

«Farai una cosa bella che darà gioia agli occhi umani attraverso il mondo».

Gli ideali artistici di Alessandro Morani al tramonto di un secolo

Federico De Mattia

Uno studio volto a mettere in luce gli aspetti della collaborazione lavorativa tra Alessandro Morani e Wolfgang Helbig non può prescindere dalla considerazione dei legami familiari instauratisi tra i due né dall'analisi della precedente e parallela attività artistica moraniana.

Il 1897 rappresenta un anno chiave, poiché, oltre a intraprendere il lavoro di copista delle tombe etrusche, Alessandro sposa Elisabetta, 'Lili', Helbig¹, figlia dell'archeologo, conosciuta tre anni prima a Palazzo Borghese, ove l'artista esponeva un ritratto e il suggestivo *Cipressi di Villa Falconieri*² (Roma, coll. privata). Una conoscenza, dunque, nata sin dal principio nel mondo dell'arte, quasi a suggellare quel che costituirà un pilastro della relazione per il resto della vita. E l'attività artistica di Alessandro Morani, intesa come vocazione personale e missione salvifica nei confronti dell'arte stessa, rappresenta una sfera ben scissa dalla collaborazione con Wolfgang Helbig, quasi si trattasse dell'azione di due differenti individui. Una distinzione, questa, che sembrerebbe spiegare lo pseudonimo "Colonnelli" a firma per i lavori delle copie, per quanto non vi sia alcun materiale documentario in grado di chiarire tale scelta. In entrambi i casi, però, la figura di Lili rimarrà per Alessandro ineludibile punto di riferimento, sostegno emotivo e pragmatica collaboratrice³.

Questo saggio è frutto delle ricerche in corso presso la famiglia Morani (AEM), che ringrazio vivamente per la preziosa collaborazione e per la libertà d'indagine concessami.

¹ Per un profilo di Lili Helbig Morani cfr. BERRESFORD 1978.

² «Dinnanzi ad un suggestivo quadro raffigurante il laghetto fra i cipressi di Villa Falconieri, il mio Maestro, Gioia mi presentò uno degli espositori, suo amico, il pittore Alessandro Morani, che doveva diventare, nel 1897, mio marito». AEM, L. Helbig Morani, *In Memoriam*, p. 115 (copia dattiloscritta inedita in lingua italiana delle memorie MORANI-HELBIG 1953). Il quadro di Morani venne esposto alla mostra con il titolo *Avanzi secenteschi*: «un cipresso a riva d'uno stagno, tutto verde cupo azzurrognolo, che spira nobile, alata poesia». FLERES 1894. Lili Helbig scrive che la mostra si era svolta a Palazzo Doria Pamphilj, ma si tratta certamente di un refuso.

³ «Caro Alessandro, sto facendo il pacco degli acquarelli, che assicurerò per una somma forte. Lavoro enormemente. Spero sarai contento di me. [...] Spero che al tuo ritorno saprai dividere le tue giornate. Metà quadri, metà etruschi, ai quali spero di poter aiutarti anch'io». AEM, Lettera di Lili Helbig ad Alessandro Morani, 5 novembre [1907].

Intendendo in questa sede far luce su alcuni aspetti della poetica moraniana, è bene evidenziare che l'incontro tra i due, grazie al pittore Edoardo Gioja, avvenne all'insegna di una condivisione di ideali artistici sintetizzati dal motto latino *In Arte Libertas*. Si trattava della nona mostra annuale della società indipendente che, per iniziativa del pittore-poeta Giuseppe Cellini, da quel motto aveva preso il nome e che fu destinata a svolgere un ruolo decisivo nelle vicende artistiche della Roma *fin de siècle*.

Nel sorgere stesso del movimento è possibile individuare le radici del pensiero critico del giovane Alessandro Morani, la cui fisionomia individuale, così come quella di molti membri della società, ha ben presto corso il rischio di divenire sfocato ricordo.

Già nel 1941, anno della morte, Luigi Trompeo evidenzia come il nome dell'artista ricorresse spesso, ma «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»⁴. Nessuno, lamenta l'autore, al momento della morte ha ricordato degnamente questo artista «che non merita davvero l'oblio»⁵.

Sorge allora spontanea l'analogia con l'oblio presagito da Ugo Fleres⁶ a proposito dell'opera di Alfredo Ricci, il pittore scomparso prematuramente, cui la giovinezza del Morani appare così strettamente legata. Taciturno e riflessivo il primo, entusiasta ed esuberante il secondo, ma uniti da un patto spirituale d'arte ben più profondo delle diversità caratteriali e stilistiche⁷. Alfredo Ricci, solito ascoltare e demolire con pacatezza i castelli dorati di volta in volta eretti dall'amico⁸, dovette considerare valido il progetto di una società indipendente atta «a scuotere il torpore intellettuale romano»⁹.

I giovani che si affacciavano al panorama artistico percepivano, da un lato il peso di una stagnante tradizione accademica e l'assenza di pluralità espressiva volta al confronto e alla crescita, dall'altro la soffocante ingerenza del governo e delle logiche di mercato. Si avvertiva il bisogno di nuovi stimoli, la rigenerazione di un'arte che nella riscoperta dei primitivi italiani e nel contatto con la natura concepisse la propria genesi nel sentimento disinteressato.

Si tratta, in sostanza, degli ideali artistici cui tendeva da decenni il pittore romano

⁴ TROMPEO 1941. Sull'attività artistica di Alessandro Morani si vedano il prezioso contributo di BERRESFORD 1978; SESTIERI, TEMPESTA 1985; SCIOMMARI 1999-2000; EAD. 2005. Sulla collaborazione con Adolfo De Carolis, in riferimento ai lavori per la Sala del Credo in Vaticano e a Villa Blanc, cfr. LENZI 1999. Riguardo al rapporto con la copia e il *revival* cfr. PICCIONI 2016.

⁵ TROMPEO 1941, p. 10.

⁶ FLERES 1890.

⁷ Cfr. CONTI 1885b; ANGELI 1930, pp. 159-164.

⁸ «Morani, testa vulcanica, fa dieci progetti in cinque minuti; e Ricci, stordito da quella eloquenza, finisce con l'approvare. Poi ripensa e il giorno dopo fa aspra guerra ai castelli dorati del suo amico; e, riacquistata la calma, si studia freddamente di demolirli l'uno dopo l'altro. L'altro fieramente resiste e non cede un palmo di terreno. Sono battaglie che giovano all'arte». CONTI 1885b.

⁹ SARTORIO 1907, p. 623.

Nino Costa, attorno al quale si riunirono gli artisti animati dall'insofferenza, cosicché già nel 1885 Gabriele D'Annunzio, in occasione dell'esposizione annuale di Belle Arti, individua un gruppo ben distinto avente «per duce e maestro Giovanni Costa e per sostenitore e profeta Giuseppe Cellini»¹⁰.

Ma se Costa rappresenta indubbiamente, soprattutto nella prima fase, la guida spirituale dell'In Arte Libertas, non alla sua iniziativa si deve la nascita della società, alla cui prima mostra venne invitato proprio da due giovani che «amava e stimava»: Morani e Ricci¹¹.

Alla formazione della nuova falange artistica, di questo *Novissimum Agmen*, il nostro artista non solo prese parte, ma ne fu principale promotore e, in seguito, primo segretario¹²:

Fu in quell'epoca di disordine 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. 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.

Pur formatosi all'Accademia di Belle Arti di Roma, Morani stesso individua le proprie radici pittoriche al di fuori di essa, nel contatto con gli artisti soliti riunirsi nella saletta *Omnibus* del Caffè Greco¹³.

E se il primo articolo dello statuto della Società enuncia il proposito di «amare liberamente l'arte, ciascuno a suo modo» (Fig. 1)¹⁴, l'inclinazione del giovane coincide con la contemplazione instancabile della realtà naturale, fonte di origine della realtà artistica, quale esplicazione dell'identità emotiva tra il pittore e la natura (Fig. 2).

¹⁰ D'ANNUNZIO 1885. Alessandro Morani espone sei paesaggi. Cfr. *Catalogo* 1885, nrr. 196-201.

¹¹ «Non potevo rifiutarmi dall'espore nella sala Giorgi avendomi invitato i miei accaniti nemici, per mezzo di due giovani che amo e stimo Morani e Ricci». ALV, CXCIII, 1, fasc. *Lettere di Giovanni Costa al conte Napoleone Parisani*. Giovanni Costa a Napoleone Parisani, 13 febbraio 1886.

¹² ANGELI 1893.

¹³ «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». AEM.

¹⁴ In questa sede si espone per la prima volta la bozza manoscritta dello Statuto (AEM), databile al 1887.



Fig. 1. Statuto della Società In Arte Libertas, 1887 ca. AEM.

venne intriso di solidità e fierezza, dell'equilibrio primigenio tra uomo e natura, quale modello per l'equilibrio poetico-stilistico della creazione artistica²⁰. In tal senso Nino Costa continua a definirsi "etrusco" anche in seno all'In Arte Libertas, perché se la neonata società affonda le proprie radici nell'"ampliamento" della Scuola Etrusca²¹, essa

Con tali presupposti, tra le opere esposte in via di S. Nicola da Tolentino 72¹⁵, Morani riconosce la supremazia ad un quadro di Onorato Carlandi¹⁶, «il pezzo più significativo, più corretto, perché più sincero, [...] espressione della passione di un'anima avanti alla natura, [...] punto di partenza per un nuovo avviamento all'Arte in Roma liberandola dalle nuove influenze stanche dell'Arte Ispano-Napoletana»¹⁷. Traspare chiaramente, in queste parole, il pensiero di Costa¹⁸, che a proposito dell'esposizione scrive a Napoleone Parisani: «I rari del buon gusto hanno rimarcato la scuola Etrusca per la ricerca calma, e dignitosa che fa della natura»¹⁹.

Si tratta del movimento artistico anglo-italiano ufficialmente fondato tra l'inverno del 1883 e il 1884, ma definito negli ideali assieme al collega e amico George Mason già un trentennio prima, laddove l'appellativo "etrusco"

¹⁵ La prima mostra del movimento indipendente, non ancora costituitosi come società, si tenne nello studio Giorgi in via San Nicola da Tolentino 72 (10-28 febbraio 1886). La locandina della *esposizione privata di pitture* indica i nomi: V. Cabianca, O. Carlandi, A. Castelli, E. Coleman, G. Costa, M. De Maria, A. Morani, A. Ricci, L. Rossi-Scotti. AEM. A questi si aggiunsero N. Pazzini e G. Vannicola. Cfr. DURAND 1886. Alessandro Morani espose tre opere di paese (*I fiori del lago, Tramonto, Una Ventata*), «efficaci a riprodurre nell'animo altrui la medesima impressione che le ha ispirate». CONTI 1886.

¹⁶ Angelo Conti aveva scritto nel luglio 1885: «Onorato Carlandi, e il suo amico, Alessandro Morani, sono gli abitanti di villa Borghese. Nella piccola valle dei platani, dove le cornacchie, in numero sterminato, fanno tutto il giorno un chiasso assordante, questi due artisti hanno stabilito il loro domicilio. E vi studiano accuratamente la curva del sole nel cielo, tutti i passaggi delle luci e delle ombre, e tutti i misteri del verde. Ma la scena è laggiù sempre così malinconica e desolata, che questi due solitarii finiranno col divenire lipemaniaci. E mi dispiacerebbe per l'arte italiana, per la quale entrambi sono una forte e sicura promessa». CONTI 1885a.

¹⁷ AEM, Lettera di Alessandro Morani a destinatario ignoto, s.d.

¹⁸ «[...] torbida e vorticoso fiumana napoletana-spagnola che ha portato via troppe zolle della vecchia buona terra romana». COSTA 1927, p. 123.

¹⁹ ALV, CXCI, 1, fasc. *Lettere di Giovanni Costa al conte Napoleone Parisani*. Giovanni Costa a Napoleone Parisani, 13 febbraio 1886.

²⁰ Cfr. BERRESFORD, NICHOLLS 1982; NEWALL 1989.

²¹ «I giovani promotori [Morani e Ricci] pensarono bene di allargare i confini della "Scuola etrusca" costiana». ANGELI 1930, p. 163.



Fig. 2. A. Morani, *Ansa del Tevere*, 1890 ca. Olio su tavola, 14x38 cm. Collezione privata (Foto autore).

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 Aristide Sartorio, Mario De Maria, Adolfo De Carolis.

Alessandro Morani, in qualità di paesista, recepì attentamente il “Vangelo Etrusco” senza aver fatto formalmente parte della Scuola, a differenza di colleghi come Noberto Pazzini o Parisani. Così, nel fissare su un foglio di appunti i concetti atti a ricostruire un profilo artistico della pittura romana dell’XIX secolo, l’artista ne individua i pilastri proprio nei nomi di Charles Coleman, Costa e Mason²², annotando parole cardine degli insegnamenti “etruschi”, quali «il rispetto della sensazione della natura», «la ricerca della linea nella composizione poetica», «la ricerca della poesia nelle linee del vero»²³.

In questa chiave si potrebbe affermare che per Alessandro Morani esistettero due “Etrurie”: un’Etruria mitica, emanazione di ideali artistici, e un’Etruria archeologica, storicamente definibile; la prima di retaggio costiano, la seconda determinata dalla collaborazione con Wolfgang Helbig²⁴.

Il lavoro di copista rappresenta per l’artista, da un lato, una sicura fonte di reddito²⁵,

²² 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 dalla riproduzione a stampa di una delle sue più celebri opere, *Only a shower* (AEM).

²³ AEM.

²⁴ Si ritiene opportuno segnalare in questa sede la scoperta di un’altra collaborazione del Morani in qualità di copista, ovvero quella con l’archeologo tedesco August Mau volta alla documentazione delle pitture pompeiane: «Finalmente oggi in bicicletta sono stato a Castellamare e da un legatore ho trovato i preziosi cartoni; spero così oggi stesso poter cominciare. Non vedo l’ora, sono incantato di Pompei. Arrivo a dire che Pompei non è stato ancora illustrato, che immensa differenza con le illustrazioni! Se fosse possibile fare qui quello che è stato fatto a Corneto sarebbe una rivelazione, speriamo». AEM, Lettera di Alessandro Morani a Lili Helbig, Valle di Pompei (Albergo del Sole), Lunedì 5 agosto 1901.

²⁵ «Penso che ricavare fuori gli Etruschi non sarà male, furono e saranno sempre per noi una fonte di guadagno». AEM, Lettera di Alessandro Morani a Lili Helbig [1914 ca.].



Fig. 3. A. Morani, *Primavera arsolana*, 1932. Olio su tavola, 40x57 cm. Collezione privata (Foto autore).

dall'altro, un'opportunità di studio funzionale alla definizione del concetto di “grammatica”²⁶ alla base della propria attività di docente e decoratore. Differentemente, alla pittura di paesaggio, quale espressione di un “libero sentire”, Morani continuerà sempre a destinare gli slanci artistici più intimi²⁷ (Figg. 3-4).

Appare allora assumere un forte valore simbolico l'acquerello rappresentante la Tomba del Morente (Cat. 97), quasi il lavoro di copista non abbia potuto impedire di ritrarre il paesaggio circostante, di abbandonarsi alla «ricerca della poesia nelle linee del vero», la medesima ricerca alla base dell'opera più celebre dell'artista: *I Lavori di Maggio* (Fig. 5).

L'importanza di questo dipinto, che sembra porsi sulla scia di modelli quali *The Harvest Moon* di Mason, è inoltre nel rappresentare l'unica opera dell'artista venduta in Inghilterra. Nel 1889, infatti, dopo essere stato esposto alla mostra dell'In Arte Libertas²⁸,

²⁶ «Io propugno la scuola fuori di ogni stile antico o moderno, voglio la Grammatica pura e semplice cioè il mezzo per esprimersi». AEM, Lettera di Alessandro Morani [a Lili Helbig], s.d.

²⁷ A proposito di Arsoli, scrive l'artista a Eleonora Duse: «Noi abbiamo trovato un posto per vivere tranquillamente e lavorare; sta fra le montagne, azzurre e vicine, boschi, sorgenti d'acqua e fra una popolazione arcaica». AEM, s.d. [1903].

²⁸ *Catalogo* 1889, p. 29.



Fig. 4. A. Morani, *Iris*, 1932. Olio su tavola, 28x70 cm. Collezione privata (Foto autore).



Fig. 5. A. Morani, *I lavori di maggio*, 1889. Olio su tela, 52x156 cm. Collezione privata (Foto autore).

il dipinto compare con il titolo *Haymaking on the Pontine Marshes*²⁹ alla *summer exhibition* della New Gallery, la galleria londinese prediletta da Nino Costa e dai suoi discepoli “etruschi”³⁰. È allora probabile che sia stato proprio quest’ultimo a sostenere la partecipazione di Alessandro alla mostra, condividendo i principi estetici alla base dell’opera, di cui consiglierà di eseguire una seconda versione con figure a scala reale³¹. Altri indizi,

²⁹ *New Gallery* 1889, p. 57 nr. 278. L’anno precedente la società In Arte Libertas aveva ottenuto la possibilità di esporre in una sala a sé (K) nell’*Italian Exhibition* di Londra presso West Brompton. In tale occasione Morani espose tre opere (*Lo Spigolatore*, *La caduta delle foglie*, *La Valle*), ma nessuna di queste fu venduta. Cfr. *Esposizione* 1888, pp. 141-145, 479.

³⁰ La galleria inaugura in Regent Street nel 1888. Precedentemente gli artisti “etruschi” erano soliti esporre presso la Grosvenor Gallery.

³¹ «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 vedevano nello sfondo». AEM, Appunti autobiografici di

inoltre, inducono a ipotizzare in quell'occasione la stessa presenza fisica di Morani a Londra, offrendo in tal caso la possibilità di un prezioso confronto con l'arte inglese, in particolare preraffaellita, così saldamente connessa all'*In Arte Libertas* e, ancor più, alla percezione che pubblico e critica avevano di essa.

Il protagonista del romanzo *Inarrivabile*, interrogato sulla qualità delle opere della Società, 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»³². Solo uno dei numerosi esempi del legame individuato tra il movimento romano e il termine “prerafaelismo”, usato spesso arbitrariamente, se non dall'autore del romanzo, Diego Angeli, da molti esponenti della critica del tempo. Certo è che l'*In Arte Libertas* giocò un ruolo fondamentale nel diffondere la conoscenza artistica degli esponenti preraffaelliti³³, confermando un legame già riscontrabile sin dal proprio sorgere: oltre che per carisma ed esperienza i giovani dell'*Omnius* si riuniscono attorno al Costa poiché «unico amico dell'inglese»³⁴; l'esaltazione dei primitivi italiani è per Angelo Conti strettamente connessa a quella preraffaellita³⁵, cui rimandano le illustrazioni di Sartorio e Ricci per l'*Isotta Guttadauro*.

Prodotto di tale temperie culturale, la rivista romana *Il Convito* nel 1895 impronterà consapevolmente la propria missione sul carattere simbolico-estetizzante caratterizzante il tardo preraffaellismo di Dante Gabriel Rossetti e di Edward Burne-Jones³⁶. Gli intenti dichiarati nel *Proemio*, definito da Lili Helbig uno tra i migliori scritti dannunziani³⁷, assumono accenti profetici, perché sacra è la bellezza che ci si propone di preservare: una missione salvifica della quale solo spiriti eletti, votati a una religione d'Arte, possono farsi carico, e Morani è uno di essi. L'attenzione quasi maniacale dedicata alla copertina, la cui realizzazione è affidata a Cellini, è esplicativa del valore che le viene attribuito. La scelta tra motivi decorativi e «figure un po' burne-jonesiane»³⁸

Alessandro Morani. Nonostante Alessandro e Lili stessa accennino a due sole versioni dell'opera, ne vennero realizzate tre: La prima, di ubicazione ignota, è documentata da una foto (AEM) in cui si legge in basso a destra «Alessandro Morani Paludi Pontine MDCCCVIII». La seconda versione (Roma, coll. privata) dovette seguire immediatamente alla vendita della prima alla New Gallery. Infine la terza, con figure «grandi al vero» (Arsoli, coll. privata). Cfr. PIANTONI 2001, pp. 49-50 nr. 22.

³² ANGELI 1894a, p. 126.

³³ Cfr. DAMIGELLA 1981; PIERI 2007.

³⁴ Lettera di Gaetano Vannicola al conte Napoleone Parisani, 1886, in PIANTONI 2001, pp. 139-140.

³⁵ «Angelo Conti opponeva Sandro Botticelli [...] e a traverso i primitivi italiani arrivava fino a Dante Gabriele Rossetti e alla “fratellanza” prerafaelita». ANGELI 1930, p. 105.

³⁶ Aristide Sartorio contribuisce a chiarire le origini della *Brotherwood*, distinguendone le fasi e le rispettive tendenze. Cfr. SARTORIO 1895a; ID. 1895b.

³⁷ Cfr. MORANI-HELBIG 1949.

³⁸ «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. AEC, già in CIANFARANI 1939. La decisione finale ricadrà sulla prima opzione e la riproduzione del disegno celliniano verrà affidata a Boggiani e 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». AEC, Lettera di Adolfo De Bosis a Giuseppe Cellini.

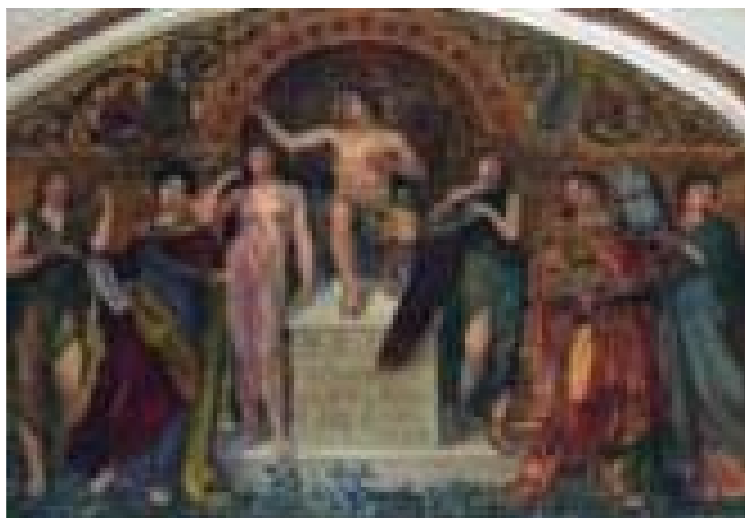


Fig. 6. A. Morani, Fregio scenografico per *La Gioconda* (part.), 1899. Olio su tela centinata, 300x435 cm. Collezione privata (Foto autore).

riguarda due aspetti fortemente connessi tra loro, poiché quando Alessandro Morani esorta a un rinnovamento dell'arte decorativa, quale elaborazione di forme naturali e non copia dei prodotti passati, attribuisce tale merito proprio al movimento preraffaellita³⁹. Allo stesso modo, “preraffaellesco” era già stato definito il manifesto realizzato nel 1893 per *L'Italia artistica e industriale*⁴⁰, la copertina della quale, anch'essa di Morani, mostra le medesime ascendenze.

Quando nel 1889 *I lavori di Maggio* viene esposto nel *Balcony* della New Gallery, nella stessa sala trovano posto ben ventisette studi di Burne-Jones, dei quali diciannove per l'opera *The last sleep of Arthur in Avalon*. E proprio a modelli come questo sembra rimandare la grande tela eseguita da Morani per una delle tragedie dannunziane⁴¹ (Fig. 6), così come il disegno preparatorio per un dipinto di ubicazione ignota appare riecheggiare, nelle pose e nella fisionomia dei volti nonché nella stessa impostazione compositiva, opere quali *Love and Pilgrim* e *The Hearth of the Rose*.

³⁹ «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». MORANI 1911, p. V.

⁴⁰ «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». Gli Editori, «Il nostro manifesto», *L'Italia artistica e industriale* 1, fasc. 11-12, 1893-1894, p. 206.

⁴¹ È plausibile si tratti del “fregio delle panatenaiche” quale arredo scenico de *La Gioconda* (LENZI 1999, p. 43). In AEM si conserva la lettera inviata da D'Annunzio a Morani: «Mettiamo nel fregio il verso trasfigurato dal nostro Leonardo “cosa bella mortal passa e non d'arte” [...]»; parole visibili sul basamento su cui siede Apollo fiancheggiato dalle Muse.

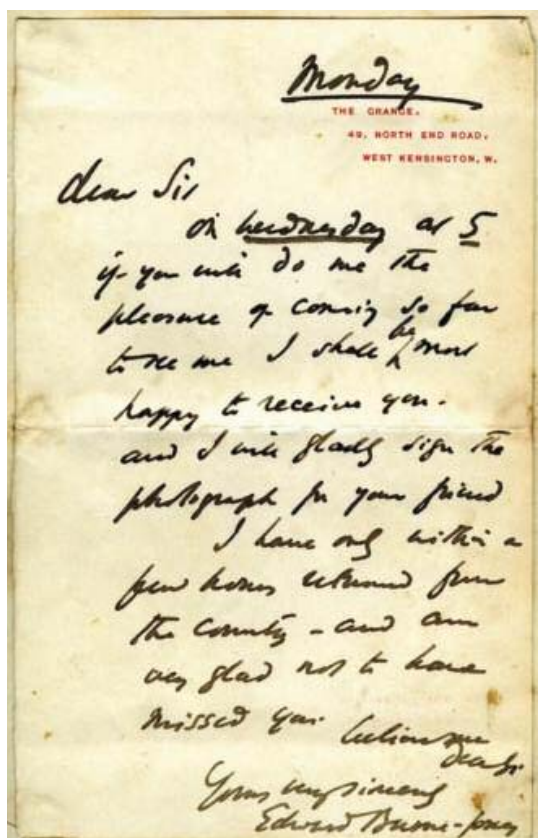


Fig. 7. Lettera di E. Burne-Jones ad A. Morani, s.d. [1889]. AEM.

centro di questa operazione, l'empatia dell'artista, la capacità di fondere la propria soggettività con gli elementi offerti dalla natura⁴⁴:

Tutte le composizioni, tutti gli studi di questo giovane artista [Morani] sono piccoli poemi, nei quali la natura veste sempre le più splendide forme della bellezza. Ora è un paesaggio alpestre, una scena di monti fasciati di nebbia: la poesia dell'altezza; ora una pianura deserta con un albero disseccato nel mezzo e una sottile striscia di fumo in lontananza: la poesia della solitudine; ora gli stagni e le saline di Maccarese, a perdita di vista, con la linea lontana del mare: la poesia dell'immensità; ora un boschetto di piante vergini col suolo seminato di fiori, e nel fondo un intreccio di rami sottili, un vero ricamo fra il fogliame trasparente e luminoso: una scena idilliaca; ora i fichi d'india dell'isola di Capri, sotto il cielo purissimo, infinito e il mare visto dalle altre rupi, profondo, immobile: la grande poesia del cielo e del mare. È questa la vera pittura, che si stringe in fraterna alleanza con la poesia, e produce la vera arte.

⁴² CONTI 1887.

⁴³ PIERI 2004.

⁴⁴ CONTI 1885b.

Ma, al di là dei confronti stilistici, ad avvalorare l'ipotesi di un contatto diretto con Burne-Jones vi è il prezioso ritrovamento di una lettera autografa di quest'ultimo (Fig. 7) in risposta a Morani che chiaramente aveva chiesto di incontrarlo. Curiosa l'affermazione riguardo la disponibilità da parte dell'artista inglese di autografare un'immagine destinata a un amico di Alessandro, «*a picture for your friend*». Affermazione che spinge a fantasticare che si possa riferire all'autore della «gelida virgo preraffaellita»⁴², Alfredo Ricci.

Quel che certamente sappiamo è che la circolazione di riproduzioni fotografiche rivestì un ruolo fondamentale per la conoscenza di opere preraffaellite in quel *milieu* culturale che se ne fece interprete e diffusore⁴³. Protagonisti dell'estetismo romano, il critico Angelo Conti e Gabriele D'Annunzio, attingendo agli stimoli d'oltralpe, promossero immagini di aristocratica eleganza la cui potenza fosse in grado di evocare una realtà onirica fatta di musica e poesia. Al



Fig. 8. G. D'Annunzio, *Isaotta Guttadauro*, 1886. A destra l'illustrazione di Morani, a sinistra i versi che l'hanno ispirata: «... i cervi a cui ne li occhi il fascino/ sta de le solitudini/ natie, sazi de 'l pascolo, su 'l limite/ scendono in torme a bere» (*Diana Inerme*).

L'*Isaotta Guttadauro*, raccolta poetica dannunziana illustrata da alcuni dei membri dell'*In Arte Libertas*⁴⁵, si presenta dunque come prodotto collettivo di tale fraterna alleanza, cui Alessandro partecipa con due disegni: *Diana Inerme* (Fig. 8) e *Intermezzo Melico* (*Romanza*). Una compenetrazione tra testo e immagine, nel rispetto della propria individualità artistica, che caratterizza anche il disegno in punta d'argento che ritrae Massimilla, una de *Le Vergini delle Rocce* (Fig. 9)⁴⁶. Il volto ovale, il capo leggermente inclinato, lo sguardo malinconico e assorto che rimanda oltre lo spazio figurativo, a un mondo altro, evocano ancora le atmosfere sospese e sognanti del Burne-Jones, mentre i motivi decorativi sullo sfondo portano alla mente l'opera di Walter Crane e William Morris.

È lo stesso Diego Angeli, alla cui moglie dovrebbe essere ispirato il ritratto⁴⁷, a individuare Alessandro tra i primi ad aver promosso la diffusione delle teorie estetiche

⁴⁵ A illustrare il testo partecipano: V. Cabianca, O. Carlandi, G. Cellini, E. Coleman, M. De Maria, C. Formilli, A. Morani, A. Ricci e G.A. Sartorio.

⁴⁶ Nel 1895 G. D'Annunzio pubblica, a puntate su *Il Convito*, il suo romanzo *Le Vergini delle Rocce*. L'illustrazione di Morani è ne *Il Convito* 4, aprile 1895.

⁴⁷ Cfr. ANGELI 1924; DURBÉ ET AL. 1972.



Fig. 9. A. Morani, *Massimilla*, illustrazione per *Le Vergini delle Rocce* di Gabriele D'Annunzio (*Il Convito* 4, aprile 1895). Copia con notazioni autografe dell'artista. Collezione privata (Foto autore).

dell'Arts and Crafts del Morris. Nel recupero della figura dell'artista-artigiano si esplica infatti gran parte dell'azione moraniana. Alla vocazione del paesaggista si affianca quella del decoratore, rilevando nella natura la medesima fonte d'ispirazione, l'unica via per ribellarsi alla falsificazione stilistica tanto a lungo imperante, perseguendo una nuova originalità attraverso l'applicazione delle forme naturali all'arte decorativa, «forme nuove, prescindendo da qualsiasi cultura artistica»⁴⁸. Eppure la capacità di generare forme nuove non può a propria volta prescindere dallo studio critico delle epoche passate, contestualizzandone i prodotti artistici, non al fine di applicarne pedissequamente le leggi, ma di trarne insegnamento per l'approccio all'arte futura. Una lettura storicamente consapevole dei prodotti culturali, dall'epoca classica alla contemporaneità, nel tentativo di individuare le fondamenta di uno stile nazionale, o ancor più specificatamente regionale, da cui partire alla ricerca di un'identità personale⁴⁹:

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 rinunzia 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.

⁴⁸ MORANI 1911, p. V.

⁴⁹ Ivi, pp. VI-VII.

Con tali presupposti Alessandro Morani lega la propria attività alla “Rinascenza”⁵⁰, così come simile a una bottega rinascimentale è descritto da Lili Helbig il suo studio fuori Porta del Popolo⁵¹.

Quando nel 1898 De Bosis chiede, per conto di D’Annunzio, di “riesumere” il mondo miceneo per la rappresentazione de *La Città Morta*, doveva avere ben chiare le competenze e le modalità di lavoro della «fucina di bellezza» moraniana. Siamo già molto lontani dal mondo incantato e cortese dell’*Isaotta*, ma resta immutabile la fede nella potenza evocativa dell’immagine rappresentata: non un’impeccabile scenografia teatrale, ma «volonterosa continuità degli intendimenti del *Convito*»⁵².

Si auspicava una nuova era della rappresentazione teatrale, il «sogno di una tragedia moderna»⁵³, intento che rendeva necessario tradurre il sogno in forme materiali, così da penetrare nello spirito del lettore e dello spettatore. L’incisività visivo-emotiva dell’impianto scenico, concepito come un «museo artistico»⁵⁴, diveniva fondamentale per «abolire il Tempo e chiudere nello stesso cerchio le anime che vivono oggi e quelle che vissero nei millenni remoti»⁵⁵.

Per *La Città Morta* il compito di Morani fu dunque riprodurre concretamente quel mondo ideale di bellezza, ormai scomparso, affinché le parole dannunziane potessero resuscitarlo, vivendolo come reale⁵⁶. Di qui la continuità degli intendimenti de *Il Convito*, l’eco del «simulacro di Bellezza»⁵⁷ portato in trionfo tra la barbarie della folla.

⁵⁰ «[Nel 1894] 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.

⁵¹ «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». AEM, L. Helbig Morani, *In Memoriam*. «Tu puoi avere a Roma quante persone vuoi e ‘ai anche tanti scolari e tanti che hanno lavorato con te e che ti capiscono». AEM, Lettera di Adolfo De Carolis ad Alessandro Morani, Firenze 10 novembre 1901.

⁵² AEM, Telegramma di Adolfo De Bosis ad Alessandro Morani, 22 gennaio 1898. In questa come nelle altre tragedie De Bosis svolgerà spesso un ruolo attivo di intermediazione tra D’Annunzio e Morani.

⁵³ Lettera di Gabriele D’Annunzio a Georges Hérèlle, Francavilla a Mare, 23 settembre 1895, in VALENTINI 1992, pp. 110-111.

⁵⁴ TEDESCHI 1901.

⁵⁵ Lettera di Gabriele D’Annunzio ad Angelo Conti, 13 ottobre 1896, in VALENTINI 1992, pp. 115-116.

⁵⁶ VALENTINI 1993, p. 161.

⁵⁷ «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 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 abbrutiti». Proemio, in *Il Convito* 1, gennaio 1895, p. 6 (G. D’Annunzio).

La consapevolezza del connotato poetico dannunziano e la profonda conoscenza della materia da trattare resero possibile la fusione tra la ricostruzione filologica dell'antichità perseguita da Helbig⁵⁸ e gli immaginifici ideali attribuiti da D'Annunzio⁵⁹.

Quel che traspare dalla corrispondenza con il poeta e soprattutto con Eleonora Duse è la meticolosità moraniana nell'esecuzione e organizzazione del lavoro, in contrasto con il poco tempo disponibile⁶⁰. Ma durante i preparativi per *La Gioconda* e *La Gloria*⁶¹, l'ansia dell'artista, ancor più della stringente scadenza, sembra essere quella di compiacere D'Annunzio. Fin dalle illustrazioni per *l'Isotta Guttadauro*, infatti, la collaborazione con il poeta travalica i confini lavorativi, incarnando una condivisione di ideali estetici: Morani legge e trascrive le poesie durante la stesura della raccolta⁶² (Fig. 10), così come esegue per fruizione personale un ritratto identificabile con la Sirenetta⁶³ (Fig. 11), a testimonianza dell'influenza che su di lui do-

⁵⁸ «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». MORANI-HELBIG 1949; «Conto sempre [sul] tuo gentile concorso e [sui] consigli [del] dottissimo Helbig». AEM, Telegramma di Adolfo De Bosis ad Alessandro Morani, 22 gennaio 1898.

⁵⁹ 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». MORANI-HELBIG 1949. Nonostante i lavori per la tragedia abbiano inizio nel 1898, essa troverà rappresentazione sul palcoscenico del Teatro Mercadante di Milano solo il 20 marzo 1901.

⁶⁰ «Ho cominciato l'elenco numerato di tutti pezzi, glielo avrei spedito se non mi avesse messo il cappio alla gola per la risposta». AEM, Lettera di Alessandro Morani a Eleonora Duse, s.d. La prima rappresentazione de *La Gioconda* si svolse al Teatro Bellini di Palermo, il 15 aprile 1899; la prima de *La Gloria* al Teatro Mercadante di Napoli, il 27 aprile 1899. Intermediario è ancora una volta Adolfo De Bosis, cui D'Annunzio scrive da Corfù tra il febbraio e il marzo del 1899: «Mio caro Adolfo, ti scrivo da Corfù dove lavoro. Credo che sia prossima l'ora della prova. La nostra amica [Duse] 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». AEM. La lettera è pubblicata integralmente in LENZI 1999, pp. 42-43. Tuttavia, secondo la studiosa, il destinatario sarebbe da identificare con Adolfo De Carolis.

⁶¹ Per *La Gioconda* Morani eseguì i bozzetti degli scenari, tra cui le vedute di San Miniato e Bocca d'Arno (cfr. VALENTINI 1990), curò l'allestimento degli ambienti e gli stessi mobili, fra cui la riproduzione di una spinetta settecentesca, mentre busti e statue antiche per lo studio di Silvio Settala furono calcati in carta pesta. Per *La Gloria*, oltre ai bozzetti scenici moraniani, venne iniziata da Lili la lavorazione di una spilla sul modello della Medusa Rondanini, ma non fu portata a termine cosicché dovette prestare la propria: «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». MORANI-HELBIG 1949.

⁶² Lili Helbig ricorda il rapporto privilegiato intercorso tra D'Annunzio e Morani, il quale «durante la stesura gli fu accanto, ricopiando, a mano a mano molte delle poesie che il poeta scriveva». MORANI-HELBIG 1949.

⁶³ L'olio di forte carica simbolica rappresenta il primo piano di una fanciulla cui fa da sfondo una distesa marina. Le labbra socchiuse, la chioma scarmigliata adagiata dietro le spalle nude. È plausibile iden-

vette esercitare il personaggio de *La Gioconda*.

La problematica della ricerca stilistica, tanto cara a Morani, è a suo avviso superata dal poeta 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*⁶⁴:

Vorrei tanto sentirla sui miei dubbi sull'arte.
[...] 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 proble-
ma. 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?

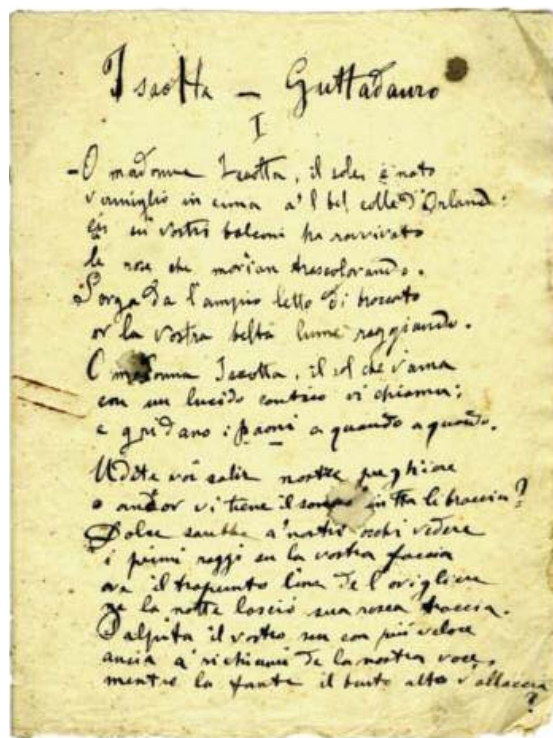


Fig. 10. A. Morani, Trascrizioni autografe dell'*Isotta Guttadauro*, 1885-1886 ca. AEM.

È facile allora comprendere quali speranze e aspettative fossero nutrite per la realizzazione del sipario della *Francesca da Rimini*⁶⁵, la cui prima, dopo molteplici rinvii, si tenne al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901⁶⁶. L'opera finale, di cui rimane un bozzetto preparatorio⁶⁷, verrebbe ancora una volta a configurarsi come risultato della riflessione critica attorno agli elementi offerti dalla tradizione e quelli offerti dalla natura. A dominare l'insieme vi è l'aspirazione a una «purità di stile», il modello classico dei frontoni del Partenone e il naturalistico di Leonardo Da Vinci⁶⁸. L'aspirazione a un ri-

tificarvi la creatura di cui D'Annunzio scrive a De Bosis: «È necessario che davanti a sé abbia la luce e dietro di sé il mare». AEM.

⁶⁴ AEM, Lettera di Alessandro Morani a Eleonora Duse, s.d. [1903].

⁶⁵ «Con grandissima gioia abbiamo letto la sua decisione di darci la maggiore opera drammatica di D'Annunzio. Vero eroe e capitano combattente contro "la distruzione, la diminuzione, la violazione, il contagio" come dice il poeta». AEM, Lettera di Alessandro Morani a Eleonora Duse [gennaio 1901].

⁶⁶ 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.

⁶⁷ Ritenuto a lungo eseguito per *La Gloria* (Cfr. SESTIERI, TEMPESTA 1985), è invece, come afferma la Lenzi, indubbiamente da identificare con il sipario della *Francesca da Rimini*. Cfr. LENZI 1999, p. 43.

⁶⁸ «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 ammiri



Fig. 11. A. Morani, *Sirenetta* (?), 1899 ca. Olio su cartone, 39x46 cm. Collezione privata (Foto autore).

sultato in cui il poeta sembra riporre la massima fiducia: «Mettiti all'opera senza indugio. Farai una cosa bella che darà gioia agli occhi umani attraverso il mondo. Ave. Gabriel»⁶⁹.

Con la *Francesca da Rimini* si pone un punto alla collaborazione con D'Annunzio. Con il sorgere del XX secolo il divario tra ideale e reale sembra per l'artista accentuarsi sempre più. L'In Arte Libertas cessa di esistere con la morte di Nino Costa e i XXV della Campagna Romana ne ereditano l'intimo lirismo, ma non le ambizioni battagliere. L'attività d'insegnamento è caratterizzata da un susseguirsi e alternarsi di euforiche ambizioni riformistiche e l'incontro di ostinate resistenze.

Il concorso e i successivi sviluppi della decorazione del Sommoportico del monumento a Vittorio Emanuele II rappresenteranno massimamente il concretizzarsi di speranze e delusioni, ma è alle prime che affidiamo la fine del saggio:

Ora ho giurato di conquistarmi il posto nell'arte che mi spetta e per quanto l'arte sia una gatta difficile a fargli sortire denaro, non è ingrata diceva Costa⁷⁰.

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

⁶⁹ AEM, Telegramma di Gabriele D'Annunzio ad Alessandro Morani, 16 novembre 1901.

⁷⁰ AEM, Lettera di Alessandro Morani a Lili Helbig, s.d. [post 1912].

Morani e l'insegnamento: il caso della Regia Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria di Palermo (1908-1922)

Rita Bernini

La carriera di docente di Alessandro Morani si snoda attraverso 35 anni di attività, e si caratterizza per la stretta connessione con la sua esperienza artistica, soprattutto nella fase iniziale. Il primo incarico continuativo come docente di pittura e decorazione gli fu assegnato nel 1894 presso il Museo Artistico Industriale di Roma, dove fino al 1902 dedicò la sua attività didattica alla diffusione delle idee che lo avevano portato già nel decennio precedente ad aderire come artista al movimento In Arte Libertas, e un anno prima, nel 1893, alla fondazione della rivista *L'Italia artistica e industriale*.

La scelta dell'insegnamento presso una delle tre scuole di arte applicata annesse al Museo Artistico Industriale (MAI)¹ è strettamente coerente con l'attività artistica di Morani, molto influenzata dal clima di rinnovamento sostenuto e favorito dai fondatori di In Arte Libertas, in particolare da Nino Costa, non solo in direzione di una ripresa e nuova valorizzazione della pittura di paesaggio dal vero, ma soprattutto di recepimento e adozione delle idee del movimento inglese Arts and Crafts, e di partecipazione al dibattito internazionale sul rapporto tra arte, industria e artigianato.

Era stato Baldassarre Odescalchi, con un opuscolo pubblicato nel 1871², a fare il punto sulla situazione dei musei e degli istituti sorti in Italia con lo scopo di promuovere la conoscenza e il progresso delle arti applicate, seguendo la tendenza già consolidata in Gran Bretagna, Francia e Germania³.

Dopo l'unificazione «una coscienza degli specifici interessi industriali»⁴ era maturata in Italia, anche in seguito alla partecipazione all'esposizione di Parigi del 1867, vissuta anche come una preziosa occasione di formazione e di aggiornamento professionale. I partecipanti italiani rientrarono da quella esperienza con l'intenzione di avviare finalmente, attraverso il potenziamento dell'istruzione tecnico-professionale, un processo di rinnovamento industriale e artistico insieme.

¹ Per la storia del Museo Artistico Industriale di Roma cfr. BORGHINI 2005.

² ODESCALCHI 1871.

³ Il principe Baldassarre Odescalchi, futuro presidente del Museo Artistico Industriale di Roma, nel 1870 era addetto di legazione presso l'ambasciata di Vienna e si interessò all'organizzazione e alla struttura del Museum für Kunst und Industrie di Vienna, il cui resoconto pubblicò nello stesso anno: ODESCALCHI 1870.

⁴ LACAITA 1973, p. 65.

Le nuove regole del mercato imponevano un utilizzo pratico e vantaggioso dell'arte e, di conseguenza, la ridefinizione del ruolo sociale e professionale dell'operaio e dell'artista.

Giuseppe Colombo e Camillo Boito contribuirono a innalzare il livello dell'attenzione della politica e dell'ambiente industriale nazionale intorno all'istruzione tecnica e all'utilità dell'insegnamento del disegno per l'esercizio delle professioni⁵. Anche l'erudito e patriota calabrese Demetrio Salazar contribuì al dibattito con lo scritto *Sulla necessità d'istituire in Italia dei musei industriali artistici con le scuole di applicazioni: pensieri e proposte*, pubblicato a Napoli nel 1878.

Soprattutto nei contesti in cui era presente un ceto imprenditoriale diffuso e strettamente connesso all'ambiente culturale ed artistico del luogo, cioè i distretti industriali dell'Italia nord-occidentale, si assistette alla diffusione di formule educative incentrate sul metodo di apprendimento basato sull'osservazione dei modelli e sulla pratica del disegno⁶.

Il Museo Artistico Industriale di Roma, istituito nel 1872 e definitivamente operante dal 1876, affiancava all'attività ordinaria dei corsi una politica di accrescimento del patrimonio e l'organizzazione di esposizioni a carattere nazionale (nel 1885 dedicata all'intaglio ligneo, nel 1886 al tessuto e ai merletti, nel 1889 a ceramiche e vetri).

Nel 1890 Camillo Boito fondò il periodico *Arte italiana decorativa e industriale*, che si proponeva di promuovere l'eccellenza dell'artigianato italiano e di raccogliere i maggiori risultati da esso raggiunti durante i secoli nel panorama industriale in rapida crescita della fine del XIX secolo. Pubblicata dal 1890 al 1911 grazie al finanziamento del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, la rivista si poneva come obiettivo di fornire «buoni modelli e pratici ammaestramenti agli artisti decoratori e agli esercenti di tutte le arti industriali», senza escludere le scuole d'arte applicata che dal periodico devono «trarre giovamento»⁷.

È in questo clima che Alessandro Morani, forte della esperienza simbolista che in quegli anni sperimentava attraverso la collaborazione con Gabriele D'Annunzio (illustrazioni per i versi di *Diana Inerme* e la romanza che apre l'*Intermezzo Melico* e, qualche anno dopo, nel 1895, il disegno per la composizione *Le Vergini delle Rocce*, libro III, *Massimilla*, eseguito per la rivista letteraria *Il Convito*), cominciò la sua esperienza di insegnamento, dedicandosi alla riscoperta di stili e tecniche artistiche trascurate come il mosaico, il vetro, la ceramica. Sono proprio quelle tecniche nuove di lavorazione dei materiali tradizionali come il ferro, la ghisa, il legno, la ceramica, il marmo e il granito, il cuoio che, sotto l'influenza di Arts and Crafts, si cominciavano a trattare nelle prime scuole d'arte applicata all'industria, e che Alessandro Morani

⁵ A.B. Pesando, *Camillo Boito e la Commissione centrale per l'insegnamento artistico-industriale (1884-1908)*, https://www.accademiadibreria.milano.it/sites/default/files/PESANDO_industriartistica.pdf (consultato 07-08-2017); cfr. LAWN 2009.

⁶ TARGHETTA 2010, pp. 163-166.

⁷ Cfr. PESANDO 2009, p. 237.

proposte, con la supervisione dell'archeologo e architetto Giacomo Boni, nella realizzazione dell'apparato decorativo di Villa Blanc, cui lavorò proprio nei primi anni di insegnamento al MAI con la collaborazione di Adolfo De Carolis, allievo con cui aveva stabilito un rapporto di stima e collaborazione, come dimostra il carteggio tra il maestro e l'allunno⁸.

Consigliere del MAI era l'archeologo tedesco Wolfgang Helbig, che nel 1897 diverrà suo suocero, avendo l'artista sposato la figlia Elisabetta (Lili), e su incarico del quale nello stesso anno cominciò l'enorme lavoro delle copie delle decorazioni pittoriche delle tombe etrusche di Tarquinia, Veio, Orvieto e Chiusi, per la Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen, fondata dal collezionista e antiquario danese Carl Jacobsen. Di queste decorazioni, di cui si espongono in questa occasione studi, lucidi e disegni preparatori conservati presso l'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Morani e i suoi collaboratori eseguirono dal 1898 un ulteriore ciclo di riproduzioni per il Museum of Fine Arts di Boston⁹. Questo lavoro si inserisce bene nella cospicua attività artistica della seconda metà degli anni '90, che vide Morani, sempre nell'ottica del recupero della cultura figurativa rinascimentale, impegnato in attività di restauro dell'Appartamento Borgia in Vaticano, su incarico del curatore della Pinacoteca Vaticana nonché pittore aderente al movimento dei Nazareni Ludovico Seitz. Questo lavoro, ancora con la collaborazione di De Carolis, gli fornì l'opportunità, come del resto il grande impegno delle riproduzioni della pittura etrusca, di studiare con grande attenzione i particolari degli affreschi di Pinturicchio e di meditare sulle soluzioni decorative rinascimentali, che ispirarono altri suoi lavori, come la decorazione di Palazzo Vidoni a Roma e, successivamente, del villino acquistato ad Arsoli (1903) come residenza della famiglia, dove ripropose una decorazione della sala da pranzo ispirata al soffitto delle Sibille in Vaticano, di cui aveva tratto calchi durante l'intervento di restauro.

Tutte queste esperienze ebbero sicuramente eco nell'attività didattica di Morani, che incoraggiava i suoi allievi a studiare, esattamente come aveva fatto e ancora faceva il maestro, le produzioni artistiche locali medievali e rinascimentali (la ceramica toscana del Quattrocento, i cicli musivi ravennati, l'arte umbro-toscana trecentesca), fonti stilistiche e tecniche la cui influenza è perfettamente rintracciabile nelle sue produzioni.

Dal 1908 Morani riceve un incarico didattico di rilievo: la direzione della Regia Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria di Palermo, appena riformata sulla base della nuova normativa¹⁰.

⁸ LENZI 1999, pp. 11-29, 59-65, tavv. I-IV, X-XII.

⁹ Cfr. WEBER-LEHMANN in questo volume, pp. 147-152.

¹⁰ A Palermo esisteva una Scuola Artistica Industriale, istituita con R. Decreto n. 4378 del 3 marzo 1887, su proposta dello scultore Vincenzo Ragusa (1841-1927), che ne fu il direttore fino al 1902. La scuola «nel fine di promuovere l'incremento delle industrie artistiche, impartisce insegnamenti di disegno, di colorito, di modellatura, di geometria, ecc. Alla scuola sono annesse officine o laboratorii per gli esercizi pratici degli allievi nell'applicazione dell'arte industriale ed un Museo di oggetti originali antichi e moderni

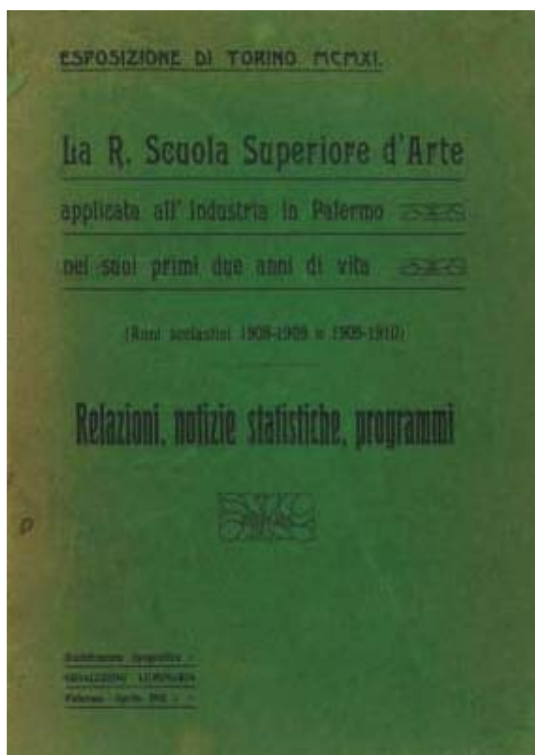


Fig. 1. Relazione per l'Esposizione nazionale di Torino, 1911.

Quale sia stata la disposizione di Morani nell'accettare l'incarico, come abbia affrontato il mandato, e quali siano stati i programmi e i risultati raggiunti, lo si apprende dalla pubblicazione *La R. Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria nei suoi primi due anni di vita (Anni scolastici 1908-1909 e 1909-1910). Relazioni, notizie statistiche, programmi*, edita a Palermo nell'aprile del 1911, in occasione dell'Esposizione nazionale di Torino (Fig. 1)¹¹. Nella *Relazione del Direttore* Morani descrive il lavoro compiuto per organizzare i corsi di insegnamento, ma soprattutto enuncia e delinea in modo chiaro le sue idee sulla didattica e l'insegnamento delle arti decorative.

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. Ciò al contrario di quanto fino a poco

tempo addietro rappresentava, diciamo così, didattica dell'Arte. Per cercare infatti il carattere nazionale si ricorreva alla falsificazione degli stili e per cercare l'originalità si accettava un'arte che non era la nostra.

Morani prende dunque posizione nei confronti delle tendenze dell'insegnamento artistico italiano dell'ultimo periodo, criticando la prassi dell'imitazione e falsificazione degli stili di tutte le epoche, accettata e perseguita «per ridare all'arte quel carattere di originalità ch'essa aveva purtroppo perduto e per la facilità con la quale era possibile creare delle forme nuove, prescindendo da qualsiasi cultura artistica».

Si rispecchia quindi e si condensa nelle sue linee di insegnamento, enunciate nella *Relazione*, la complessa e variegata esperienza del pittore Morani, condotta da un lato nella ricerca di un realismo descrittivo, che si attuava nella pittura dal vero condotta

d'arte industriale, di riproduzioni in gesso, in galvano-plastica ecc., di fotografie e di stampe d'ogni genere, oltre ad una biblioteca di opere riguardanti l'insegnamento del disegno e le varie applicazioni delle arti alle industrie». Dopo la chiusura di questa scuola nel 1905, e a seguito dei provvedimenti legislativi per l'insegnamento industriale e commerciale (L. 414 del 30 giugno 1907), con R. Decreto del 17 maggio 1908 n. CCLXX, si istituiva la nuova "Regia scuola d'arte applicata all'industria", controllata, come le altre in Italia (Firenze, Milano, Napoli, Roma), dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio.

¹¹ La pubblicazione mi è stata gentilmente segnalata da Federico De Mattia. Tutte le citazioni seguenti sono tratte dalla *Relazione*.

con Coleman e Carlandi nella Campagna Romana, dall'altro nella meditazione sul mondo poetico e simbolista legato al movimento preraffaellita, che il pittore definisce «tentativo di applicare le forme della natura all'arte decorativa».

Sono, infatti, questi i due concetti che Morani cerca di mettere insieme nell'enunciare le sue teorie dell'insegnamento:

Ora per dare carattere nazionale all'arte e per dare a questa il soffio, il palpito della vita moderna, io pensai che l'educazione artistica dei giovani dovesse essere modellata sugli antichi metodi di studio per condurre i miei allievi, come gli artisti di quelle epoche felici, a non distaccarsi dalle tradizioni patrie e ad affermare nello stesso tempo un'arte originale, che risponda in tutto alle esigenze dello ambiente e del mondo in cui viviamo.

Per Morani, quindi, lo studio delle epoche antiche e degli stili rappresenta un punto di partenza per la creazione di "forme nuove". Nella *Relazione* l'artista affronta anche il problema dell'arte nazionale e regionale:

Mi preoccupò allora il grave e complesso problema, se la Terza Italia, unificata nel territorio, nel linguaggio, nelle leggi, dovesse o pur no avere uno stile nazionale unico, dovesse o pur no unificare i varii stili dell'arte decorativa, dominanti nelle diverse regioni. Non ebbi alcuna incertezza nella soluzione del grave problema e ritenni fermamente che non era possibile la unificazione [...] ma credo [...] che l'arte, appunto perché riflesso della vita dei popoli, debba assumere un carattere regionale perché in essa palpitino veramente ed abbiano vita le aspirazioni, le tendenze del popolo in mezzo a cui si afferma e rifulge. Parve a me dunque che fosse interessante, in un ambiente come il nostro, far conoscere agli alunni le tradizioni d'arte regionale oltre alle leggi dell'arte patria.

Morani descrive poi la situazione dell'industria artistica che ha trovato a Palermo e gli obiettivi che si prefigge:

[...] per determinare un salutare risveglio in quelle industrie i cui prodotti sono del tutto importanti, occorre mano mano creare una classe di lavoratori che si dedichino ai varii rami industriali con la sicurezza di riuscire a vincere la concorrenza che le altre regioni e le altre nazioni fanno. Io ho trovato, per esempio, che si mantiene viva nel popolo l'industria dei ricami e dei merletti, che esiste una tendenza alla manifattura dei tappeti orientali, ma che tali industrie [...] mancano di vitalità e di forza. Così pure l'industria delle maioliche [...] Così ancora per il ferro battuto, per le arti metalliche, per la oreficeria, i cui prodotti sono quasi del tutto importati [...] per il mosaico [...] per l'industria dei mobili [...] per la scultura e la pittura ornamentale che hanno perduto le loro gloriose tradizioni. Nei larghi cenni fatti sullo stato veramente depresso in cui si trovano le principali industrie di questo Paese è il programma nostro, giacché noi intendiamo mano, mano, con l'opera paziente ed indefessa dare vita e sviluppo a tutte quelle industrie, che il tempo ha addormentato, ma che [...] sono rimaste vive nell'anima industriale di queste generose popolazioni [...]

Il reclutamento di Morani come direttore della scuola viene raccontato e motivato nella relazione del presidente della Giunta di Vigilanza Lucio Tasca Bordonaro:

Aprimmo la scuola con le sole sezioni di plastica ornamentale e di pittura decorativa, e pensammo subito alla nomina del Direttore. Erano noti allora i risultati dell'ultimo concorso bandito dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio per la Scuola di Venezia, e pensammo di nominare a Direttore della nostra Scuola il prof. Alessandro Morani, che in detto concorso era riuscito secondo. [...] mi recai a Roma per esaminare i titoli del detto prof. Morani, e essendone rimasto soddisfatto ne sollecitai la nomina dalla Giunta e dal Ministero, che l'approvarono con entusiasmo.

In questa prima fase di avvio della scuola lo stesso direttore assunse l'insegnamento di pittura decorativa e la *Relazione* pubblica il programma didattico, con la premessa:

L'insegnamento sarà diviso in un dato numero di esercitazioni invece che in un dato numero di anni. La promozione da un'esercitazione all'altra verrà giudicata dal professore in unione al Direttore, alla consegna di ciascuna esercitazione completata come nel programma [...]

Sempre nella *Relazione* Morani descrive il lavoro fatto per dotare la scuola di strumenti didattici adeguati:

[...] ho dovuto fornire [...] la scuola di nuovo materiale didattico, di nuovi modelli. Per la cultura artistica ho provveduto con circa cinquemila fotografie, e per quanto riguarda la pittura decorativa ho iniziato una pubblicazione in cui con la maggiore chiarezza possibile ho cercato di mostrare agli alunni la derivazione dei motivi decorativi, che hanno costituito il nostro patrimonio artistico. Anche per lo insegnamento della figura sarebbe utile pubblicare e seguire un simile corso [...] per fare fronte però all'urgenza ho adottato quei corsi editi da Gupil e da Jerome [...] Per quanto riguarda i modelli in gesso cerco di adoperarli il meno che sia possibile nella scuola di disegno, per non creare una falsa interpretazione del vero. Me ne sono invece largamente servito nella scuola di plastica [...] L'apertura [...] delle nuove officine ha consigliato di introdurre delle importanti modificazioni nell'insegnamento del disegno, per dare agli alunni la conoscenza più precisa dell'arte a cui si vogliono dedicare [...] Allo insegnamento della storia dell'arte abbiamo tuttavia dedicato cure speciali e maggiori – facendo eseguire ai giovani i lucidi dei monumenti di cui parla nelle lezioni il professore. I lucidi legati in album servono ai giovani per ricordare meglio le lezioni stesse mentre facilitano l'abolizione nella scuola dello insegnamento degli stili, che porta alla fredda imitazione e falsificazione dei lavori delle epoche passate.

Indubbiamente, l'importante campagna di rilievi e copie delle pitture tombali etrusche a cui si dedicava Morani da circa un ventennio aveva contribuito a formare la sua idea di insegnamento in un senso più tecnico e filologico. Del resto le sue frequentazioni

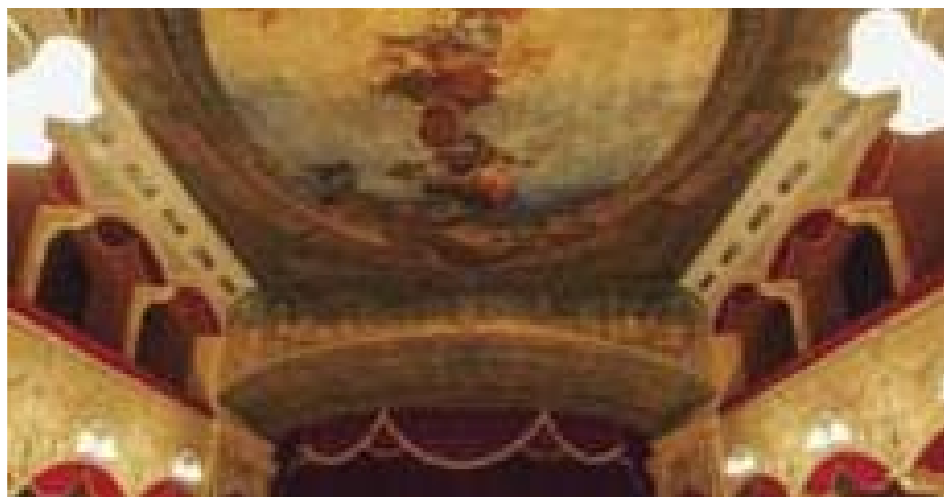


Fig. 2. Rosario Spagnolo, *Allegoria delle arti*, Teatro Comunale di Cefalù (Foto autore).

professionali non si erano limitate all'ambito degli artisti puri, ma aveva avuto occasione di scambi culturali anche con membri delle istituzioni di tutela, soprattutto romani, acquisendo anche con la pratica quel rigore dato dalla riproduzione fedele del patrimonio archeologico e artistico.

L'insegnamento della storia dell'arte alla Regia Scuola di Palermo era affidato a Cesare Matranga (1870-1916), poliedrica figura di artista e studioso del patrimonio artistico siciliano, soprintendente alle Gallerie di Palermo, che «s'intendeva moltissimo di merletti e di ricami, di oreficerie, di ferri battuti, di arte araba ed anche di arte classica; aveva cognizioni tecniche svariatissime, relative a piccole industrie siciliane, i cui prodotti, non dispregevoli, affluiscono in esame al Museo di Palermo»¹². La sua attività di insegnamento andava sicuramente nella direzione indicata da Morani, con il quale è probabile che ci sia stata un'intesa per i comuni progetti educativi.

L'insegnamento di disegno geometrico e architettura alla Regia Scuola di Palermo era affidato a Salvatore Marchesi (1852-1926), pittore parmense trasferitosi dal 1886 a Palermo, dove svolse una intensa attività come pittore vedutista e dove insegnò disegno professionale anche al Regio Istituto di Belle Arti.

Ornato, decorazione e plastica ornamentale erano le materie insegnate dal pittore Rosario Spagnolo, (o "Spagnoli", come preferiva firmarsi, 1865-1956), assegnato alla scuola fin dal 1908, che ornò di dipinti il Teatro Comunale di Cefalù (Fig. 2), sua città natale, e la cattedrale di Mazara del Vallo, oltre a decorare i nuovi palazzi palermitani con le ultime tendenze del Liberty (casa Ammirata, dell'architetto Francesco Paolo Rivas, via Roma, 1907-11).

Anche se lo scultore padovano Eugenio Bellotto (1879-1938) rientrò dopo appena un anno in patria (Fig. 3), lasciando l'officina di marmo e stucco senza un titolare, la

¹² GABRICI 1916, p. 79.



Fig. 3. Eugenio Bellotto, *Palazzo Donghi Ponti*, Padova, 1915 (Foto autore).

Regia Scuola di Palermo poteva annoverare tra i suoi insegnanti bravi artisti con formazione non siciliana, che offrirono all'istituzione occasione di apertura verso le nuove tendenze dell'arte italiana.

Dall'archivio Morani non sono finora emersi particolari rapporti professionali e di amicizia con i colleghi, e il mancato dialogo con le figure dominanti nel campo del *design* e i protagonisti della creatività protoindustriale siciliana di quegli anni, come Ernesto Basile, possono essere spiegati con l'eterna competizione tra la neonata Regia Scuola e l'Istituto di Belle Arti, quindi tra le scuole professionali e quelle artistiche *tout court*.

La carriera di Morani proseguì a Napoli, alla Scuola Superiore d'Arte Industriale, dal 1922 al 1929.

In questi anni, come del resto a Palermo, l'attività didattica lo assorbì completamente, allontanandolo quasi del tutto dalla pittura.

Solo dopo il 1929, ormai ritiratosi dall'insegnamento e dopo un viaggio in Cirenaica dal quale riportò nuove suggestioni per la sua arte, l'artista, ritiratosi ad Arsoli, riprese l'attività pittorica, con dipinti di piccole dimensioni dalla pennellata più rarefatta.

Alessandro Morani: breve profilo biografico

Federico De Mattia

Alessandro Morani (Fig. 1) nasce a Roma il 14 agosto 1859, figlio di Ersilia Filonardi e del pittore Vincenzo Morani, dal quale acquisisce l'impostazione di "bottega rinascimentale" che caratterizzerà l'atmosfera del suo studio fuori Porta del Popolo.

Rimasto orfano di padre a undici anni, frequenta lo studio dello scultore Giovan Battista Lombardi, per poi iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Roma nel 1877. Qui frequenta le lezioni dello scultore Girolamo Masini e conosce i futuri amici e colleghi Alfredo Ricci, Cesare Pascarella, Giulio Aristide Sartorio.

Profondamente attratto dalla pittura di paesaggio, l'artista guarda all'insegnamento di Alessandro Castelli e, in un secondo momento, di Nino Costa.

L'esordio artistico ufficiale avviene in occasione dell'Esposizione Internazionale di Roma del 1883, in cui Morani espone l'opera *Spes ultima vale*.

In questi anni frequenta il gruppo di artisti soliti riunirsi nella saletta *omnibus* dello storico Caffè Greco (Fig. 2): dal sentimento di protesta contro lo stato contemporaneo dell'arte, Alessandro e l'amico Alfredo Ricci si fanno promotori della creazione di una Società artistica indipendente, *In Arte Libertas*, la cui prima esposizione si tiene nel febbraio 1886.

Nel medesimo anno, assieme ad alcuni dei membri del movimento, Morani illustra la raccolta poetica *Isaotta Guttadauro*, incarnando le nuove istanze estetiche che Gabriele D'Annunzio e Angelo Conti si impegnavano a diffondere. All'impresa, promossa dal pittore-poeta Giuseppe Cellini, l'artista prende parte con due disegni: *Diana Inerme* e la *Romanza* che apre l'*Intermezzo Melico*.



Fig. 1. Alessandro Morani, 1890 ca. AEM.



Fig. 2. I frequentatori dell'*Omnibus* del Caffè Greco in una foto di Oreste Sgambati, 1895 ca. Da sinistra: Carlo Ferrari, Cesare Bertolla, Enrico Coleman, Cesare Biseo, Alessandro Morani (che gioca a scacchi), Onorato Carlandi, Vincenzo Cabianca, Cesarella Pascarella, Alessandro Coleman. AEM.

Nel 1893 partecipa alla creazione della rivista *L'Italia artistica e industriale*, per cui realizza copertina e manifesto in stile "prerafaellesco".

Nel 1894 conosce Elisabetta, "Lili", Helbig (Fig. 3), che sposerà tre anni dopo e con la quale avrà quattro figli: Antonio, Valentino, Paolina e Michelangelo.

Il 1894 è anche l'anno in cui entra, su concorso, al MAI (Museo Artistico Industriale di Roma) con il ruolo di professore di composizione decorativa pittorica.

Oltre che dall'insegnamento, la seconda metà degli anni '90 è caratterizzata da un'intensa attività artistica.

Assieme all'allievo Adolfo De Carolis si dedica al restauro della Sala del Credo dell'Appartamento Borgia in Vaticano e alla decorazione di Villa Blanc, rispettivamente sotto la direzione di Ludovico Seitz e di Giacomo Boni.

«Negli anni che fui a Roma» affermerà Alessandro «decorai vari villini, dipingendo, modellando stucchi, eseguendo disegni pei mobili, rivestimenti, cancelli in ferro ecc.»: si tratta dell'impegno poliedrico caratterizzante anche i progetti decorativi per il Villino

Morani, il Villino Manzi e Palazzo Giustiniani-Bandini (oggi Caffarelli-Vidoni).

Per la famiglia Giustiniani-Bandini esegue, con la collaborazione di De Carolis, anche la cappella funeraria nel cimitero del Verano a Roma, mentre per il pittore americano Haseltine realizzerà il cippo funerario presso il cimitero protestante.

Nel 1895 Morani è tra gli spiriti eletti della rivista diretta da Adolfo De Bosis, *Il Convito*, per cui realizza il ritratto di donna, *Massimilla*, a illustrazione del romanzo dannunziano *Le Vergini delle Rocce*.

Nel 1897 partecipa al concorso per la decorazione della Chiesa di S. Antonio di Padova, vincendo il secondo premio.

Nel medesimo anno inizia la collaborazione con il suocero Wolfgang Helbig come copista delle pitture delle tombe etrusche, lavoro che proseguirà fino al 1913.

Nell'estate del 1901, sempre in qualità di copista, Morani collabora anche con l'archeologo August Mau alla documentazione delle pitture pompeiane, mentre, tra il 1900 e 1904, esegue copie di mosaici paleocristiani per conto dello storico dell'arte Jean Paul Richter.

A partire dal 1898 realizza le scenografie delle tragedie teatrali dannunziane: *La Città morta*, *La Gioconda*, *La Gloria* e, infine, il sipario per la *Francesca da Rimini* nel 1901.

Nel 1900, all'Esposizione Universale di Parigi, Morani è vincitore della medaglia d'argento per una decorazione tombale a mosaico.

Nello stesso anno, in collaborazione con De Carolis, esegue il mosaico della *Madonna con Bambino* destinato alla Chiesa della "Strammetta" a Prossedi.

Nel 1903, terminata l'esperienza al MAI, acquista il Villino di Arsoli, luogo di quiete e comunione con il mondo naturale, aspirazioni sempre vive nell'artista, che nel 1904 sarà tra i fondatori del gruppo dei XXV della Campagna Romana.

Nel 1905 esegue un progetto di decorazione a mosaico per la Chiesa di S. Giuseppe a Clermont-Ferrand.

Nel 1908 Morani si trasferisce a Palermo quale direttore incaricato del riordino e impianto della R. Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria, e dell'insegnamento della pittura decorativa.

Vinto, nel 1912, il concorso per il fregio musivo a decorazione del Sommoportico del Monumento a Vittorio Emanuele II, Alessandro lavora per più di un decennio a un progetto destinato a non essere mai eseguito.



Fig. 3. Lili Helbig, 1885. AEM.

Nel 1915 Morani e Lili Helbig partecipano entrambi all'Esposizione Internazionale di San Francisco, presentando rispettivamente *Tusculum* e *Old melodies (Musica Antica)*.

Nel 1918 viene eletto Membro onorario dell'Accademia di San Luca e nel 1921 partecipa alla Prima Biennale Romana con le opere *I canti della trincea* e il monumentale *Palazzolo. Il lago di Albano* (già esposto a Monaco nel 1901).

Nel 1922 ottiene il trasferimento da Palermo alla Scuola d'Arte Industriale di Napoli, dove rimane sino al 1929, per poi partire alla volta della Cirenaica in occasione della nascita del primo nipote.

Rapito dalla potenza della luce e dall'effetto che produce sulle figure e il paesaggio desertico, l'artista protrae il soggiorno sino al 1930. Hanno quindi origine opere caratterizzate da un rinnovato vigore pittorico, luminoso e sintetico, alcune delle quali vengono esposte nel 1931 alla Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale.

Il 1936 è l'anno della mostra personale presso la galleria d'arte La Barcaccia di Piazza di Spagna, dove vengono esposte 73 opere dell'artista.

Trascorso l'ultimo periodo della vita assieme alla propria famiglia nella quiete di Arsoli, Alessandro Morani muore a Roma il 26 marzo 1941.