

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

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

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

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

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

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

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

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

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

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Il ricco ventaglio di testimonianze critiche, biografiche, memorialistiche, teoriche e storiche che accompagnano la lunga carriera artistica di Domenico Morelli (1823-1901) rappresenta un formidabile caso studio per indagare l'evoluzione storica del discorso sulle arti visive nell'Italia liberale (e oltre). Si tratta, infatti, di un periodo fondamentale d'incubazione per la critica italiana che vive una crisi d'identità analoga, per certi versi, all'annosa questione dell'italianità dell'arte. Se lo Stato unitario crea immediatamente delle strutture museali ed espositive per dare luogo, «almeno nel campo dell'arte [...] al regno della libera concorrenza» (Francesco Dall'Ongaro)¹, questa attenzione al mercato e al dato "infrastrutturale" non può nascondere la carenza di un pubblico consapevole che si trova spesso disarmato di fronte alla molteplicità delle manifestazioni artistiche. Ragione, quest'ultima, per cui gli osservatori che hanno maggiore familiarità con la situazione d'Ultralpe non si stancano di denunciare l'inadeguatezza della critica d'arte moderna praticata da dilettanti, ciarlatani e politicanti privi di competenze tecniche, teoriche e storiche, cui sfugge la vocazione pedagogica della cultura artistica esposta.

I ritardi rispetto alla ricca e ben consolidata situazione francese sembrano in parte dovuti all'industria e mercato editoriali. Nel 1870 Angelo De Gubernatis constata che la critica d'arte italiana manca di professionisti perché mancano «un certo benché modesto guadagno e un pubblico che [...] legge» i rispettivi prodotti letterari². Due anni dopo, in occasione della seconda Esposizione nazionale di Belle Arti a Milano, Ferdinando Martini torna sull'argomento lamentando l'esigua presenza della critica artistica nei quotidiani, col risultato che la discussione continua a svolgersi all'interno di recinti specialistici dove intervengono penne erudite incapaci di farsi ascoltare dagli artefici oppure educatori e poeti che individuano nel messaggio figurativo l'occasione per parlare d'altro³. Quando i fratelli Treves decidono di accogliere, all'interno dell'«Illustrazione Italiana» (1875-), una rubrica di critica d'arte corredata da riproduzioni xilografiche, questa scelta – per quanto apprezzata dall'anziano Pietro Selvatico, il quale si compiace dei progressi compiuti sul piano della qualità dell'informazione visiva – non colma il vero deficit strutturale che continua a penalizzare l'Italia artistica: «l'opinione pubblica non si dà gran pensiero dell'arte e del suo procedere»⁴.

Nel 1883, anno dell'Esposizione Internazionale di Roma nella sede della Galleria nazionale d'arte moderna appositamente realizzata in via Nazionale, pare che il quadro generale sia cambiato soltanto sul piano quantitativo. Stufo dell'«innumerevole folla di critici d'arte che cotesta molteplicità di esposizioni fa pullulare», il giovane Vittorio Pica presenta con Joris-Karl Huysmans un modello di «chiara e convinta esposizione di criteri artistici», da contrapporre alla «scrofolosa generazione di pseudo-critici» privi di competenza tecnica. Ma soprattutto, agli occhi del critico napoletano, «il peggio è che mancano [...] di un qualsiasi criterio, che li diriga nei loro giudizi, i quali in conseguenza sono arbitrari e capricciosi, tali infine che non giovano né a correggere i difetti degli artisti né ad educare il gusto del pubblico»⁵. Questa totale mancanza di una vocazione pedagogica emerge anche dalle pagine che Edoardo Scarfoglio dedica a *La critica dei quadri e delle statue* (1883): pare, infatti, che il vuoto lasciato dalla scomparsa dei «legislatori» severi ma competenti (Selvatico e Rovani) non sia stato colmato dagli eredi (Camillo Boito e Tullo Massarani). Inferiore sul piano della qualità letteraria rispetto ai modelli esteri, la critica d'arte italiana sembra caratterizzata da giudizi affrettati e privi di una più ampia contestualizzazione storica e geografica, mentre abbondano dei latenti conflitti d'interesse dovuti all'inopportuna ingerenza della politica e del mercato⁶.

Con l'istituzione delle Biennali di Venezia (1895) e del Museo d'arte moderna (1897) l'orizzonte si allarga in maniera significativa, grazie anche al moltiplicarsi di riviste spesso riccamente illustrate da opere riprodotte in fototipia⁷. L'importanza della critica d'arte per l'orientamento del gusto è ormai pienamente riconosciuta dagli organizzatori della rassegna che bandiscono nel 1897 il primo premio della critica d'arte coinvolgendo i giovani Pica e Ugo Ojetti, classificati secondi ex aequo dopo il vincitore Primo Levi l'italico⁸. Sono anni caratterizzati da un aggiornamento culturale anche sul piano della teoria e critica del messaggio visivo. Sul versante estetico e letterario l'attenzione si concentra sui modelli inglesi di Ruskin e Pater, mentre si fa sempre più intenso il dialogo con la sociologia della cultura, la psicologia e l'antropologia culturale (Guyau, Taine, Lombroso, Nordau). Ma queste aperture della scrittura d'arte all'insegna dell'abbraccio positivistico tra arti e scienze, cui si aggiunge la rinnovata fede nell'utilità sociale del messaggio figurativo, vengono strenuamente avversate dall'estetismo dannunziano che individua nell'arte uno spazio autonomo di evasione e nella critica un'espressione eminentemente letteraria. Nel saggio *Dell'arte, della critica e del fervore* (1900) scritto a mo' di prefazione a *La beata riva* dell'amico Angelo Conti, D'Annunzio (dietro le cui spalle si nasconde l'anima teorica di Conti) torna a denunciare l'ormai proverbiale debolezza letteraria della critica d'arte professata

da «frivoli dilettanti di letteratura amena o aridi compilatori di cataloghi e ricercatori di documenti»⁹. Ma, soprattutto, negando al giudizio critico qualsiasi pretesa di scientificità D'Annunzio definisce la critica «l'arte di godere l'arte»: «E qual mai può essere l'ufficio del critico se non quello di comprendere e di sentire acutamente al cospetto dell'opera bella per riconstituir poi la sua comprensione e per ricomporre la sua commozione con tutti i mezzi della parola scritta? CRITICA ARTIFEX ADDITVS ARTIFICI»¹⁰. Una concezione così fortemente soggettiva della critica cui spetta il ruolo di assecondare l'artista e impreziosire il messaggio non può che provocare reazioni controverse da parte dei cultori del mestiere: l'ormai ben nota polemica tra Conti e Adolfo Venturi ne è la testimonianza più evidente¹¹.

Al di là della praticabilità concreta della «critica estetizzante» che rinuncia di fatto al dovere cronachistico di informare e giudicare, l'intervento di D'Annunzio ha il merito che i nodi vengono finalmente al pettine, e così i critici di mestiere sono spronati a fare delle professioni di fede, a interrogarsi sulla validità, la funzione e la qualità dei propri strumenti esegetici. Apparentemente conciliante appare la risposta di Ugo Ojetti (1901), secondo il quale la critica d'arte italiana soffre di un eccessivo radicamento nell'erudizione storica. Con la sola eccezione di Rovani e Dall'Ongaro, la maggior parte degli scrittori ottocenteschi proveniva dalla storia dell'arte medievale e moderna: «per un'ora si degnavano di scendere da Niccolò Pisano e da Giotto fiorentino al Vela o al Morelli» (e l'allusione riguarda senz'altro Venturi, visto che questi aveva pubblicato nel fascicolo precedente della stessa «Nuova Antologia» un necrologio di Morelli)¹². A differenza però del versante dannunziano, Ojetti ribadisce la propria fede nell'autonomia del giudizio critico che trae gli «elementi più vitali e originali» dalla coscienza esplicando ciò che l'artista rappresenta in stato «confusionale»¹³. Per il giornalista romano, il mestiere del critico d'arte moderna non è una ciarlataneria letteraria, perché non può prescindere dalla ricostruzione filologica della storia recente che risulta «più difficile ad acquistarsi di quella antica»¹⁴. Il critico, in altre parole, è necessariamente uno storico dell'arte contemporanea che legge gli artefatti alla luce di un'evoluzione storica. Nel rivendicare questo, Ojetti mette in chiaro che occorre una specifica preparazione culturale: «Anche i pochi libri sintetici che esistono, abbondano di errori e invecchiano a vista d'occhio. Per farsi un'idea di quel che fosse nel 1821, nel 1848 o nel 1861 o nel 1870 – per fermarci alle pietre miliari della nostra storia recente – l'arte a Torino o a Venezia, a Firenze o a Roma, a Milano o a Napoli bisogna viaggiare, cercare nelle più dimenticate sale delle Accademie, nelle raccolte private più polverose, nei giornali, nelle riviste, negli album più privi di lettori, interrogare i superstiti, rintracciare gli amori, gli studi, i ricordi, le lettere dei morti, tutto un lavoro vario, lungo, nuovo. E poi bisogna

ricostruire l'ambiente storico, sociale e – dati i tempi convulsi – politico in cui un artista s'è svolto. Bartolini o Vela, Hayez o Morelli, Fontanesi o Signorini, senza questo lavoro preparatorio, sono incomprensibili. Intanto, anno per anno, viaggio per viaggio, bisogna notare il commercio di quelli artisti con l'arte estera. Un quadro di Corot può anche spiegare l'evoluzione d'un Fontanesi, uno schizzo di Decamps può creare un Pasini. Dunque dell'arte mondiale bisogna tenere in mano i fili conduttori, rammentare le esposizioni grandi e piccole, ritrovare i cataloghi e le critiche, i vinti e i vincitori»¹⁵. Quanto al giudizio critico, Ogetti è consapevole che ogni esegeta è tentato di cercare negli artefatti la conferma dei propri pregiudizi teorici, ragione quest'ultima per cui egli si appella al senso di liberalità già a suo tempo evocato da Camillo Boito quando auspicava che la critica fosse «di manica larga»¹⁶: «Come ogni buon sperimentatore positivista, egli non deve aver paura delle contraddizioni, anzi deve cercarle, a riprova della sanità della sua forza emotiva»¹⁷. Proprio dall'unione tra «filologia» e «liberalità» nasce l'oggettività «sperimentale» del giudizio critico che rimane ben distinto da quello artistico: «Il più saggio collegio d'artisti giudica il presente in confronto al passato; un collegio di critici, pur sentendo tutto il valore del passato, giudicherà sempre il presente rispetto all'avvenire. E questo solo giudizio è vitale»¹⁸.

La risposta di gran lunga più autorevole a Conti e alla «critica estetizzante» si deve a Benedetto Croce, che denuncia sin dal 1905 *Il torto e il diritto dell'estetismo*, tanto da considerarlo una «veduta, opinione o tendenza, che afferma l'inutilità, anzi la perniciosità, della storia per la comprensione delle opere d'arte»¹⁹. Convinto che l'esegeta critico debba comprendere i dati psicologici e storici alla base della creazione artistica, Croce liquida l'esercizio letterario dell'estetismo come una «fantasticheria affatto personale»²⁰. Ed è nel contesto di questa discussione che bisogna collocare la riesumazione degli scritti d'arte di Vittorio Imbriani, di cui pubblica alcuni brani nell'articolo *La «macchia»* (1905)²¹. Autentico esempio di «philosophus additus artifex», Imbriani propone con lo scritto su *La quinta Promotrice* (Napoli 1867-68) un modello dal grande potenziale, rimasto invece senza seguito, anzi sepolto nel dimenticatoio della bibliofilia: «Era quello, certo, un indirizzo assai più sano di parecchi che oggi vigono in Italia: della critica *modistica*, che discorre di pittura e di scultura come se discorresse di culinaria, secondo che l'arte le fa l'effetto di esser, più o meno, nuova e stuzzicante; o della critica che potrebbe dirsi *di montatura*, che escogita simboli ed analogie, e or si lascia canzonare dai pittori e scultori ciarlatani, ora, complici di costoro, canzona la buona gente»²². Entrambi, Croce e Conti, muovono i passi dall'esperienza di Francesco De Sanctis, ma al contrario di quest'ultimo, che dà del pensiero del filosofo ottocentesco un'interpretazione sbilanciata sul versante irrazionale

dell'intuizione, Croce vede la forza della critica desanctisiana nell'identificazione del bello con la forma lucidamente gestita. E quindi, nel ripresentare le riflessioni di Imbriani ai suoi lettori, il filosofo abruzzese premette che lo scritto sulla quinta Promotrice del 1867-68 sia il frutto di un «doppio movimento intellettuale»: i nuovi principi estetici generali formulati da De Sanctis e la «rivoluzione pittorica contro l'accademia, operata nell'Italia meridionale da quello spirito assetato di umile realtà, che fu Filippo Palizzi, e dall'anima passionale e sognatrice di Domenico Morelli»²³.

La riesumazione dello scritto di Imbriani ad opera di Croce è notevole perché dimostra che alla base della buona critica stanno non solo le idee, ma anche le esperienze visive forti. Con i suoi lavori Morelli ha plasmato il discorso sulle arti visive spronando gli interpreti a escogitare formule verbali e categorie estetiche nell'intento di consegnare il suo messaggio artistico al pubblico. E quindi, oltre a essere *l'oggetto* di attenzione costante da parte della critica d'arte italiana (e non solo), l'artista napoletano è un *soggetto critico attivo* grazie anche al ricorso sapiente dell'intera gamma di invenzioni tecniche che la rivoluzione mediatica ottocentesca gli mette a disposizione (stampa, fotografia, xilografia, fotocollografia, autotipia) per moltiplicare le sue invenzioni²⁴. Artista consapevole e versatile, capace di reinventarsi alla luce degli sviluppi nazionali e internazionali più recenti, costantemente presente nelle grandi rassegne (dalla prima Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 fino alla Biennale veneziana del 1895), Soldiero è un tipico caso di *Ausstellungskünstler*, un fenomeno mediatico²⁵. L'artista è oggetto di attenzione critica durante tutte le fasi della sua carriera (e anche dopo la sua morte) da parte di una comunità di osservatori eterogenea per ragioni anagrafiche e professionali: dagli amici, allievi e familiari ai colleghi artisti, dagli eruditi, storici dell'arte, letterati e filosofi ai giornalisti e critici di professione. Altrettanto variegata appaiono le forme di scrittura prese in esame: dalla biografia alla storia dell'arte, dalla memorialistica locale alla stampa nazionale, dalle rassegne espositive ai saggi di teoria.

La scelta cade su Morelli non solo per ragioni opportunistiche (il 2023 è il secondo anniversario della sua nascita). Piuttosto si tratta di un caso esemplare di artista amato dal pubblico che funge nel nostro specifico contesto da termometro per misurare la temperatura della critica d'arte italiana tra Otto e Novecento. Il soggetto unico permette di mettere in evidenza gli slittamenti paradigmatici dovuti al confronto metodologico con le scienze storiche, umane e naturali, con modelli letterari "alti" e "bassi", con modelli teorici ed estetici che vanno per la maggiore, con le vicende espositive e collezionistiche che incidono pesantemente sulla presenza mediatica del pittore. L'ordine degli interventi raccolti in questa

sede è cronologico, la lettrice / il lettore può ripercorrere dunque la fortuna critica dell'artista, dagli esordi all'affermazione, dalla condanna alla riscoperta novecentesca. Come in altri analoghi casi ottocenteschi (*in primis* Canova), la lettura formale dell'opera è spesso offuscata dal carattere amabile dell'artista e dall'ammirazione per l'ascesa sociale di un ragazzo del popolo. Viene, infatti, spontanea la domanda se l'attenzione dell'opinione pubblica nei confronti della carriera di Soldiero non sia dovuta al mito – caro alle élites dell'Italia liberale – che soltanto il processo di unificazione avrebbe potuto agevolare questo singolare caso di mobilità sociale. Morelli certamente ha saputo cogliere tutte le occasioni fornitegli in particolare dal cambiamento politico, allo stesso tempo l'artista, patriota, politico culturale e uomo del Meridione non si è tirato indietro quando si trattava di correggere alcune distorsioni dell'unificazione denunciate da suo cognato Villari. I viaggi giovanili negli altri stati italiani e nell'Europa settentrionale sono manifestazioni della sua straordinaria curiosità visiva rivolta alla tradizione (veneziana, fiamminga e olandese) e alla modernità (Paul Delaroche, Joseph-Nicolas Robert-Fleury, Karl Theodor von Piloty e Louis Gallait) – aspetti niente affatto secondari per la cultura artistica del giovane Stato unitario che definisce l'italianità dell'arte in un confronto serrato con la produzione estera, un confronto che nel caso di Morelli assume i contorni di una sfida alla pari, visti i riconoscimenti internazionali dell'artista, i rapporti con il mercato parigino (Goupil), l'amicizia con intellettuali (Renan) e artisti di grido (Verdi, Gêrôme, Alma-Tadema)²⁶.

Un'altra ragione niente affatto contingente per la scelta del tema di questo fascicolo monografico sta nella marginalità crescente dell'Ottocento italiano che appare sempre più trascurato da studi storico-artistici assetati di presente (oppure ossessionati dai presunti demoni del passato)²⁷. È vero che recentemente (dal 21 novembre 2022 al 29 gennaio 2023) Morelli è tornato ad affacciarsi alla "sua" Galleria nazionale di arte moderna e contemporanea, grazie alla rassegna monografica *Immaginare cose non viste* curata da Chiara Stefani con l'aiuto di Luisa Martorelli. Ma questa lodevole iniziativa (rimasta per ora purtroppo senza catalogo) è una debole, per di più temporanea, consolazione di fronte allo smantellamento della Sala Morelli compiuto durante l'ultimo allestimento della GNAM a firma di Cristiana Collu (2016). Il motto suggestivo del nuovo ordinamento, *Time is Out of Joint*, vuole mettere in evidenza «l'elasticità del concetto di tempo» (così si legge sul sito del museo)²⁸. Invece per Morelli (e Palizzi) sembra proprio che il tempo sia scaduto dal momento che le loro opere sono state destoricizzate oppure esiliate nei depositi. Ma siamo convinti che il tempo, per quanto elastico, sia soprattutto galantuomo e che l'attuale sistemazione sia una parentesi nella storia di questo importante luogo di studio e d'esposizione²⁹. A differenza delle

opere musealizzate, la cui conservazione fisica è costantemente monitorata dai tecnici e restauratori, la presenza della pittura morelliana nella vita culturale e scientifica del paese è soggetta a cicli alterni di attenzione e disattenzione. Da più di cent'anni è così e infatti, ripercorrendo le vicende critiche dell'artista, così come si presenta nella coraltà degli interventi raccolti in questa sede, non si può non essere ottimisti. Prima o poi Soldiero tornerà alla grande (e speriamo che questo avvenga prima del prossimo anniversario).

- 1 F. Dall'Ongaro, *Effetti e difetti delle Esposizioni italiane* (1873), cit. in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia: dalla pittura di storia alla storia della pittura, 1859-1883; manifesti, polemiche, documenti*, a cura di B. Cinelli, Milano, 2009, pp. 311-313, in part. p. 312; ma vedasi anche *ead.*, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*, 2 voll., Messina-Firenze, 1972-74.
- 2 [A. de Gubernatis], *L'arte nella vita degli artisti*, in «La Rivista Europea», I, 2, marzo 1870, p. 144.
- 3 F. Martini, *Esposizione e critica* (1872), cit. in Barocchi, *Storia moderna*, cit., pp. 304-306.
- 4 P. Selvatico Estense, *Un nuovo giornale d'arte in Francia*, in «La Rivista Europea», VI, 2, aprile 1875, pp. 239-245, in part. p. 239.
- 5 V. Pica, *Un critico d'arte (J.K. Huysmans)* (1883), cit. nell'appendice a M.M. Lamberti, *Vittorio Pica e l'Impressionismo in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», V, 3, 1975, pp. 1149-1201, in part. pp. 1187-1188. Fra gli studi su Pica critico d'arte ricordiamo *Vittorio Pica e la ricerca della modernità: critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Milano-Udine, 2016; *L'officina internazionale di Vittorio Pica: arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, a cura di D. Lacagnina, Palermo, 2017.
- 6 E. Scarfoglio, *La critica dei quadri e delle statue*, in *id.*, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, 1885, pp. 268-279; Lamberti, *Vittorio Pica*, cit., p. 1187.
- 7 M. Ferretti, *Premessa: un «archivio di cognizioni» visive*, in *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, 2009, pp. VII-XXXVIII.
- 8 C. Boito, E. Panzacchi, C. Ricci, *Relazione della giuria per conferimento dei premi ai migliori studi critici nella II Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia (28 dicembre 1897)*, cit. in L'Italico, *Il momento dell'arte: primo premio nel Concorso internazionale fra i critici d'arte*, Roma, 1898, pp. 217-221, in part. p. 220. Vedasi a questo proposito F. Castellani, *Il filo di Arianna. La nascita del premio della critica alla Biennale (1897)*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani, E. Charans, Milano, 2017, pp. 23-32, in part. p. 29; insieme agli interventi precedenti di G. Tomasella, *La critica d'arte in Veneto nel Novecento*, in *La pittura nel Veneto: il Novecento*, 2 voll., a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano, 2006-2008, II (2008), pp. 499-536, in part. 499-503, e M.M. Lamberti, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, 7/3. *Il Novecento*, Torino, 1982, pp. 3-172, in part. pp. 107-110.
- 9 G. D'Annunzio, *Dell'arte, della critica e del fervore*, in A. Conti, *La beata riva. Trattato dell'oblio preceduto da un ragionamento di Gabriele D'Annunzio*, Milano, 1900, pp. III-XLVIII, in part. p. IV.
- 10 D'Annunzio, *Dell'arte*, cit., p. XXXVI.

- 11 G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, 1996, pp. 128-134; A. Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze, 2007, pp. 201-208; B. Cinelli, *Arte e letteratura: fra Bernard Berenson e Gabriele D'Annunzio (1896-1901)*, in *Il Marzocco: carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie, 1887-1913*, a cura di C. Del Vivo, Firenze, 1985, pp. 169-191.
- 12 U. Ojetti, *Diritti e doveri del critico d'arte moderna*, in «Nuova Antologia», CLXXX, 1901, pp. 734-742, in part. p. 738. È probabile che Ojetti alluda qui a Adolfo Venturi visto che nel fascicolo precedente questi aveva pubblicato un necrologio di Morelli: A. Venturi, *Domenico Morelli*, in «Nuova Antologia», CLXXIX, 1901, pp. 151-164. Fra gli studi su Ojetti critico d'arte e organizzatore culturale segnaliamo G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte: dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze, 2004; M. Nezzo, *Ugo Ojetti – critica, azione, ideologia: dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova, 2016.
- 13 Ojetti, *Diritti e doveri*, cit., p. 736.
- 14 *Ivi*, p. 739.
- 15 *Ibidem*.
- 16 C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi: ricerche*, Milano, 1877, p. 13.
- 17 Ojetti, *Diritti e doveri*, cit., p. 740.
- 18 *Ivi*, p. 741.
- 19 R. Ricciorda, *Benedetto Croce, Angelo Conti e «altri estetizzanti»*, in «Lettere Italiane», XLVII, 3, 1995, pp. 402-422, in part. p. 403; C. Del Vivo, *Artifex or philosophus additus artificii? The role of the archivist reorganizing personal archives*, in «JLIS.it», X, 3, 2019, pp. 83-96. DOI: 10.4403/jlis.it-12553.
- 20 Ricciorda, *Benedetto Croce*, cit., p. 404.
- 21 B. Croce, *La «macchia»*, in «La Critica», III, 5, 1905, pp. 422-428.
- 22 *Ivi*, p. 424.
- 23 *Ivi*, p. 422.
- 24 M.F. Zimmermann, *Industrialisierung der Phantasie: der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875-1900*, München, 2006.
- 25 In termini generali vale sempre la pena di ricordare, a questo proposito, il volume di O. Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln, 1996.
- 26 S. Pinto, *Quale Ottocento?*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni: il XIX secolo*, a cura di E. Di Majo, M. Lafranconi, Milano, 2006, pp. 30-59, in part. pp. 44-59.
- 27 Questo fenomeno, che coinvolge tutte le scienze storiche, è oggetto delle considerazioni critiche di A. Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Torino, 2021.
- 28 A proposito dell'ordinamento Collu (2016), cfr. la recensione alla recente mostra morelliana (Roma, GNAM, 21 novembre 2022 – 29 gennaio 2023) di L. Lombardi, *Immaginare cose non viste*, in «Antinomie: scritture e immagini», 2 febbraio 2023: antinomie.it/index.php/2023/02/02/immaginare-cose-non-viste/ (ultimo accesso 12 luglio 2023).
- 29 Pinto, *Quale Ottocento?*, cit., pp. 30-44.