricci (1864-1889): un carteggio con Napoleone Parisani*, in S. Valeri (a cura di), *La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, Roma 2016.

¹² A. Conti, cit.

¹³ G. Minutilla Lauria, *Per una duplice vittoria di Alessandro Morani*, in "Il Solco", 15 gennaio 1913.

¹⁴ D. Angeli, op. cit., p.164.

intellettuale che Alessandro Morani, Aristide Sartorio e Alfredo Ricci pensarono di staccarsi risolutamente dalla Promotrice e di rimettersi sulla buona via. Il Sartorio, poco dopo partì, e rimase il Morani ad attuare il progetto»¹⁵. È all'interno del movimento che l'artista muove i suoi primi passi, iniziando a consolidare la propria poetica, le riflessioni artistiche che caratterizzeranno tutta la sua attività. Dedicatosi alla plastica presso l'accademia di Belle Arti di Roma, ove era entrato nel '79, il Morani individua infatti le proprie radici pittoriche al di fuori di essa, ovvero proprio nel contatto con gli artisti dell'*ominibus*:

«mi dedicai alla pittura, avendo per guida Alessandro Castelli prima, Nino Costa poi. La maggior parte delle mie cognizioni d'Arte le devo alla compagnia di Cabianca, Carlandi, Coleman, E. Ferrari, Sartorio, Ricci A., L. Serra ed altri, con i quali fondammo una società per dar carattere regionale alla nostra Arte e crearsi un ambiente di studio»¹⁶.

In una lettera a destinatario ignoto¹⁷, in quanto mutila della prima parte, viene rievocata sinteticamente l'origine del movimento: il «gruppo dei dissidenti», così definito dal Morani con reminiscenze contiane, avrebbe deciso di unirsi in società, chiamata «Società dell'Arte Libera», solo a seguito del primo «successo» espositivo, mentre il definitivo nome *In Arte Libertas* sarebbe stato scelto dal Cellini nel terzo anno di vita¹⁸. Sembra dunque che il movimento stesso si definisca, anche nel nome, proprio attraverso l'azione, le esperienze espositive. Se guardando alla stampa del tempo, la prima mostra non può essere in realtà considerata come un trionfo generale in termini di apprezzamento, il successo di cui parla Morani si rivela quando, nella medesima lettera, a proposito della seconda esposizione afferma: «alla sorpresa fu sostituita la sincerità». Considerando, infatti, anche le parole di Sartorio sulle pagine del "Secolo XX", ovvero «le battaglie dell'«In Arte Libertas» intese a scuoter il torpore intellettuale romano»¹⁹, ben si comprende come 'sorpresa' divenga sinonimo di 'successo'. L'azione indipendente a dispetto dell'ufficialità degli Amatori e Cultori di

¹⁵ Così continua Angeli: «Alessandro Morani è forse uno dei giovani artisti che amano con più entusiasmo l'arte loro. Un poco ineguale di carattere, egli ha per la pittura un'esaltazione che per chi non lo conosce può sembrar eccessiva. Ma è certo che in quel periodo di preparazione egli lavorò molto e fortemente per raggiungere lo scopo prefisso. Studioso per temperamento e per educazione, egli capì che non vi poteva esser nessun lavoro serio se non si riprendevano le buone tradizioni così inopportunamente lasciate; e fu allora che egli cercò l'appoggio di quei vecchi pittori che non avevano piegato verso le nuove mode e avevano continuato solitari e sconosciuti la linea d'arte dei loro primi anni». D. Angeli, *In Arte Libertas*, in "La Nuova Rassegna", 12 marzo 1893, p.250.

¹⁶ AEM.

¹⁷ AEM.

¹⁸ «Per tornare al gruppo dei dissidenti dopo il successo fu deciso di unirsi in Società, fu chiamata Società dell'Arte Libera. L'anno seguente si tenne una seconda Esposizione al Palazzo Doria in piazza Navona. Nuovo successo, la sorpresa fu sostituita alla sincerità. Fu solo il 3° anno che la Società prese il nome di Società 'In Arte Libertas' e fu Giuseppe Cellini che trovò questo titolo, che fu adottato». AEM.

¹⁹ G.A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, in "Il Secolo XX", VI, 1907, p.623.

Belle Arti, la possibilità di perseguire una via alternativa atta a mostrare altrettanto differenti ricerche artistiche, non soggette ad alcun tipo di ingerenza, era lo scopo primo che gli artisti si ponevano. In nome di un tale ideale, palesato dallo stesso nome della società, univano le proprie forze membri tra loro stilisticamente differenti, «amando liberamente l'arte ciascuno a suo modo», come recita il primo articolo dello statuto. Nella prima mostra dell'86, l'unico artista che riscosse presso la critica del tempo un successo unanime fu *Marius pictor*, pupillo di Angelo Conti, e lo stesso Costa pur non condividendone chiaramente i mezzi espressivi riconobbe che «In questa esposizione la più grossa bomba contro i spagnoli e napoletani, è stata quella tirata dal Demaria [sic] con un'arte vigorosa, plastica confinante con la pazzia»²⁰. Lontano da una simile inclinazione pittorica, appare rilevante che Alessandro Morani attribuisca, tra le opere esposte, la supremazia ad un quadro di Onorato Carlandi, «il pezzo più significativo, più corretto, perché più sincero»: il merito del Carlandi fu quello di rappresentare «una nuova arte 'espressione dell'animo dell'artista davanti alla natura». In tale indirizzo Morani si riconosce e vi individua il «punto di partenza per un nuovo avviamento all'Arte in Roma liberandola dalle nuove influenze stanche dell'Arte Ispano-Napoletana»; parole queste che riecheggiano chiaramente gli intenti, ormai decennali del Costa, invitato non a caso proprio dal Morani e dal Ricci ad esporre e difeso dal Carlandi dalle critiche: «I rari del buon gusto», scrive Costa a Parisani, «hanno rimarcato la scuola Etrusca per la ricerca calma, e dignitosa che fa della natura»²¹. Il Costa infatti rimane 'etrusco' anche in seno all'In Arte Libertas e tale continuerà a definirsi sino alla fine, perché se la neonata società affonda le proprie radici nell'«ampliamento» della Scuola Etrusca,²² essa appare di fatto caratterizzata da una maggiore eterogeneità e da una evoluzione in senso sempre più spiccatamente simbolico-estetizzante, che l'artista abbraccerà solo moderatamente rispetto ad altri, quali Sartorio, De Maria, De Carolis. Quanto al Morani, limitandoci in particolare alla pittura di paesaggio, egli sembra essere uno dei più fedeli all'insegnamento costiano, così come lo furono il Pazzini o il Parisani, pur mantenendo una ben riconoscibile individualità; a differenza di questi, però, Alessandro assorbì gli insegnamenti del Costa senza aver fatto formalmente parte della scuola da lui fondata²³. Nel fissare su un foglio di appunti²⁴ i concetti atti a ricostruire un profilo artistico della pittura romana del XIX secolo, Morani ne individua i cardini proprio nei nomi di

²⁰ Continua: «Il di lui sole è quello del giorno della morte di Cristo, le di lui notti sono pregne del puzzo del cadavere, e tanta tristezza la spiega con materiale prezioso». Lettera di Giovanni Costa al conte Napoleone Parisani, 13 febbraio 1886. Archivio di Lionello Venturi (ALV), CXIII, I, fasc. «Lettere di Giovanni Costa al conte Napoleone Parisani.

²¹Ibid.

²²«I giovani promotori [Morani e Ricci] pensarono bene di allargare i confini della "Scuola etrusca" costiana». D. Angeli, *Cronache...*, cit., p.163.

²³«Per amare molto gli altri bisogna amare moltissimo se stessi»: è significativo che Costa dispensi l'insegnamento con il nome di «Vangelo etrusco» a Morani. Lettera di Giovanni Costa ad Alessandro Morani, 23 aprile 1889, in S. Berresford, *Vangelo etrusco*, in «Cronache d'altri tempi», 1963, s.p.

²⁴ AEM.

Charles Coleman, Costa e Mason²⁵, così come si leggono alcune parole chiave attorno a cui ruotò tutta l'esperienza e la poetica costiana: «il rispetto della sensazione della natura», «la ricerca della linea nella composizione poetica», «la ricerca della poesia nelle linee del vero». Ricerche, queste, ben individuabili nel dipinto più celebre del Morani, *I lavori di Maggio*, opera in cui, secondo Conti, l'artista è riuscito a infondere uno spirito tale da far dimenticare ogni carenza tecnico-compositiva, eleggendo a protagonista assoluto l'amore²⁶. Dopo essere stato esposto con l'*In Arte Libertas* a Londra nel 1888²⁷ e a Roma nel 1889²⁸, il quadro verrà acquistato dalla New Gallery e Morani ne realizzerà con figure in scala reale proprio su consiglio del Costa, quando la campagna di Mesa che fa da sfondo iniziava a cambiare il proprio volto²⁹.

Appurata però l'importanza rivestita dall'insegnamento costiano, tanto nell'approccio al mondo naturale quanto allo studio dei maestri primitivi, è bene ribadire la natura poliedrica e versatile dell'azione artistica moraniana sostenuta da una profonda coscienza critica con cui a sua volta formò propri allievi, primo tra tutti il De Carolis. Se infatti il Morani si affermò in seno all'*In Arte Libertas* quale pittore paesaggista, questo non rappresenta che un aspetto di una complessa personalità artistica, poiché la pittura di paesaggio, praticata ed amata per tutta la vita, acquisirà per l'artista un ruolo sempre più intimo e privato. L'insegnamento moraniano, l'eredità lasciata agli allievi si esplica di fatto nella riflessione sull'arte decorativa³⁰, nella ricerca di una identità stilistica personale,

²⁵ George Mason pose le basi della Scuola Etrusca con Costa nella Campagna di Ariccia già nei primi anni '50 dell' '800. Il pittore, non conosciuto personalmente ma filtrato dal ricordo e dall'insegnamento costiano, dovette costituire per la prima esperienza del Morani un altrettanto fondamentale punto di riferimento, testimoniato nella villa arsolana dalla riproduzione a stampa di una delle sue più celebri opere, *Only a shower*.

²⁶ Cfr. Doctor Mysticus (A. Conti), *Arte a Roma. In Arte Libertas*, in "La Tribuna", 5 marzo 1889.

²⁷ Il quadro è esposto con il titolo *Lo Spigolatore*, n.558 del *Catalogo della sezione Belle Arti*, in *L'Esposizione Italiana di Londra. La prima esclusivamente Italiana tenuta oltre i confini della Penisola. Relazione*.

In quell'occasione Morani presenta anche *La Caduta delle foglie* (n.559) e *La Valle* (560).

²⁸ *Catalogo della Quarta Esposizione In Arte Libertas nel Palazzo di Belle Arti*, Roma 1889, p.29.

²⁹ «Tale quadro fu da me dipinto a Mesa nelle paludi Pontine ove mi ero stabilito per l'occasione incurante della malaria. In seguito, per consiglio di Nino Costa eseguii con lo stesso soggetto un altro quadro, con figure grandi al vero nei loro pittoreschi costumi terrellanti, quando già le macchine idrovore presagivano l'era nuova di quelle terre che si vedavano nello sfondo» (AEM).

Al tal proposito, Sciommarì (R. Sciommarì, in G. Piantoni (a cura di), *La poesia del Vero. La pittura di paesaggio a Roma fra Ottocento e novecento da Costa a Parisani*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci e Camerino, Convento di S. Somenico), Roma 2001, n.22, pp.49-50) parla di tre quadri distinti: il dipinto acquistato dalla New Gallery e due repliche: una delle stesse dimensioni (collezione privata) e l'altra in scala reale (Eredi Morani, Arsoli). Tuttavia, è plausibile affermare che la 'copia' delle medesime dimensioni sia in realtà lo stesso quadro venduto alla New Gallery, per poi tornare, per circostanze ignote, al Morani. Tanto Morani, in alcune righe autobiografiche (AEM), quanto la Helbig, nelle proprie memorie, citano infatti, oltre la prima versione acquistata dalla galleria londinese, esclusivamente la copia in scala monumentale.

Pubblicate in tedesco (L. Helbig Morani, *Jugend im Abendrot, Römische Erinnerung*, Stuttgart 1954) le memorie di Lili costituiscono una preziosa fonte di conoscenza del contesto culturale romano della seconda metà del XIX sec. In questa sede si fa riferimento alla copia dattiloscritta in lingua italiana, ancora inedita (L. Helbig Morani, *In Memoriam*, AEM).

³⁰ Alessandro Morani è professore di decorazione pittorica presso il Museo Artistico Industriale di Roma (1894-1902) e direttore della Reale Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria di Palermo (1908 al 1922), terminando la propria attività didattica a Napoli (1922-1929).

regionale, nazionale, nonché dei mezzi atti a perseguirla. Il metodo didattico, al fine di preparare i giovani a «quel che sarà l'arte in un avvenire non molto lontano»³¹ non può che essere formulato se non analizzando primariamente la situazione artistica contemporanea. L'epoca presente, secondo il Morani, sarebbe caratterizzata da una ribellione contro la falsificazione stilistica tanto a lungo imperante, attraverso una nuova originalità derivata dall'applicazione delle forme naturali all'arte decorativa, «forme nuove, prescindendo da qualsiasi cultura artistica»³². Tuttavia una dipendenza esclusiva dal mondo naturale implicherebbe effetti altrettanto dannosi, non tenendo «giusto conto delle tradizioni dell'arte nostra, alle quali, come facile e meravigliosa risorsa, non può che farsi continuamente richiamo, in un insegnamento artistico severo e completo»³³. Ne consegue l'esigenza di una rilettura critica delle epoche passate, contestualizzandone i prodotti artistici, non al fine di applicarne pedissequamente le leggi, ma di trarne insegnamento per l'approccio alla contemporaneità e la creazione dell'arte futura:

«L'educazione artistica dei giovani pensai dunque che dovesse essere rivolta ad acquistare quella originalità, che risponda alle esigenze della vita moderna, della vita *nostra*, senza rappresentare una rinuncia alle tradizioni nazionali. [...] Dalla lettura di Leonardo e di Benvenuto mi convinsi, che mentre l'educazione presente mira alla copia, alla fredda e vuota imitazione, l'educazione del passato mirava a fare apprendere ai giovani artisti i canoni veri dell'arte nazionale, in modo che essi col corredo delle importanti cognizioni, acquistassero una fisionomia propria, originale»³⁴.

Allo stesso tempo, la possibilità di far confluire l'originalità in uno stile nazionale non può prescindere dalla coscienza e rispetto dell'identità regionale:

«L'arte dipende molto dal clima e dalle abitudini degli abitanti ed in essa si rispecchiano come in un limpido cristallo le particolari condizioni di vita di una data regione, le aspirazioni, le tendenze, le idealità di un popolo determinato, che costretto a lottare ed a vivere in mezzo a condizioni di ambiente diverse, a queste condizioni adatta i propri costumi, modella le proprie idealità»³⁵.

³¹ A. Morani, *Relazione del Direttore, in La R. Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria in Palermo nei suoi primi due anni di vita*, Palermo 1911, p.V.

³² Ibid.

³³ Ivi, pp.V-VI.

³⁴ Ivi, pp.VI-VII.

³⁵ Ivi, p.VII.

Partendo da queste osservazioni, il Morani lega direttamente la propria attività alla «Rinascenza»³⁶ e simile una bottega rinascimentale è descritto il suo studio fuori porta del Popolo nelle memorie della Helbig³⁷. Un recupero della figura dell'artista artigiano, nell'accezione più nobile del termine, che lascia trasparire legami con le teorie estetiche promosse dal Arts and Crafts del Morris.

Pur non intendendo in tal sede analizzare il complesso fenomeno della ricezione preraffaellita in Italia³⁸, alcune osservazioni in merito all'esperienza moraniana potrebbero offrire interessanti spunti di indagine.

Il protagonista del romanzo *l'Inarrivabile*, interrogato sulla qualità delle opere della In Arte Libertas, fa notare all'interlocutore come uno degli scopi dei membri sia «fare, con un ideale più moderno, ciò che nel 47 fece la *Fratellanza preraffaellita* di Londra»³⁹. Solo uno dei numerosi esempi, questo, del legame individuato tra la società e il termine 'preraffaellismo', usato spesso arbitrariamente, se non dall'Angeli, da molti degli esponenti della critica del tempo. Certo è, comunque, che il movimento romano giocò un ruolo fondamentale nella conoscenza artistica degli esponenti preraffaelliti a partire dall'esposizione del 1890⁴⁰, confermando un legame già riscontrabile sin delle origini della società: oltre che per carisma ed esperienza i giovani dell'*omnibus* si riuniscono attorno al Costa poiché «unico amico dell'inglese»⁴¹, l'esaltazione dei primitivi italiani è per Conti strettamente connessa a quella preraffaellita⁴² e le illustrazioni per *l'Isaotta* del Sartorio e del Ricci già manifestano chiari i segni dell'influenze rossettiane.

Quasi un decennio più tardi, chiarendo attraverso gli articoli sartoriani⁴³ le origini del movimento inglese, distinguendone le fasi e le rispettive tendenze, la rivista romana il "Convito" impronta consapevolmente la propria missione sul carattere simbolico-estetizzante caratterizzante il tardo preraffaellismo del Rossetti e del Burne-Jones. Gli intenti dichiarati nel *Proemio*, definito dalla

³⁶ «Vinto il concorso per professore al Museo Artistico Industriale di Roma, ebbi la cattedra delle arti decorative. Estesi con grande vantaggio della mia scolaresca, tale insegnamento teorico inserendo le esecuzioni pratiche delle differenti tecniche di quell'arte: stucchi, pittura, tempera e mosaico. Nei lavori di decorazione del Palazzo Vidoni, Villa Blanc, Villino Manzi, ed al restauro di una delle sale dell'appartamento Borgia in Vaticano ecc., che ho compiuto in quel periodo di tempo, chiamai come collaboratori i miei allievi ripristinando in tal modo le abitudini usate al Tempo della Rinascenza». AEM.

³⁷ «Era un vero cantiere, dove si preparavano piani di decorazioni, dove si modellavano forme per stucchi, si elaboravano progetti architettonici, si dipingeva, si scolpiva. Molte squisite cose si svolgevano in quel laboratorio, che arieggiava le botteghe dei Maestri del Rinascimento, fucine di bellezza». L. Helbig Morani, cit.

³⁸ A tal proposito, si veda: G. Pieri, *The influence...*, London 2007.

³⁹ D. Angeli, *Inarrivabile*, Roma 1894, p.126

⁴⁰

⁴¹ Lettera di Gaetano Vannicola al conte Napoleone Parisani, 1886, in G. Piantoni, cit., pp.139-140.

⁴² «Angelo Conti opponeva Sandro Botticelli [...] e a traverso i primitivi italiani arrivava fino a Dante Gabriele Rossetti e alla "fratellanza" preraphaelita». D. Angeli, *Cronache...*, cit., p.105.

⁴³ G.A. Sartorio, *Nota su D.G. Rossetti pittore*, in "Il Convito", II, febbraio 1895, pp.121-138; Id., *Nota su D.G. Rossetti pittore*, in *ivi*, IV, aprile 1895, pp.261-286.

Helbig uno dei più bei scritti dannunziani⁴⁴, assumono accenti profetici, perché sacra è la bellezza cui ci si propone di educare: una missione salvifica della quale solo spiriti eletti, votati ad una religione d'Arte, possono farsi carico, e Morani è uno di essi. L'attenzione quasi maniacale dedicata alla copertina stessa, la cui realizzazione è affidata al Cellini, è esplicitiva del valore che le viene attribuito. La scelta tra motivi decorativi e «figure un po' burne-jonesiane»⁴⁵ riguarda due aspetti fortemente connessi tra loro, poiché quando Morani parla di rinnovamento dell'arte decorativa, quale elaborazione di forme naturali e non copia dei prodotti passati, attribuisce tale merito proprio al movimento preraffaellita⁴⁶. 'Preraffaellesco' viene descritto il manifesto realizzato nel 1893 per "L'Italia artistica industriale"⁴⁷, la copertina della quale, anch'essa del Morani, mostra le medesime ascendenze, riscontrabili anche in altre opere conservate nella villa arsolana. Il disegno preparatorio per un dipinto di ubicazione ignota, della cui versione finale si conserva una fotografia, richiama l'opera del Burne-Jones tanto nelle pose dei personaggi quanto nella fisionomia dei volti, nonché nella stessa impostazione compositiva. Si avverte, in particolare, l'eco di opere quali *Amore e il Pellegrino* (1873) e *The Hearth of the Rose* (1889), laddove il personaggio sulla sinistra costituisce lo stesso arco aggraziato in prossimità della donna assisa sullo scranno. Nella grande tela, destinata ad una delle tragedie dannunziane di cui si parlerà in seguito, le muse schierate ai lati di Apollo in trono, avvolte da panneggi scultorei, si presentano al fruitore con pose di manierata dolcezza, proprie della rilettura botticelliana del Burne-Jones. Il confronto con un'opera quale *Arthur in Avalon* (1881-98) rivela un'affinità stilistica e di accordi cromatici, oltre che di impostazione compositiva del nucleo centrale (struttura architettonica, figure femminile, prato fiorito). Si osservi infine il ritratto di Massimilla (fig.), eseguito dal Morani per la pubblicazione sul "Convito" de *Le Vergini delle Rocce*: il volto ovale, il capo leggermente inclinato, lo sguardo malinconico ed assorto che rimanda oltre lo spazio figurativo, ad un mondo altro, evocano ancora le atmosfere sospese e sognanti del pittore inglese (fig.), mentre i motivi decorativi sullo sfondo portano alla mente l'opera del Morris e del

⁴⁴ L. Helbig Morani, *Una storia dietro le quinte. Memorie e autografi inediti di D'Annunzio e della Duse*, in "La Via", 7 maggio 1949.

⁴⁵ «La copertina come la faresti tu? La quale è di importanza grandissima. Io ne vedo due una d'eletta semplicità ornamentale- l'altra, a colori, a figure un po' burne-jonesiane, intense e intente...» lettera di Adolfo De Bosis a Giuseppe Cellini, Archivio Eredi Cellini, AEC, edita in V. Cianfarani, *Il "Convito"*, in *Ricordi romani di Gabriele D'Annunzio*, Roma 1939, pp.151-165. La decisione finale ricadrà sulla prima opzione e la riproduzione del disegno cellinesco verrà affidata a Boggiani e a Sartorio: «Morani, che è l'ottimo, è già occupato, in altre faccende. Boggiani e Sartorio si occuperanno con tutta l'alacrità della riproduzione che deve riuscire elettissima». Lettera di Adolfo De Bosis a Giuseppe Cellini, AEC.

⁴⁶ «Dopo la falsificazione degli stili di tutte quante le epoche, che fu caratteristica dolorosa di uno degli ultimi periodi dell'arte nostra è noto che d'oltre Alpi venne e si diffuse fra noi un'arte nuova, caratterizzata dal tentativo di applicare le forme della natura all'arte decorativa, le cui pure fonti vanno ricercate nell'arte italiana, impersonata in Dante Gabriele Rossetti». A. Morani, cit., p.V.

⁴⁷ «La figura, grande, slanciata, che occupa la parte centrale, è già di per sé stessa molto ammirevole. Non vi ricorda essa quelle serie e classiche figure del Botticelli? [...] Lo stile preraffaellesco, ha avuto nel Morani un abile ed intelligente traduttore». *Il nostro manifesto*, in "L'Italia Artistica e Industriale", I, fasc. 11-12, 1893-1894, p.206.

Crane. Si tratta delle medesime osservazioni fatte dalla critica a proposito della produzione decarolisiana degli anni novanta, dalla *Primavera* (1896 ca.) alle *Castalidi* (1905 ca.). Nel catalogo della biennale Veneziana del 1901 si legge: «Questi suoi ideali sono molto simili a quelli che informano *l'House of Art* di William Morris. Le sue figure ed i suoi fiori sono naturalmente derivati dalle figure e dai fiori di Burne Jones o di Walter Crane»⁴⁸. Il *Concerto*⁴⁹ (fig.), esposto dall'artista in quell'occasione, esplicitando tali parole, palesa al contempo profonde assonanze stilistiche con la tela teatrale moraniana, così come un'altra opera decarolisiana, *Donna alla Fontana* (1898 ca.), caratterizzata da rimandi perugineschi in chiave preraffaellita, è frutto dell'esperienza e degli stimoli maturati al fianco del Morani durante la collaborazione per il restauro degli appartamenti Borgia in Vaticano e la decorazione di Villa Blanc⁵⁰. Tuttavia le ascendenze preraffaellite sul pittore marchigiano vengono tradizionalmente ricondotte alla conoscenza del Boni⁵¹ e alla generale frequentazione dell'ambiente dell'*In Arte Libertas* e del "Convito", con particolare attenzione alla personalità costiana. Ora, non si intende sminuire tali canali di conoscenza, ma domandarsi quale valore al loro interno possa aver rivestito la figura moraniana. Se è vero infatti che l'insegnamento ufficiale sotto la guida del Morani fu limitato al 1894, occorre tener conto che fu egli stesso a scegliere il De Carolis per i restauri della Sala del Credo e le decorazioni di villa Blanc, nonché ad introdurlo nei circoli dell'*In Arte Libertas* e del "Convito": si tratta di ambienti culturali di cui Morani non era semplicemente membro, ma che aveva contribuito a creare. Certamente della grande esperienza di Boni dovette godere anche Morani, ma, contrariamente a quanto affermato dalla Tea, quando si reca ad Assisi per studiarne le vetrate egli si è ormai posto da tempo sul cammino degli antichi ed è tutt'altro che «un giovane venuto da Roma tutto formale e classico»⁵², poiché proprio a Roma, in quello stesso anno, intraprendeva un'azione di riforma dell'insegnamento presso il Museo Artistico Industriale. Le parole del Morani rivolte al Boni,⁵³ non devono esser intese come il «trasecolare» di

⁴⁸ CATALOGO BIENNALE VENEZIA 1901P.178

⁴⁹ Ivi, n.40.

⁵⁰ Per l'attività di Morani e De Carolis negli appartamenti Borgia e Villa Blanc, si veda: A. Lenzi, *Adolfo De Carolis e il suo mondo (1892-1928). L'arte e la cultura attraverso i carteggi De Carolis, D'Annunzio, Maraini, Ojetti*, Anghiari 1999.

⁵¹ «Devesi forse a suggestione del Boni il giovanile orientamento di De Carolis, verso i preraffaelliti, e specialmente verso Morris e Burne Jones». E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano 1932, VOL, p.513.

⁵² «Lo [Giacomo Boni] secondava nella ricerca il pittore Alessandro Morani che si recò apposta ad Assisi, per studiare le finestre di S. Francesco. Il giovane artista, costretto da Boni a camminare sulla via degli antichi, finì per farsene un'ossessione: [...] Era venuto da Roma tutto formale e classico, e quell'arte lo faceva trasecolare». E. tea, *Giacomo Boni*, 1932, p.445.

⁵³ Durante il soggiorno del '94 ad Assisi Morani scrive a Boni: «E' la prima volta che vedo Cristo staccato e disceso dalla croce, circondato da persone che gli sono affezionate, e che gli danno tutte le cure che potremmo avere noi per una persona cara. C'è una santa Chiara che si getta sul cadavere di S. Francesco; per Dio, che dolore! Ho trovato anche fra i predecessori di Cimabue una Madonna che si getta indietro a ginocchioni con grande affanno. Ma è questa gente e questa scuola che ha fatto poi? La forma li ha subito sopraffatti? Che intendeva per Preraffaellismo Dante Gabriele Rossetti? Se non si riattaccava a questa scuola non mi pare una grande opera la sua; certo che i moderni preraffaelliti

un neofita, ma come quelle di un artista entusiasta: la natura retorica dei quesiti si palesa nella formulazione del giudizio finale, in cui trapela la ricerca del confronto più che dell'insegnamento. Allo stesso modo, il Costa fu 'Maestro' per una generazione di artisti e laddove il termine diviene quasi un omaggio, il riconoscimento dell'importanza della sua azione, non credo che ciò comporti l'esclusione del Morani, che a sua volta gli fu allievo. Se è lo stesso De Carolis a riconoscere il proprio debito nei confronti del Costa, ricordando l'atmosfera rinascimentale rivivere negli insegnamenti condivisi⁵⁴, l'esperienza pratica in una 'fucina della Bellezza' avviene proprio, come specificato dalla Helbig, in quella moraniana. E' plausibile che il Morani abbia rappresentato per il giovane un esempio di quella versatilità artistica esaltata nello scritto decarolisiano su Luca della Robbia⁵⁵, piantando così un seme che sarebbe poi germinato proprio grazie alla frequentazione di un ambiente più complesso, cui il Morani lo introdusse.

Alla luce di quanto detto, ritengo che l'ipotesi di una rivalutazione del peso rivestito dall'artista nella stessa ricezione e divulgazione di moduli preraffaelliti, in particolare burne-jonesiani, trovi una preziosa conferma proprio in una lettera autografa del Burne-Jones (fig.) rinvenuta presso gli eredi Morani⁵⁶.

Se si considera come gli unici artisti romani abitualmente citati quali diretti testimoni dell'arte preraffaellita siano il Costa e il Sartorio, il documento, pur nella sua scarna natura, assume valore per la sola esistenza: la possibilità di recarsi direttamente presso lo studio del pittore per osservare con i propri occhi le opere potrebbe porre così il Morani in una posizione di mediatore e divulgatore, oltre che di ricettore. Curiosa in tal senso la disponibilità del Burne-Jones di firmare «a picture for your friend», un'immagine forse, come quelle pubblicate sul "Convito", destinata a divenire strumento di conoscenza e di ispirazione, considerando che lo stesso D'Annunzio, nel momento in cui scriveva il *Piacere*, doveva aver una grande quantità di riproduzioni di opere del Rossetti⁵⁷.

non seguono i principi che hanno animato questi barbari pittori, che volevano veramente una cosa nuova». E. Tea, cit., pp.445-446.

⁵⁴ «Giovanni Costa mi apparve come un Maestro; alle mie domande varie e ansiose egli aveva mostrato semplicemente quello che per lui era il risultato di molti anni di studio e di ricerche. In quel modo, io penso, doveva svolgersi la vita nelle antiche botteghe, quando al giovine di tre lustri il vecchio maestro svelava, in breve tempo tutto quello che la sua lunga vita di lavoro gli aveva insegnato». A. De Carolis, *Per la morte di un Maestro*, in "Leonardo", I, n.4, 8 febbraio 1903.

⁵⁵ «È tempo che risorgano quegli uomini così universali che abbracciavano tutta l'arte, oggi che molti sono specialisti». A. De Carolis, *Luca della Robbia e le terre cotte invetriate*, 1896, in L. Dania e A. Valentini (a cura di), *Adolfo De Carolis*, 1975.

⁵⁶ La lettera non reca data e fino a questo momento non si era a conoscenza di un soggiorno inglese del Morani. Forse un'occasione potrebbe essere stata offerta dalla Mostra Italiana a Londra del 1888. In questo caso, sarebbe plausibile pensare ad una mediazione del Costa attraverso il mecenate e allievo George Howard per cui Burne-Jones, aveva realizzato con la collaborazione del Crane, il fregio di *Amore e Psiche* nella dimora di Palace Green.

⁵⁷ Cfr. T. Sillani, *Francesco Paolo Michetti*, Milano-Roma 1932, p.117. Cfr. anche G. Pieri, *D'Annunzio e il preraffaellismo inglese*, in "Letteratura & Arte", n.2, 2004, pp.203-215.

Proprio la collaborazione con il poeta abruzzese costituisce un altro aspetto interessante e affatto secondario dell'attività moraniana. Nel ritratto di Massimilla i lineamenti della fanciulla sembrano tracciarsi simultaneamente alla visione che ne ha Claudio, protagonista del romanzo:

«Ella saliva gli ultimi gradi, col suo passo lieve, recando sul volto e in tutta la persona i vestigi del sogno in cui s'era immersa, l'intima poesia dell'ora trascorsa con un libro fedele nella solitudine di un recesso noto a lei sola»⁵⁸.

Si tratta della medesima complementarità di assonanze evocative, non descrittive o illustrative, tra testo ed immagine già realizzatasi nel decennio precedente nell'*editio picta* dell'*Isotta Guttadauro*. È probabilmente in quell'occasione che Morani dovette conoscere il giovanissimo D'Annunzio tra i tavoli del Caffè Greco, catturato dalla parola ammaliatrice così come lo era stata Lili Helbig.⁵⁹ Durante la stesura dell'*Isotta* Morani «gli fu accanto, ricopiando, a mano a mano molte delle poesie che il poeta scriveva»⁶⁰, cosicché i disegni *Diana Inerme* e *Intermezzo melico* sono da intendersi quale frutto di una condivisione estetico-poetica, più che di una collaborazione lavorativa. Allo stesso modo, la realizzazione dei tesori di Micene per la tragedia *Città Morta* si carica di una valenza culturale che travalica lo scopo di perseguire un'impeccabile scenografia teatrale, mirando invece a «mostrare la volenterosa continuità degli intendimenti del Convito»⁶¹. Nell'ottica del D'Annunzio e del De Bosis la tragedia avrebbe aperto una nuova era della rappresentazione teatrale, il «sogno di una tragedia moderna»⁶², intento che rendeva necessario tradurre il sogno in forme materiali così da penetrare nello spirito del lettore e dello spettatore. L'incisività visivo-emozionale dell'impianto scenico, concepito come un «museo artistico»⁶³, diviene fondamentale per «abolire il Tempo e chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti»⁶⁴. Morani è dunque scelto per riprodurre concretamente quella mondo ideale di bellezza ormai scomparso affinché le parole dannunziane possano resuscitarlo, vivendolo come reale⁶⁵. Di qui la continuità degli intendimenti de "Il Convito" di cui parla De Bosis, l'eco del «simulacro di Bellezza»⁶⁶ portato in

⁵⁸

⁵⁹ L. Helbig Morani, *In Memoriam*, AEM.

⁶⁰ Ead., *Una storia dietro le quinte...*, cit.

⁶¹ Telegramma di Adolfo De Bosis ad Alessandro Morani, 22 gennaio 1898. AEM

⁶² Lettera di Gabriele D'Annunzio a Georges Hérelle, Francavilla a Mare, 23 settembre 1895, in V. Valentini, *La Tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano 1992, pp.110-111.

⁶³ Leporello (A. Tedeschi), *La Città morta*, in "L'Illustrazione Italiana", 24 marzo 1901.

⁶⁴ Lettera di Gabriele D'Annunzio ad Angelo Conti, 13 ottobre 1896, in V. Valentini, *La Tragedia moderna...*, cit., pp.115-116.

⁶⁵ V. Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma 1993, p.

⁶⁶ «In questa Roma ora tanto triste dove un giorno il Laocoonte dissepolto fu portato in processione per le vie papali tra il denso popolo religiosamente come il corpo di un protomartire rinvenuto nelle Catacombe, noi vorremmo

trionfo tra la barbarie della folla. Sembra allora inevitabile che la scelta ricada su Morani, da un lato per la consapevolezza del connotato poetico dannunziano, dall'altro per la profonda conoscenza della materia da trattare, grazie all'esperienza maturata durante la collaborazione con il suocero, l'archeologo Wolfgang Helbig.⁶⁷ Sotto la guida del Morani vennero dunque riuniti i giovani allievi del Museo Artistico industriale per «fabbricare le maschere d'oro di Agamennone e di Cassandra; tutti i cocci reperibili furono trasformati in preziosi cimeli, degni del sepolcro degli Atridi. Anche i gioielli trovati nelle tombe furono coscienziosamente imitati». La portata del lavoro fu immensa e il frutto poté trovare rappresentazione sul palcoscenico del teatro Mercadante di Milano solo il 20 marzo 1901. Così scrive la Duse:

«Gentilissimo Signor Morani

Per la fine di Gennaio corrente mi è necessario avere riuniti tutti gli ori di Miceno che avevamo in pronto, (un tempo) e che ella cortesemente acconsentì tenere in serbo fino a nuova occasione.

-L'occasione ritorna»⁶⁸

Di qui la risposta del Morani sullo stato dei manufatti:

«Appunto il mese passato pensai di godermi i tesori di Micene, non rispettai la ricca polvere che accresceva il vetusto e li appesi per decorare uno stanzone del mio studio. Lo stato di conservazione è

buono, forse l'oro s'è un poco annerito e qualche sorcio ha rosicchiato qualcuno degli oggetti di pasta, la stele di bronzo se n'è venuta meno in qualche e qualche vaso di gesso si è rotto.»⁶⁹

Quel che traspare dalla corrispondenza è la meticolosità moraniana nell'esecuzione e nell'organizzazione del lavoro, in contrasto con il poco tempo disponibile:

portare in trionfo un simulacro di Bellezza così grande che la forza suprema della forma -quella VIS SUPERBA FORMAE esaltata da un poeta umanista- soggiogasse gli animi abbruttiti». *Proemio*, in "Il Convito", I, gennaio 1895, p.6.

⁶⁷ «Nessuno poteva essere più adatto di mio marito, anche per l'influenza esercitata sopra di lui da mio padre Helbig, che tanto si era occupato delle antichità mecenatiche». L. Morani Helbig, *Una storia dietro le quinte...*, cit.

Collaborando con il suocero, a partire dal 1895 Alessandro Morani eseguì numerose copie ad acquarello di antichità etrusche per la gliptoteca Ny Carlsberg di Copenaghen.

⁶⁸ AEM. Lettera di Eleonora Duse ad Alessandro Morani, databile ai primi di gennaio 1901.

⁶⁹ AEM.

«Ho cominciato l'elenco numerato di tutti pezzi, glielo avrei spedito se non mi avesse messo il cappio alla gola per la risposta; le spedirò anche qualche oggetto d'oro per giudicare se debbo o no rinfrescare le dorature.

Le servono oggetti sciolti o devo attaccare tutto sopra i quadri? Possono ancora andare in scena.

Qualche oro s'è

Le bilance le ha lei?

Preferisce per la spedizione diverse piccole casse o cassoni?»⁷⁰

In una lettera immediatamente successiva:

«I cartoni di 1 metro per 0,70 circa con le mensole cariche di oggetti sono 17 e stanno ancora come li vide 3 anni fa. Meno ciò che ho accennato. I vasi e frammenti ceramici erano circa 35 le teste di toro 4. I due morti stanno benone. Forse bisognerà rinfrescargli la doratura delle piastrine sopra la stoffa e con qualche acido corroderla. Le accludo una palmetta che rappresenta lo stato medio della conservazione delle dorature. Mi dirà se desidera o no l'oro più vivace»⁷¹

Ma le pressioni della Duse, nei telegrammi che si susseguono ad un solo giorno di distanza, sono incalzanti e meno focalizzate sui dettagli:

«La prego spedire al più presto tutti i tesori di Micene tutti i Morti [...] metta tutti i morti nelle gabbie e via!»; «Rinnovo preghiera ingabbiare bene i morti e gli ori e spedire. Per ritoccare dorature ci penserà Zacconi a Milano! A Milano evviva Villa Lante!»; «Allora niente gabbie e spedisca in casse nel modo che ella cred più sicuro spedendo tutto a grande velocità⁷²».

Si tratta del clima che aveva già caratterizzato la collaborazione per la realizzazione delle scene della *Gioconda* e della *Gloria*⁷³. L'intermediario è ancora una volta De Bosis, cui D'Annunzio scrive da Corfù tra il febbraio e il marzo del 1899:

«Mio caro Adolfo,

⁷⁰ Telegramma di Eleonora Duse ad Alessandro Morani, 12 gennaio 1901. AEM.

⁷¹ Telegramma di Eleonora Duse ad Alessandro Morani, 13 gennaio 1901. AEM.

⁷² Telegramma di Eleonora Duse ad Alessandro Morani, 14 gennaio 1901. AEM.

⁷³ La prima rappresentazione della *Gioconda* si svolse al Teatro Bellini di Palermo, il 15 aprile 1899; la prima della *Gloria* al Teatro Mercadante di Napoli, il 27 aprile 1899.

ti scrivo da Corfù dove lavoro. Credo che sia prossima l'ora della prova. La nostra amica vuole dunque rappresentare, nei mesi di aprile e di maggio, per tutta l'Italia, le mie due nuove tragedie: la Gioconda e la Gloria.

Tu ci aiuterai, come sempre. Il tempo stringe. Bisogna provvedere alle scene della Gioconda.

La nostra amica ti scriverà intorno al lato pratico della cosa. Io ti mando alcune indicazioni estetiche [...] mettiti dunque all'opera senza indugio e consigliati con Alessandro Morani»⁷⁴

Per la *Giconda* Morani eseguì i bozzetti degli scenari, curò l'allestimento degli ambienti e gli stessi mobili, fra cui la riproduzione di una spinetta settecentesca, mentre i fregi del Partenone, busti e statue antiche per lo studio di Silvio Settala furono calcati in carta pesta⁷⁵. Ugualmente per la *Gloria* eseguì i bozzetti scenici, "tutto questo in fretta e furia" come testimoniano gli ansiosi telegrammi di De Bosis:

INSERIRE I DUE TELEGRAMMI

Merita di essere riportata integralmente la lettera di Morani ad Eleonora Duse, in grado restituirci un efficace scorcio delle dinamiche lavorative e soprattutto dell'atmosfera che le caratterizzava:

«Ieri sera sotto il cielo stellato illuminati da lumi a petrolio 8 persone battevano e s'affaccendavano ad incassare la Spinetta, tutta appiccicosa di vernice, mentre con voce stentorea il De Bosis declamava intruppato da noi che lavoravamo e interrotto dalle nostre domande "dacce li chiodi, e altro."»

Alle 8 ½ finalmente ci rapì con una botte la cassa. Dai conti fatti avendo De Bosis ottenuto la spedizione istantanea arriverà in tempo. Se non ho potuto speirla prima è perché ho aspettato inutilmente la visita del D'Annunzio sia per l'approvazione delle scene sia per le notizie attorno alla spinetta. Le scene non sono riuscite come avrei desiderato non avendoci potuto lavorare da me; se dovrò fare quelle per la Gloria non adopererò la pittura che solamente per le vedute, per tutto il resto, stoffe e cornici vere, costano meno, durano sempre e risulterà un ambiente più naturale. Ricevei il telegramma del Gioiello per la Gloria?⁷⁶ Lili cominciò subito a modellare la

⁷⁴ La lettera è pubblicata integralmente in A.Lenzi, cit., pp.42-43. Tuttavia è necessario precisare come il destinatario venga erroneamente identificato in De Carolis anziché in De Bosis, quando invece sarà proprio quest'ultimo, come testimoniano ulteriori telegrammi, a svolgere l'azione di mediatore.

⁷⁵ L. Helbig Morani, *Una storia dietro le quinte...*, cit.

⁷⁶«Prego di preparare nel minor tempo possibile il gioiello per la gloria facendo una piccola riproduzione della medusa Randanini». Telegramma di Eleonora Duse ad Alessandro Morani, 12 aprile 1899. AEM.

testina della Medusa sul tipo della Rondanini mentre io ero occupato con la spinetta. Avrei desiderato meglio esser libero nella creazione del gioiello, ma ne farò un altro a modo mio.

Per la spiegazione delle scene non mi pare il caso di mandare altri bozzetti avendo tutto numerato e descritto tanto dietro gli oggetti che sul posto dove vanno applicati. Sentiamo da lontano l'eco del suo trionfo. Mi tranquillizzi. Sto angustiato sul successo?? desiderato che D'Annunzio m'avesse detto qualche cosa sto angustiato. Mi dica una parola se è o no contenta, è un martirio lavorare senza poter vedere il risultato, senza poter correggere dove è necessario, avessi almeno avuto la visita di D'Annunzio avrei avuto il tempo di poter modificare e aumentare essendo le scene finite sin dal mese scorso.»⁷⁷

Ansia del tempo ed ansia del successo, ed il successo per Alessandro Morani è innanzi tutto quello di compiacere D'Annunzio, perché grandi sono le conquiste estetiche che l'artista riconosce al poeta e sembra che la sua approvazione confermerebbe di aver intrapreso giusto cammino; scriverà più tardi alla Duse:

«Vorrei tanto sentirla sui miei dubbi sull'arte. D'Annunzio con due parole raddrizzò la mia strada un poco curva verso il nord. [...] Io devo fare una chiesa in mosaico in Francia. La chiesa è romanica moderna però. Fin dove debbo stare attaccato con la tradizione per non cadere nell'imitazione? Sto studiando sotto questo punto di vista la Francesca. D'Annunzio ha risolto il problema. Beato lui come ha fatto. Ha studiato e s'è messo tutto dietro le spalle seguendo il suo pensiero liberamente o stava costretto in certi limiti di espressioni?»⁷⁸

La problematica della ricerca stilistica, tanto cara a Morani, è stata superata dal D'Annunzio, attraverso forme letterarie in grado di coniugare tradizione e innovazione in un frutto artistico originale e personale. L'artista tenta allora di carpirne le modalità, il segreto per applicarlo alla propria attività e, come studia le opere degli antichi, così 'studia' la *Francesca da Rimini*.

Gli stessi protagonisti della *Gioconda* sono inseriti nel mondo dell'arte, le loro caratteristiche rappresentano le sfaccettature che le vengono attribuite, i dialoghi sono riflessioni estetiche, e di tali riflessioni il Morani certamente risentì. Un quadro ubicato nella Villa arsolana rappresenta il volto in primo piano di una fanciulla: Gli occhi penetranti fissi sullo spettatore, le labbra socchiuse, la chioma

«La curiosa impuntatura della Duse, che voleva avere a tutti i costi una bellissima testa di Medusa d'argento che portavo come fermaglio sul mio camice da lavoro. Pareva che non avrebbe potuto recitare senza. De Bosis dovette venire a Roma da Napoli per ritirarla». L. Helbig Morani, *Una storia dietro le quinte...*, cit.

⁷⁷AEM.

⁷⁸AEM. Già in L. Trompeo, cit. e A. Sestieri e C. Tempesta (a cura di), con prefazione di A. Trombadori, *Alessandro Morani (Roma 1859-1941)*, catalogo della mostra (Roma, Studio Sestieri), Roma 1982, s.p.

scarmigliata adagiata dietro le spalle nude. Si tratta, a mia avviso, della Sirenetta dannunziana, incarnazione di un'ispirazione pura ed impalpabile, in grado di lenire e acuire le pene di ogni artista, quella Sirenetta di cui D'Annunzio scrive a De Bosis: «E' necessario che davanti a sé abbia la luce e dietro di sé il mare». La fruizione personale cui questo quadro fu destinato testimonia allora il fascino che il personaggio ed il suo valore simbolico esercitò sul pittore.

Ma, nella collaborazione con il poeta, la sfida più grande per Morani e quella generante maggiori aspettative in D'Annunzio e Duse sembra essere l'ultima: il sipario realizzato per la Francesca da Rimini, la cui prima, dopo molteplici rinvii, si tenne al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901⁷⁹. Già nel gennaio dello stesso anno, mentre si adoperava a 'riesumere' gli ori miceni, l'artista scrive alla Duse:

«Con grandissima gioia abbiamo letto la sua decisione di darci la maggiore opera drammatica di D'Annunzio. Cero eroe e capitano combattente contro “la distruzione, la diminuzione, la violazione, il contagio” come dice il poeta⁸⁰».

Di qui l'inizio dell'ardua fase progettuale:

«Per sua norma io ho sempre pensato al suo sipario e credo di aver risolto il problema. La verità è che esso non è che una tenda; Dunque che c'entra la pittura sopra una cosa svolazzante? Il mio progetto sarebbe un grande tendone di velluto o altra stoffa di tinta unita con sopra ricamata in oro una immensa Medusa suo simbolo, ma dopo molte esitazioni, sono venuto a questa conclusione, che il sipario essendo una tenda e mobile non può essere che una stoffa e con la decorazione propria della stoffa. Un velluto a tinta unita con una grande Medusa ricamata in oro a mezzo rilievo oppure l'istesso motivo eseguito in arazzo⁸¹».

Il telegramma seguente pervenutaci risale a mesi di distanza, 19 ottobre 1901:

«Bisogna essere con noi e per noi... Occorre riprendere il sipario con la testa di medusa⁸²».

⁷⁹ L'ultimo rinvio fu dovuto all'ultimazione del sipario: «il sipario dipinto dal Morani -e che riuscirà una notevole opera d'arte- non è ancora pronto del tutto». *Teatri. Altro rinvio della “Francesca da Rimini”*, in “La Tribuna”, 6 dicembre 1901.

⁸⁰ AEM.

⁸¹ AEM.

⁸² AEM.

Il termine «riprendere» indica una precedente sospensione del progetto o modifiche da apportare. Credo allora che l'opera arsolana, raffigurante Apollo assiso circondato dalle muse, possa rappresentare un'alternativa progettuale in seguito scartata per tornare all'idea originaria. La tela è stata presentata dalla Lenzi come riprodotte il fregio delle panatenaiche, arredo scenico per la Gioconda, ma l'opera moraniana verrebbe in tal modo a configurarsi libera interpretazione e non copia quale avrebbe dovuto essere; inoltre la stessa Helbig, come suddetto, afferma che il fregio sarebbe stato eseguito, insieme a busti e statue, in cartapesta. A render più complessa la ricostruzione si aggiungono poi le conclusioni di Trompeo, che pubblica una lettera dannunziana:

«Mettiamo nel fregio il verso trasfigurato dal nostro Leonardo “cosa bella mortal passa e non d'arte”
Vengo tra poco. Tuo riconoscente Gabriele d'Annunzio»

L'autore riferisce dunque tali parole alla Gioconda, introdotta nell'edizione a stampa proprio dalla citazione leonardesca. Tuttavia, nell'articolo non viene fatta alcuna menzione dell'opera, cui la lettera certamente allude. Proprio questo documento offre, allora, ulteriori elementi per ipotizzare un'errata attribuzione e suggerire una connessione con la Francesca da Rimini. In primo, luogo, l'annuncio dannunziano di imminente visita contrasterebbe, come si è visto, con le lamentele del Morani riguardo l'impossibilità di confronto diretto durante i lavori per la Gioconda, in secondo luogo, cosa ancor più rilevante, alla lettera in questione se ne accompagna un'altra di mano della Duse, la quale si firma «Francesca», ovvero Francesca da Rimini⁸³. L'affinità della tela arsolana con il progetto finale, che conosciamo attraverso un solo bozzetto, si riscontra nella medesima forma ad arco, nella presenza delle muse, ridotte a due, e nel rimando leonardesco, che da citazione verbale diviene figurazione paesaggistica.

A differenza di quanto promesso dalla Duse, D'Annunzio non si recherà a Roma per confrontarsi con Morani, ma sarà quest'ultimo a doversi recare a Firenze⁸⁴, scrivendo al proprio ritorno:

«Cara Signora Duse

⁸³ «Cara Sirocchia [Lili]

fedele,

siamo nel “vento” ma le ali son “aperte” e “ferme”:

Parleremo di tutto dopo

Francesca». AEM.

⁸⁴ “Da ieri sto cercando lei per mare e per terra e mi respingono da Villa Lante telegramma inviatole ieri perché lei assente. O gente felice perché francescana, dove siete? Bisogna venire subito a Firenze perché come telegrafai ieri né io né D'Annunzio non possiamo venire subito a Roma. In nome del serafico S. Francesco e di Francesca, Letizia noster, supplico venire subito. Eleonora Duse” telegramma di Eleonora Duse a Alessandro Morani, 31 ottobre 1901 (AEM).

Da quando lasciai Firenze non ho che lavorato; se non ho scritto fu perché non ho avuto il tempo e se scrivo 10 persone ballano: per ora sono in 10 gli aiutanti.⁸⁵ Ma procediamo con ordine. D'Annunzio mi spinse verso il sipario dipinto: Certo che questo è ciò che ho tanto desiderato ma temevo, primo di non fare cosa degna di Lei, secondo il tempo; perciò a Roma feci un ultimo passo per la stoffa e pensai che il Damasco con bordo di velluto avrebbe potuto essere adoperato. A Roma non si trova più damasco!!! Tutto liberty. D'Annunzio accese la mia ribellione contro l'Art nouveau, trovare ora a Roma l'invasione barbarica mi ha deciso e ringrazio D'Annunzio delle parole che mi disse.

Il bozzetto ora già loavrà ricevuto, sto trepidante mi telegrafi qualche cosa la stoffa gliela spedisco questa sera ho fatto doppia copia acciò Lei possa averne una. Se il bozzetto piace il lavoro già sta avanti, non ho perduto tempo. Si stanno facendo i cartoni con festoni la stoffa la cornice della medusa sono già pronti [...] LE dispiace che abbia messo una M nel suo monogramma? Maria Eleonora Duse. D'Annunzio mi disse che tutte le donne pie si chiamano Maria. Lei così avrebbe M.E. DUSE cioè la sua impresa»⁸⁶.

Morani lavora senza sosta, tentando di anticipare i suggerimenti, conscio del rischio di vanificare le proprie fatiche laddove le aspettative dei committenti non si rivelino soddisfatte. E le precisazioni di D'Annunzio non tardano ad arrivare:

«Ricevuto disegno mi sembra molto bello ma vorrei che tu rendessi più espressive le due muse e le loro attitudini... Prepara subito la tela e comincia il lavoro. Precipitevolissimevolmente ti abbraccio scrivo. Gabriele»⁸⁷.

Dunque, due giorni dopo:

«Jersera persi l'ora e non potei scrivere. Il bozzetto è bellissimo, ma suggerisco qualche purificazione. La medusa non potrebbe essere uno scudo appeso al gran tronco della quercia, per evitare il piccolo ornato superiore che mi sembra debole? Per le due muse ricordati dei frontoni d'Olimpia che tu ammira e dei gruppi di divinità sui frontoni del Partenone per trovare attitudini ed espressioni più nobili e sobrie. Per la forma delle rupi e pel loro colore Leonardo ci è maestro.

⁸⁵ Scrive De Carolis, anch'egli intento nella realizzazione delle scenografie e del manifesto per *La Francesca da Rimini*: «Caro Alessandro, fammi il piacere di darmi Oscar [Mancinelli]. Tu puoi a Roma avere quante persone vuoi e ài anche tanti scolari che ànno lavorato con te e che ti capiscono. Io qui invece non ho nessuno [...]». Lettera di Adolfo De Carolis ad Alessandro Morani, Firenze 10 novembre 1901. AEM.

⁸⁶ AEM.

⁸⁷ Telegramma di Gabriele D'Annunzio ad Alessandro Morani, 13 novembre 1901. AEM.

L'attitudine della musa di sinistra è troppo romantica. Preferisco accentuare il carattere classico perché ti ricordo i bei frontoni ellenici. Anche la quercia deve essere irrobustita. Insomma gli elementi sono ottimi e tu saprai elevarli a maggior vigore e purità di stile. Ti abbraccio fraternamente. Il tuo Gabriel. Ti prego anche di riflettere sulla forma dell'ovolo che circonda la maschera. Ave»⁸⁸.

La purità di stile perseguita attraverso un'accentuazione del carattere classico, quale frutto della contemplazione dell'arte ellenica, sembra rappresentare la chiave di «ribellione contro l'Art Nouveau». Come nel caso della *Città Morta*, la rievocazione della bellezza passata si carica, negli esiti formali, di implicazioni estetico-esistenziali, del messaggio salvifico custodito e divulgato dal D'Annunzio, sicuro di aver trovato in Morani un prezioso alleato:

«Mettiti all'opera senza indugio. Farai una cosa bella che darà gioia agli occhi umani attraverso il mondo. Ave. Gabriel»⁸⁹.

⁸⁸ Telegramma di Gabriele D'Annunzio ad Alessandro Morani, 15 novembre 1901. AEM.

⁸⁹ Telegramma di Gabriele D'Annunzio ad Alessandro Morani, 16 novembre 1901. AEM.

Il sipario per la *Francesca da Rimini* sarà l'ultima collaborazione tra il poeta e l'artista, ma gli anni non cancellarono l'esperienza condivisa: «Ti ricordi le fatiche d'un tempo? Ti ricordi i motti e le Meduse? E la jettatura? Gab». Cartolina di Gabriele D'Annunzio ad Alessandro Morani, 13 agosto 1908. AEM.