

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 52, 2026

---

## *Scritture di artisti: note su Edoardo Dalbono*

*Artists' Writings: Notes on Edoardo Dalbono*

FEDERICA MANZO

---

### ABSTRACT

*Nel presente articolo si analizza la produzione letteraria del pittore napoletano Edoardo Dalbono con un'attenzione specifica dedicata al genere della memorialistica d'arte. Si riflette, in primo luogo, sui Ricordi (dal mio taccuino) del 1903, i quali consentono una riflessione sui controversi rapporti tra finzione e realtà nei racconti autobiografici. In secondo luogo si affronta la più celebre opera di Dalbono, ovvero la commemorazione di Domenico Morelli. Qui, secondo un topos ricorrente nelle sue commemorazioni accademiche, l'autore fa luce sulla vita di sofferenze del maestro. Accanto al ricordo della vita del pittore Morelli, Dalbono trova spazio anche per portare avanti alcune battaglie personali contro i nuovi miti della moda e della modernità, destinate a diventare argomento centrale della sua produzione letteraria negli anni a seguire.*

PAROLE CHIAVE: *Dalbono, memorialistica d'arte, Morelli, studi inter artes.*

*This article analyses the literary production of the Neapolitan painter Edoardo Dalbono, with a specific focus on the genre of art memoir. Firstly, we reflect on Ricordi (dal mio taccuino) of 1903, which allows us to discuss the controversial relationship between fiction and reality in autobiographical accounts. Secondly, Dalbono's most famous work, i.e. the commemoration of Domenico Morelli, is addressed. Here, following a recurring topos in his academic commemorations, the author sheds light on the life of suffering of his master. Alongside the recollection of the life of the painter Morelli, Dalbono also finds space to pursue some personal battles against the new myths of fashion and modernity, destined to become central topics of his literary production in the following years.*

KEYWORDS: *art memoir, Dalbono, inter artes studies, Morelli.*

---

### AUTORE

*Federica Manzo ha conseguito una Laurea Magistrale in Filologia Moderna presso l'Università degli studi di Napoli Federico II con una tesi in Letteratura Italiana dal titolo Tra pennello e penna: Edoardo Dalbono scrittore e la commemorazione di Domenico Morelli. Il lavoro di tesi ha prodotto un'edizione commentata della commemorazione di Domenico Morelli, composta dal pittore e scrittore Edoardo Dalbono. L'edizione è stata accompagnata da uno studio relativo al genere della memorialistica d'arte e alla produzione letteraria di Dalbono in ottica inter artes. Federica Manzo svolge, inoltre, ricerche sull'Archivio privato Ruggiero Bonghi*

*dell'Archivio di Stato di Napoli (si veda la relazione "Primi appunti sul Fondo Ruggiero Bonghi dell'Archivio di Stato di Napoli", tenuta il 10 dicembre 2025 al Seminario conclusivo del PRIN 2022: Letteratura e archivi. Il progetto Neapolitan Literary Archives in Twentieth Century – NeArLit, promosso dall'Università degli Studi di Napoli Federico II e dall'Università degli Studi di Napoli L'Orientale).*  
*federicamanzo21@gmail.com*

## 1. Edoardo Dalbono e la memorialistica d'arte

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si registra nell'Italia meridionale una grande diffusione di opere letterarie frutto del lavoro di artisti, i quali decidono di lasciare momentaneamente il "pennello" in favore della "penna" e cimentarsi nella scrittura. Tali testi, prevalentemente di carattere bio e autobiografico, possono essere inseriti a pieno titolo nel filone della memorialistica d'arte. Valgano da esempio i *Ricordi di un orfano* di Gioacchino Toma,<sup>1</sup> le memorie di Michele Cammarano,<sup>2</sup> la ricca produzione letteraria di Domenico Morelli e soprattutto di Edoardo Dalbono, raccolta nel volume *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono* curato da Benedetto Croce.<sup>3</sup>

A monte di tale scelta vi è probabilmente la volontà, percepita come necessaria, di tramandare la propria storia e di lasciare ai posteri la testimonianza delle proprie memorie. Se uno scrittore – o in questo caso pittore – decide di comporre un'auto-biografia è perché percepisce la propria vita come «"originale", diversa dalle altre»,

<sup>1</sup> Il testo, edito nel 1886, è qui citato dalla seguente edizione: G. TOMA, *Ricordi di un orfano. Autobiografia*, a cura di T. Iermano, Mephite, Atripalda (AV) 2008. Per un'analisi della scrittura di Gioacchino Toma e di Domenico Morelli si rinvia a P. SABBATINO, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007, pp. 139-166.

<sup>2</sup> Per quanto concerne le memorie di Michele Cammarano, Francesca Bertozzi si è occupata di editare la minuta autografa appuntata su due taccuini rintracciata nei fondi della sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III (cfr. M. CAMMARANO, *Memorie mie*, a cura di F. Bertozzi, Bagatto Libri, Roma 1998). In seguito, nel 2018 Maria Severa Ruga ha riportato alla luce dopo un lungo oblio due volumi dell'opera di Cammarano conservati alla Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III" e che, rispetto alla minuta autografa, colmano le lacune relative agli anni 1855-1859 e 1861-1870 (cfr. ID., *Racconto della sua vita, e senza bugie*, a cura di M.S. Ruga, pref. di G. Wolf, Nerbini, Firenze 2018). Per approfondire la questione relativa al ritrovamento dei due volumi si rimanda all'*Introduzione* del volume (pp. 9-53).

<sup>3</sup> Il volume D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1915 (ma in realtà 1914) raccoglie tre scritti di Domenico Morelli (*Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840; Tito Angelini; Emilio Franceschi*) e dodici scritti di Edoardo Dalbono (*Domenico Morelli; Jean Léon Gérôme; Eleuterio Pagliano; Salvatore Postiglione; José Villegas; I Pittori nella «Scuola di Posillipo» e Federico Cortese; Ricordi (dal mio taccuino); Quadri di fiori e frutta; Sul ricollocamento e la rimozione di alcuni quadri nella R. Pinacoteca di Napoli; La via e la chiesa di Santa Brigida; L'odierna moda femminile; Note di arte in cinematografo*). Benedetto Croce riserva uno spazio alla scrittura dell'arte anche all'interno del VI volume della sua *Letteratura della nuova Italia*, dedicandovi un intero capitolo dal titolo *Memorie e fantasie d'artisti* (B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Laterza, Bari 1950, vol. VI, pp. 16-30). Nell'*Avvertenza*, che precede il V e VI volume, tali pagine sono giudicate prive di qualsivoglia pregio artistico: «dalle note che seguono, e in specie quelle riguardanti gli ultimi decenni [...] non debbono aspettarsi acquisto di cose di gran pregio artistico [...] ma la conoscenza di disposizioni d'animo individuali e sociali, di sentimenti e concetti, degni di alcuna memoria» (ivi, vol. V, p. 6). Un'analisi della scrittura d'arte è offerta anche da T. IERMANO, A. PALERMO, *La letteratura della nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, Salerno, Roma 1999, vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, pp. 560-566 e da L. PAMPALONI, *Memorialisti dell'Ottocento*, in *Dizionario Critico della letteratura italiana*, dir. da V. Branca, Utet Torino 1986, vol. III, part. pp. 153-154.

per usare le parole di Antonio Gramsci.<sup>4</sup> È questo il “movente” dei *Ricordi* di Domenico Morelli, il quale, scegliendo i giovani studenti dell’Accademia napoletana come interlocutori privilegiati del suo discorso, individua nella propria esperienza biografica un modello per le generazioni successive.<sup>5</sup> Il riconoscimento della singolarità della propria vita artistica è anche il momento epifanico che innesca la narrazione nelle memorie di Cammarano, nel cui incipit l’autore schermisce il proprio orgoglio dietro il consueto topos modestiae di ascendenza classica.<sup>6</sup>

Tra i pittori napoletani dell’Ottocento che si sono cimentati nella scrittura, degna di nota è la personalità di Edoardo Dalbono, la cui natura eclettica costituisce un interessante caso di studio per indagare le relazioni tra letteratura, arti figurative e musica, tutte discipline che trovano nell’artista una perfetta sintesi. Dalbono diviene in questo modo emblema di quel sincretismo artistico avallato sul piano teorico dalle lezioni che Francesco De Sanctis a Napoli tiene tra il 1838 e il 1848.<sup>7</sup> Se i caffè napoletani diventano luogo di incontro e di mutui scambi di opinione tra pittori, musicisti, letterati e drammaturghi, non è forse eccessivo definire casa Dalbono un vero e proprio centro sperimentale di musica e poesia, dove pittori e giornalisti si diletano nella composizione di versi che Adele d’Arienzo, raffinata pianista nonché moglie dello stesso Dalbono, provvede a mettere in musica. Le porte della sua villa a

<sup>4</sup> A. GRAMSCI, *Giustificazione delle autobiografie*, in Id., *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell’Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1977, vol. III, p. 1718.

<sup>5</sup> D. MORELLI, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, a cura di V. Caputo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012, p. 35 (per un’analisi della tradizione testuale dei *Ricordi* di Morelli e delle differenze tra l’edizione crociana e l’editio princeps pubblicata negli «Atti della Reale Accademia» si rinvia alla *Nota al testo* del presente volume a cura di V. Caputo e a V. CAPUTO, *I ‘Ricordi’ di Domenico Morelli tra «Corriere di Napoli», «Atti» dell’Accademia e «Napoli nobilissima». Appunti per l’edizione critica*, in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento*, a cura di P. Sabbatino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, pp. 489-511). Allo stesso modo Gioacchino Toma compone i propri *Ricordi* con l’obiettivo di offrire al figlio una guida per «affrontare con coraggio le vicende della vita» (G. TOMA, *Ricordi di un orfano* cit., p. 100). La motivazione preliminare alla giustificazione della volontà di raccontare la propria vita costituisce un vero e proprio topos ricorrente nei racconti autobiografici; tale necessità potrebbe essere fatta risalire a una sorta di peccato originale: per secoli le “scritture del sé” sono state considerate non lecite (a tal proposito cfr. G. GENOVESE, *Introduzione a La lettera oltre il genere. Il libro di lettere dall’Aretino al Doni, e le origini dell’autobiografia moderna*, Antenore, Roma-Padova 2009, pp. XXI-XXXVI).

<sup>6</sup> «Sono almeno dieci anni che pensai a scriver tutto ciò, ma perché? Per chi? Sono io forse stato un artista singolare da meritarmi un’autobiografia? Un posto nella storia?» (M. CAMMARANO, *Memorie mie* cit., p. 25). Nell’edizione a cura di M.S. Ruga diventa: «sono almeno 10 anni che pensai a scriver tutto ciò, ma spesso ne respingeva l’idea chiedendo a me stesso se meritavo la mia autobiografia come ad un artista singolare» (Id., *Racconto della sua vita* cit., p. 62).

<sup>7</sup> Per approfondire la questione del sincretismo artistico napoletano della fine dell’Ottocento, si rinvia a V. CAPUTO, *«La pittoresca conversazione». Letteratura, teatro e arti figurative a Napoli tra Otto e Novecento*, Aracne, Roma 2014. Per un’analisi della vita artistica napoletana del periodo si rimanda a M. PICONE PETRUSA, *La vita artistica a Napoli tra Ottocento e Novecento*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Atti del Convegno di Napoli (28 novembre-1 dicembre 2001), a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2003, pp. 85-129.

Portici sono inoltre aperte non solo a pittori come Villegas, Altamura e Michetti, ma anche al giornalista Rocco de Zerbi, all'editore Giuseppe Treves, ai compositori Umberto Giordano, Errico de Leva e Camillo de Nardis, allo scrittore Yorick Ferrigni e a un giovanissimo Gabriele d'Annunzio.<sup>8</sup>

La ricca produzione letteraria di Dalbono, sulla quale punteremo nello specifico la nostra attenzione, è quindi l'esito naturale di un siffatto clima culturale e del dialogo pluridisciplinare di cui la città partenopea è promotrice.<sup>9</sup>

## 2. Il caso dei *Ricordi (dal mio taccuino)*

Tra i numerosi scritti di Dalbono, a suscitare grande interesse sono i *Ricordi (dal mio taccuino)*; se il pittore napoletano si è infatti cimentato per lo più nella composizione di discorsi commemorativi, i *Ricordi* si distinguono invece per le peculiarità prettamente narrative.

In questo racconto, la rievocazione di alcuni eventi biografici si interseca insistentemente con le vicende di un oggetto dalle caratteristiche quasi soprannaturali, ovvero la statuetta di un pastore. Tale pastorello, fabbricato da un vecchio antiquario esperto di occulto, è di proprietà del famoso medico Ferdinando Palasciano, passato alla storia per essere stato uno dei precursori della Croce Rossa italiana.<sup>10</sup> Sin dall'inizio della storia, l'effigie del pastore è circondata da un'aura di mistero e né Dalbono né tantomeno Palasciano sono in grado di stabilire con esattezza il materiale con cui è stata realizzata. Il medico azzarda ironicamente che la statuetta sia posseduta dal demonio giacché continua a sparire misteriosamente e, quando il medico decide di farne dono al pittore, essa viene sorprendentemente ritrovata nuovamente a casa di Palasciano. Il processo di apparizioni e sparizioni del "pupattolo"

<sup>8</sup> O. GIORDANO, *Eduardo Dalbono: i giorni e le opere*, Enotria, Milano 1902, pp. 32, 119-120.

<sup>9</sup> Per informazioni sulla vita e carriera artistica di Edoardo Dalbono si rinvia a S. DI GIACOMO, *Edoardo Dalbono*, in «Natura ed Arte», VII, 14, 1897-98, pp. 110-117; O. GIORDANO, *Eduardo Dalbono* cit.; E. GUARDASCIONE, *Napoli pittorica. Ricordi d'arte e di vita*, a cura e pref. di A. Gargiulo, Sansoni, Firenze 1943, pp. 181-190; U. OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, 1<sup>a</sup> s., Treves, Milano 1923, pp. 96-108; V. PICA, *Artisti contemporanei: Edoardo Dalbono*, in «Emporium», XIV, 82, ottobre 1901, pp. 243-258; C. SIVIERO, *Questa era Napoli*, Morano, Napoli 1950, pp. 285-297; V. DELLA SALA, *Ottocentisti meridionali*, Guida, Napoli 1935, pp. 243-247; la voce di M.A. FUSCO, in *Dizionario biografico degli italiani* (d'ora in avanti cit. con la sigla DBI), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, vol. XXXI, pp. 712-714; M. PICONE, *Dalbono (Dal Bono), Eduardo*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1990, t. II, pp. 782-783; I. VALENTE, *Edoardo Dalbono*, in *Dal vero. Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*, a cura di M. Picone Petrusa, Allemandi, Torino-Londra-Venezia 2002, pp. 176-177; G. D'ALESSIO, *Dalbono, Edoardo*, in *La Pittura Napoletana dell'Ottocento*, a cura di F.C. Greco, Pironti, Napoli 1996, pp. 114-115.

<sup>10</sup> Cfr. M. PALASCIANO, *Un souvenir di Capua. Nel bicentenario della nascita di Ferdinando Palasciano. Il medico eroe alle origini della Croce Rossa*, Accademia Palasciana & Associazione Ferdinando Palasciano, Capua 2015.

percorre tutto l'arco della narrazione sino a quando il pastorello si materializza infine nelle fattezze di un uomo in carne ed ossa, incrociato per strada da Dalbono in circostanze inquietanti. Al termine del racconto, il medico Palasciano viene rinchiuso in manicomio e la statuetta del pastore scompare definitivamente. Dalbono così si congeda dai lettori, ripromettendosi di condurre ricerche ulteriori sulle origini dello strano oggetto.<sup>11</sup>

Il titolo dell'opera, *Ricordi (dal mio taccuino)*, indurrebbe a pensare che questo sia lo scritto di Dalbono più autobiografico; il paratesto (in questo caso il titolo e il nome di Dalbono) così come l'identità manifesta di autore, narratore e personaggio orientano il nostro orizzonte d'attesa di lettori, inducendoci a credere di stare per leggere un racconto autobiografico e dunque una storia "vera".<sup>12</sup> Eppure, con l'avanzare della storia qualsiasi lettore non può fare a meno di ritenere che molte vicende qui riportate siano in realtà frutto della fantasia. Questa incongruenza apre il campo al dibattito narratologico intorno agli indicatori di finzionalità apertosi negli anni '50 con gli studi di Kate Hamburger, le cui teorie si possono prestare all'analisi del racconto di Dalbono. Hamburger ammette la possibilità di parlare di "finzione" esclusivamente per i racconti in terza persona, mentre per i racconti in prima persona – come lo scritto di Dalbono qui in analisi – si può parlare esclusivamente di "enunciato di realtà". Ciò perché l'io narrante non produce una finzione, ossia un mondo autonomo dove può atteggiarsi a secondo creatore, ma assume le vesti di un'origine-io che riporta un enunciato di realtà e tutto il mondo descritto – oggetto del suo enunciato – è plasmato dal suo occhio (con tutti i limiti che ne conseguono).<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Cfr. E. DALBONO, *Ricordi (dal mio taccuino)* cit., pp. 163-199.

<sup>12</sup> Cfr. P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, trad. di F. Santini, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 27-28: «L'identità del nome fra autore, narratore e personaggio può essere stabilita in due modi: 1. Implicitamente, a livello di relazione autore-narratore, al momento del patto autobiografico; questo può assumere due forme: a) l'uso di titoli che non lasciano alcun dubbio sul fatto che la prima persona rimanda al nome dell'autore [...]; b) sezione iniziale del testo in cui il narratore si impegna di fronte al lettore, comportandosi come se fosse l'autore [...]. 2. In modo manifesto, a livello di nome che il narratore-personaggio si dà nel racconto, e che è lo stesso dell'autore in copertina. [...] Parallelo al patto autobiografico può considerarsi il patto romanzesco, che ha due aspetti anch'esso: pratica manifesta della non-identità (l'autore e il personaggio non hanno lo stesso nome), attestato di finzione (il sottotitolo romanzo, sulla copertina [...])».

<sup>13</sup> Cfr. K. HAMBURGER *La logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, Pendragon, Bologna 2015. Hamburger opera una distinzione tra "finzione" ed "enunciato di realtà", ritenendo che la finzione pura si realizzi soltanto nei racconti in terza persona e questo è provato dal fatto che nel racconto in terza persona il "praeteritum" perda la sua funzione di designare il passato, ma indichi un hic et nunc, che non appartiene però a un'origine-io reale, bensì a un'origine-io immaginaria; ciò vuol dire che il praeteritum viene usato per indicare il presente di un mondo immaginario (ivi, pp. 83-156). Il racconto in prima persona, al contrario, mantiene la forma dell'enunciato di realtà, in cui il soggetto di enunciato si racconta come io e si limita a parlare delle altre persone solo come oggetti. La sua origo-io è sempre presente e tutto viene osservato tramite il suo occhio. Ciò fa sì che il racconto in prima persona, rispetto a quello in terza, limiti la libertà creativa e "l'atteggiarsi a secondo Creatore", dal momento che non consente di rappresentare la soggettività dei personaggi che non siano l'io narrante.

Al massimo, questo enunciato di realtà può avere un contenuto irreali (ed è ciò che viene definito “finto”) e indubbiamente il presente racconto di Dalbono contiene molti elementi irrealistici funzionali a rendere accattivanti i testi narrativi. Tali espedienti sono evidenti al lettore e possono essere facilmente rintracciati, quali l’oggetto magico e il *cliffhanger* conclusivo: tutto ciò sul piano del contenuto contribuisce ad allontanare il racconto da una dimensione “biografica” e ad avvicinarlo alla “fiction”.

Con questo irrealistico racconto memoriale (un’autobiografia oppure una “pseudo-autobiografia” secondo la formula proposta da Starobinski?) Dalbono si dimostra scrittore a tutti gli effetti.<sup>14</sup> Toni Iermano rileva, infatti, che «l’accorto impiego di elementi fantastici e bizzarri concorre a far pensare a una lettura non occasionale, da parte di Dalbono, delle novelle di Vittorio Imbriani».<sup>15</sup> I dubbi qui avanzati per la presenza di elementi fantastici, però, non concernono l’identità di nome tra autore, narratore e personaggio, dal momento che questa è data per certa e coincide con l’Edoardo Dalbono pittore, storicamente esistito. Qui si sollevano esclusivamente dubbi in merito alla “rassomiglianza”, ossia la fedeltà al vero: il referente Dalbono è reale, non è “fittizio”, ma altamente finzionalizzato.<sup>16</sup>

Se nel racconto in terza persona il narratore è una funzione narrativa che “produce” quello che racconta, al contrario nel racconto in prima persona l’io narrante “racconta” e ciò che descrive è oggetto di un enunciato di realtà. Essendo oggetto dell’enunciato dell’io narrante, questo mondo raccontato non può mai essere descritto oggettivamente, ma è sempre plasmato dall’occhio dell’io narrante (ivi, pp. 303-309). Per questo motivo, per il racconto in prima persona non si può mai parlare di “finzione” – e questo è confermato dal fatto che nel racconto in prima persona il *praeteritum* conservi la sua funzione di passato – ma esclusivamente di “finta”, ovvero di un enunciato di realtà irreali.

<sup>14</sup> «Non solo l’autobiografo può mentire, ma la “forma autobiografica” può ammantare la più libera invenzione romanzesca: le “pseudomemorie”, i racconti “pseudoautobiografici” mettono a frutto la possibilità di narrare in prima persona una storia puramente immaginaria. L’io del racconto non viene allora assunto “esistenzialmente” da nessuno, è un io senza referente e che non rimanda se non a una immagine inventata» (J. STAROBINSKI, *Il senso della critica*, in ID., *L’occhio vivente. Saggi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1975, p. 206). Nel caso del testo qui in analisi, il referente “Dalbono” è reale, ma altamente finzionalizzato. In merito al grado di verità delle “pagine sull’arte” composte da artisti si interroga anche Benedetto Croce: «sia pure che le verità si presentino in loro non di rado in forma unilaterale e paradossale o in forma appassionata ed esagerata: l’aderenza alla realtà del produrre artistico riscatta questi difetti» (B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia* cit., vol. VI, p. 16).

<sup>15</sup> T. IERMANO, *La letteratura della nuova Italia* cit., p. 564. Per approfondire la figura di Vittorio Imbriani ancora utili i contributi presenti in *Studi su Vittorio Imbriani*, a cura di R. Franzese, E. Giannattei, Guida, Napoli 1990 (per i rapporti tra Imbriani e le arti figurative del suo tempo cfr., nello specifico, il saggio di M. PICONE PETRUSA, *Vittorio Imbriani critico d’arte*, pp. 95-118).

<sup>16</sup> Secondo Lejeune, il criterio imprescindibile che fa di un’opera un’autobiografia è l’identità di nome tra autore, narratore e personaggio e questo è quanto definisce “patto autobiografico”. Il lettore dell’opera può avanzare dubbi in merito alle rassomiglianze ma mai sull’identità: se la “fedeltà” è infatti un problema che concerne la rassomiglianza, “l’autenticità” è un problema che concerne esclusivamente l’identità”. Anche Andrea Battistini, nel saggio *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, (Il Mulino, Bologna 1990), si interroga sulle autobiografie e sulla loro aderenza alla realtà; a

Dunque, per quanto sia oggetto di dibattito la possibilità di parlare di “finzione” vera e propria nei racconti omodiegetici, come si è detto, indubbiamente questo testo presenta un contenuto altamente irrealistico.<sup>17</sup> In quanto racconto omodiegetico, non si rintracciano così gli indicatori di finzionalità propri dell’eterodiegesi: tutto il mondo descritto è plasmato dall’occhio dell’io narrante, non viene mai indagata l’interiorità psicologica di altri personaggi e non vengono infranti i limiti del narratore omodiegetico, il quale non può comportarsi come Dio nella sua creazione. Per quanto concerne “il modo” del racconto, non si rintraccia un particolare scavo nella psiche dei personaggi, attraverso psiconarrazioni, monologhi citati o monologhi narrati, né il carattere finzionale dell’opera ci viene suggerito dal paratesto. Non si può registrare inoltre alcuno sdoppiamento tra autore e narratore – che secondo Dorrit Cohn è uno degli indicatori di finzionalità di un testo narrativo –, in quanto autore e narratore portano lo stesso nome. Il narratore quindi non incarna alcuna identità finzionale, ma si identifica con il pittore Dalbono. In sintesi, dal punto di vista formale e modale, questo testo è un’autobiografia a tutti gli effetti (e nonostante siano presenti “accelerazioni” e “sospensioni” – indicatori di finzionalità secondo Genette – questi elementi non sono sufficienti a qualificare un contenuto come “fiction”). Eppure il “patto autobiografico” descritto da Philippe Lejeune è violato dal contenuto, che trasforma il testo in un ibrido tra fiction e non fiction.

Pertanto non possiamo fare altro che constatare il contenuto altamente irrealistico del racconto e rilevare che, seppure forse non si possa parlare di finzione vera e propria, il testo – in quanto racconto memorialistico – vi si avvicini molto. Infatti, per quanto Hamburger sostenga che per il racconto in prima persona non si possa mai parlare di “finzione”, tuttavia riconosce che il romanzo di memorie sia l’unica tipologia di racconto in prima persona ad avvicinarsi molto a questo dominio. Nel racconto di memorie l’io narrante oggettivizza stadi precedenti della sua vita e l’io

tal riguardo paragona l’atto di comporre un’autobiografia a quella di osservare la propria immagine riflessa in uno specchio: «quando ci si guarda allo specchio istintivamente ci si mette in posa, rinunciando all’abituale naturalezza» (ivi, p. 8); per tale ragione il genere autobiografico ha spesso dovuto fare i conti con le accuse di menzogna (ivi, pp. 10-11 e pp. 131-132). Cfr anche R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, pp. 19-41.

<sup>17</sup> Se Käte Hamburger non ammette i racconti in prima persona nel dominio della finzione, Dorrit Cohn, al contrario, non li esclude. Nonostante ciò, tuttavia, nella sua disamina sui criteri narratologici di finzionalità si occupa quasi esclusivamente del confronto tra il racconto finzionale in terza persona e il racconto storico. Sui racconti omodiegetici, Cohn asserisce che la finzione è data soltanto dall’identità finzionale del narratore, un “sé incarnato” che imita un enunciato di realtà. Tutto ciò non si verifica però nel racconto di Dalbono qui preso in analisi, dal momento che il protagonista – nonché narratore della storia – è l’Edoardo Dalbono pittore storicamente esistito. Questo testo rappresenta semmai un ibrido contraddittorio, una storia che si presenta come “un’autobiografia” in cui narratore e autore portano lo stesso nome, ma dal contenuto romanzesco, ovvero una violazione che Cohn riconosce commessa dagli scrittori postmoderni (cfr. D. COHN, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 109-131).

narrato della vita passata viene percepito come autonomo rispetto all'io narrante, che a un certo punto può anche andare perso. La relazione soggetto-oggetto dell'enunciato di realtà rimane, ma passa in secondo piano rispetto all'io narrato, che diventa «oggetto tra altri oggetti, personaggio tra altri personaggi».<sup>18</sup> Indice di ciò, secondo Hamburger, è anche il frequente ricorso ai dialoghi, ovvero alla “scena”. Il dialogo diventa un modo di rappresentazione icastico in grado di rendere di nuovo concreto un episodio avvenuto molto tempo prima: «Non appena fa dialogare i personaggi del passato con il “sé stesso” di allora, l'io narrante fisso si approssima già molto alla funzione narrativa finzionale».<sup>19</sup> In questi casi l'io narrante si allontana dall'essere soltanto un soggetto di enunciato e si avvicina all'essere “produttore” di una realtà, di un mondo autonomo; si scosta dall'essere un'origine-io reale e si approssima all'essere un'origine-io fittizia. Nei dialoghi i personaggi del racconto prendono vita, cessando di essere oggetti di enunciato e diventando soggetti di una realtà autonoma (finzione).<sup>20</sup>

Un'altra disciplina in cui Dalbono si è distinto – e questo ci consente un'ulteriore riflessione sui *Ricordi (dal mio taccuino)* – è la musica; per un periodo di tempo, in gioventù, egli comincia infatti a seguire le lezioni di pianoforte impartitegli dal maestro Lillo, sino a quando questi non viene rinchiuso in manicomio («pazzaria»), come si legge nella biografia di Dalbono composta da Oreste Giordano:

Un giorno, egli si reca a casa del maestro per la lezione. Gli viene a schiuder l'uscio il solito domestico, [...]: – Povero signurino!... Ccà nun ce sta cchiù... [...] 'O maestro sta...à pazzaria!... E chiuse la porta. [...] gli venne fatto di pensare come in una intuizione improvvisa: – Ora capisco perché mi faceva quelle terribili sfuriate!... Chillo era pazzo!... Non lo aveva egli supposto, forse, qualche volta?<sup>21</sup>

<sup>18</sup> K. HAMBURGER, *La logica della letteratura* cit., p. 314.

<sup>19</sup> Ivi, p. 315. Questo segna anche la differenza con un altro tipo di racconto in prima persona, ovvero il romanzo epistolare: «Dovendo relazionarsi alla vita e all'esperienza passata – diversamente dall'autore dell'epistolario, che a ogni lettera riacquista nuovamente la consapevolezza di sé –, l'io narrante può progressivamente dimenticarsi della propria persona come punto di riferimento, come soggetto di enunciato» (*ibid.*).

<sup>20</sup> Tuttavia, pur potendosi avvicinare alla finzione, per Hamburger la forma del racconto in prima persona impedisce anche a un contenuto altamente finto di raggiungere la finzione: «La forma in prima persona, infatti, suggella con il marchio dell'enunciato di realtà anche l'enunciato più palesemente irreale. [...] Il racconto in prima persona è una mimesis dell'enunciato di realtà – il che, ben inteso, è qualcosa di diverso dalla mimesis della realtà stessa che nasce dal genere finzionale» (ivi, p. 319).

<sup>21</sup> O. GIORDANO, *Eduardo Dalbono* cit., p. 64.

L'episodio è testimoniato con parole pressoché identiche anche da Salvatore Di Giacomo e da Ugo Ojetti.<sup>22</sup> La vicenda della reclusione in manicomio si rintraccia poi anche nei già citati *Ricordi (dal mio taccuino)*; l'evento è descritto sempre nella medesima maniera, ma nel resoconto di Dalbono il protagonista non è più il maestro di musica, bensì il medico Ferdinando Palasciano: «– Qua' professore Palasciano? [...] Nun sapite che [...] chillo bello signore nuosto sta a pazzaria? [...] Ricadde nel suo male, e il giorno 28 novembre 1891 l'Italia perdeva [...] per sempre, Ferdinando Palasciano».<sup>23</sup>

È probabile che Dalbono abbia unito le vicende biografiche di due personaggi distinti, il suo professore di musica rinchiuso in manicomio e Ferdinando Palasciano, che effettivamente aveva mostrato segni di demenza mentale prima della morte.<sup>24</sup> Siamo indotti a dare fede al racconto che vede per protagonista il maestro di musica e non il medico, perché nel primo caso l'evento è confermato da tre fonti differenti. A conferma di ciò si aggiunge la cronologia dei testi: è probabile che Dalbono abbia letto il resoconto di Di Giacomo del 1898, e nei *Ricordi (dal mio taccuino)* del 1903 lo abbia modificato per esigenze letterarie, trasformandolo nella storia di Ferdinando Palasciano.

Nel vestire i panni dello scrittore, il pittore Dalbono si è forse sentito legittimato ad attingere alla propria esperienza biografica per raccontare la morte del medico Palasciano, adottando le scelte narrative più funzionali al racconto. La reclusione in manicomio del famoso medico, descritta nella maniera in cui Dalbono aveva appreso della pazzia del suo professore di musica, costituisce la chiusura più idonea per un testo memoriale, dove elementi biografici e romanzeschi a volte sembrano mescolarsi.

### 3. La commemorazione di Domenico Morelli: morire per l'arte

Se i *Ricordi (dal mio taccuino)* suscitano l'attenzione della critica letteraria per il loro alto grado narrativo, l'opera di Dalbono forse più nota e più citata dalla critica d'arte è, invece, la commemorazione del maestro Domenico Morelli, letta presso la Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli nella tornata del 25 novembre 1901.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> «un servo del Lillo, che venne ad aprirgli la porta, disse al Dalbono: – Salute a voi, il maestro è al manicomio – Diamine! E io piangeva e mi mortificavo. Il maestro era pazzo e io non me ne sono mai accorto!» (S. DI GIACOMO, *Edoardo Dalbono* art. cit., p. 117); «Un giorno andò per la solita lezione, e un servo gli annunciò: – Salute a voi! Il maestro è al manicomio. – Grazie. È segno che avevo ragione io, – rispose il pittore e lasciò la musica» (U. OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani* cit., p. 103).

<sup>23</sup> E. DALBONO, *Ricordi (dal mio taccuino)* cit., pp. 197-198.

<sup>24</sup> M. PALASCIANO, *Un souvenir di Capua* cit., p. 47.

<sup>25</sup> Edoardo Dalbono lesse il presente discorso in memoria del pittore Domenico Morelli – morto il 13 agosto 1901 – presso la Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, nella tornata del 25 novembre 1901. Nel 1902 fu pubblicato negli «Atti della R. Accademia di archeologia, lettere

Sin dalle prime righe del discorso, Dalbono attinge ad un repertorio di formule e immagini che diventano un topos ricorrente dei numerosi testi commemorativi da lui composti. Dalbono descrive pertanto il suo maestro intento a “ragionare d’arte” sino a poche ore prima della morte e il ritratto di Morelli diviene quello di un artista immolato alla propria croce, assorto nella propria passione per i dipinti sino alla fine dei propri giorni: «la mattina del 13 agosto 1901, morì quasi repentinamente, senza

e belle arti» (Stab. Tipografico della R. Università, Napoli 1902, vol. xxii, pp. 149-181); il testo fu stampato poi in forma di estratto e nello stesso anno uscì sulla rivista «Napoli nobilissima» curata da Benedetto Croce e Salvatore Di Giacomo (xi, 2, 1902, pp. 17-22 e xi, 3, 1902, pp. 33-40). Nel 1907 fu stampato all’interno di una raccolta di commemorazioni accademiche. Infine, nel 1915 Benedetto Croce ripubblicò lo scritto dalboniano (D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana* cit.), apportando una serie di modifiche di carattere lessicale e sintattico (per la tradizione testuale delle opere di Dalbono si rinvia a V. CAPUTO, *Edoardo Dalbono scrittore*, in «Napoli nobilissima», 5<sup>a</sup> s., ix, 3-4, 2008, pp. 145-152). Dalbono stesso riconosce all’interno del testo che la sua scarsa dedizione agli studi letterari lo costringe a esprimersi in una prosa incerta. Tale ammissione di colpa ha determinato forse un’eccessiva ingerenza da parte del curatore Croce, il quale si è impegnato profusamente in interventi di correzione. D’altronde Croce stesso nell’*Avvertenza* al suo volume dichiara che la prosa dalboniana si presenta «in forma sovente scorretta, come l’autore medesimo confessa»; sono «pagine “scritte” e nondimeno tutte “parlate”, per non dire (come forse sarebbe più esatto) “gesticolate”»: da qui «l’ampia facoltà di scelta e di ordinamento» che Dalbono concede a Croce (B. CROCE, *Avvertenza* a D. MORELLI, E. DALBONO, *La scuola napoletana* cit., pp. v-vii). In merito al carattere biografico dei discorsi accademici, Philippe Lejeune scrive: «I discorsi accademici sono biografie rivolte ad un modello: alla persona della quale si racconta la vita, di fronte ad un uditorio che è il vero destinatario» (P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* cit., p. 17). Per informazioni sulla biografia di Domenico Morelli si rinvia allo studio condotto da Cassese e Cipriani all’interno dell’archivio storico dell’Accademia di Belle Arti a Napoli (G. CASSESE, A. CIPRIANI, *Notizie dall’Archivio storico dell’Accademia di Belle Arti in Napoli*, in «ON. OttoNovecento», 3, 1996, pp. 58-61), alla voce di V. VAGNOLI, in DBI (2012, vol. LXXVI, pp. 601-606), a D. MORELLI, *Lettere a Pasquale Villari*, a cura e intr. di A. Villari, presentazione di F. Mazzocca, Bibliopolis, Napoli 2002 (vol. I, 1849-1859) e 2004 (vol. II, 1860-1899) e a P. LEVI L’ITALICO, *Domenico Morelli nella vita e nell’arte. Mezzo secolo di pittura italiana*, Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906. Per approfondimenti sulla sua figura artistica si rinvia a D. GRASSO, *Domenico Morelli*, in *Dal vero* cit., p. 185; A. DE GUBERNANTIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze 1989, pp. 309-312; V. DELLA SALA, *Ottocentisti meridionali* cit., pp. 165-168; E. GUARDASCIONE, *Napoli pittorica* cit., pp. 13-18; *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo*, mostra a cura di L. Martorelli, Electa, Napoli 2005; M.A. FUSCO, *Morelli, Domenico*, in *La pittura in Italia* cit., p. 929; P. CINQUE, *Morelli, Domenico*, in *La Pittura Napoletana* cit., p. 147; I. VALENTE, «Sapeva quello che non sapeva, e vedeva ciò che non aveva mai visto». *Lo sguardo critico. Domenico Morelli attraverso la stampa periodica del suo tempo (1860-1880)*, in «Predella», 53, 2023, pp. 45-64. Domenico Morelli è stato inoltre al centro di alcune biografie: Principessa M. DELLA ROCCA, *L’arte moderna in Italia. Studii, biografie e schizzi*, Treves, Milano 1883, pp. 27-40; M. LESSONA, *Volere è potere*, Barbera, Firenze 1870, pp. 106-124; L.A. VASSALLO, *Gli uomini che ho conosciuto*, Treves, Milano 1918, pp. 30-45; A. VENTURI, *Domenico Morelli*, in «Nuova Antologia di lettere scienze ed arti», CLXXIX, 1901, pp. 151-164; F. VERDINOIS, *Domenico Morelli*, in L. BARBONI, *Antologia ricreativa della prosa e della poesia italiane*, Giusti, Livorno 1895<sup>2</sup>, pp. 162-170; R. WILLARD, *A sketch of the life and work of the painter Domenico Morelli*, The Riverside Press, Cambridge 1895; H. ZIMMERN, *Domenico Morelli*, in «The Art Journal», n.s., XLVII, 1885, pp. 345-348, 357-360.

soffrire agonia. Quella grande tempra di artista aveva ragionato di arte e dipinto sino a poche ore prima».<sup>26</sup>

Anche nel ricordare Salvatore Postiglione, Dalbono ricorre a formule molto simili a quelle adoperate per il suo maestro. Postiglione è descritto nei suoi ultimi istanti di vita ormai vecchio e febbricitante; eppure, malgrado ciò non cessa di dipingere perché sulle sue spalle si reggono le sorti di tutta la famiglia:

Lui stesso ha portato la croce del suo potente amore dell'arte, [...] febbricitante, affetto da una feroce malattia [...] si accorge che la mensa è scarsa, e si alza dal letto e ritorna a dipingere. [...] – «Ecco – egli dice ai suoi cari – ecco il pane: [...] vinsi in Roma, fra 150 concorrenti, il premio di duemila lire, [...] con due mezze figure dipinte la notte, in quelle ore in cui avrei avuto bisogno di dormire. [...]» [...] E la febbre si impadroniva dei suoi organi [...] ed egli cadde sotto la sua croce.<sup>27</sup>

Parimenti, è questa l'immagine di Federico Cortese in punto di morte che ci viene restituita da Dalbono, quella di un uomo “nato pittore” e “morto pittore”: «Ammalato da qualche mese, non presagiva affatto la sua fine [...]. Intanto, in letto disegnava e faceva progetti per nuovi quadri. Nato pittore, muore pittore ad 84 anni».<sup>28</sup>

Nel corso della commemorazione, Morelli viene ricordato in più di un'occasione come un artista sofferente, tormentato dallo spettro della sua vocazione artistica,

<sup>26</sup> E. DALBONO, *Commemorazione di Domenico Morelli*, in «Atti della Reale Accademia» cit., p. 151. Molti nomi illustri hanno commemorato il pittore napoletano, su tutti Salvatore Di Giacomo (S. DI GIACOMO, *Domenico Morelli: pittore*, Roux-Viarengo, Roma 1905) e l'amico e cognato Pasquale Villari, il quale tenne un discorso commemorativo per Domenico Morelli presso il liceo Vittorio Emanuele di Napoli, il 19 gennaio 1902 (P. VILLARI, *Domenico Morelli*, in ID., *Discussioni critiche e discorsi*, Zanichelli, Bologna 1905). A questi si aggiunge Francesco Cimmino, che commemorò Morelli presso il teatro *La Fenice*; così si legge infatti sulla «Gazzetta di Venezia» del 1901: «Sappiamo che la commemorazione avrà luogo la sera del 9 novembre – vigilia della chiusura dell'Esposizione – nella Sala maggiore del teatro *La Fenice*» e ancora: «La commemorazione di Domenico Morelli promossa dalla Presidenza della Esposizione sarà tenuta questa sera alle ore 9 dall'esimio prof. Francesco Cimmino di Napoli nella Sala maggiore del teatro *La Fenice*» («Gazzetta di Venezia», XLIX, 311, 9 novembre 1901). Anche il duca Carafa d'Andria tenne un discorso in memoria di Domenico Morelli: la «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» (277, 22 novembre 1901, p. 5426) riporta: «Ieri a Napoli, a cura del Municipio, [...] venne, al suono dell'inno Reale, scoperta la lapide commemorativa a Domenico Morelli nella casa da lui abitata. Il Duca Carafa d'Andria pronunciò un applaudito discorso inaugurale, ricordando la vita e le opere dell'illustre defunto». Tra le commemorazioni composte da artisti si annoverano invece i *Ricordi morelliani* di Camillo Miola, artista napoletano e allievo di Morelli: C. MIOLA, *Ricordi morelliani. Memoria letta alla R. Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli*, Tipografia Cimmaruta della R. Università, Napoli 1915 (estratto degli Atti della R. Accademia di Arch. Lett. Bell. Arti, n.s., vol. IV, pp. 125-140); a tal riguardo cfr. V. CAPUTO, *La fortuna del Morelli scrittore: i 'Ricordi' di Camillo Miola (1915)*, in «Predella», 53, 2023, pp. 98-111 (ora ID., *Il «colpo d'occhio meraviglioso». Percorsi dell'ecfrasi nella Napoli dell'Otto e del Novecento*, Editoriale Scientifica, Napoli 2024, part. pp. 159-180).

<sup>27</sup> E. DALBONO, *Salvatore Postiglione* cit., pp. 144-145.

<sup>28</sup> ID., *I pittori nella «Scuola di Posillipo» e Federico Cortese* cit., p. 160.

incapace di trovare requie all'inesauribile ragionare d'arte nella propria mente. Così si profila il vano tentativo di conseguire uno "studio psichico" del pittore:

L'artista che raggiunge un ideale, che riesce a fissare sulla materia le visioni della sua mente, i palpiti del suo cuore, le sofferenze e le gioie del suo sangue e dei suoi nervi e che domina la musa dominatrice, obbligandola alla tensione di una vita intera, quell'artista soffre, come un martire, una pena che gli è stata inflitta nascendo. [...] Questo artista, o signori, se riesce a darvi i fiori olezzanti nati dal suo martirio, questo artista, sappiatelo, ha dovuto passare per un tramite di angosce tremende! E Morelli era un vero artista! Morelli era sofferente.<sup>29</sup>

Per i pittori l'arte è sinonimo di sofferenza e frequentemente il talento si rivela un fardello; eppure l'artista vi si dedica sino alla disperazione, sino alla malattia. Abbandonarsi all'arte significa andare incontro al proprio martirio, nello sforzo incessante di imprimere sulla tela tutta la complessità della vita e le angosce della propria esistenza. L'artista è colui che insegue l'ispirazione che lo domina fino a quando non riesce a fissarla sulla tela e a tradurla in pittura. Il prezzo da pagare è quello di infinite angosce e struggimenti, dal momento che la sua è una tensione continuamente frustrata; un difetto di colore o di disegno che non riesce ad essere espressione del proprio "sentimento" è per Morelli ragione di tormento, tanto nel giudicare l'opera propria quanto l'altrui:

La più piacevole delle conversazioni finiva spesso con una amarezza, talvolta diretta a chi lo udiva rispettoso e muto: egli finiva col pungerlo in un modo difficile ad essere compreso dalla folla. E a pochi era dato d'intender la sibilla, a pochi era dato comprender in fondo gl'insegnamenti di lui, che spesso erano potenti sotto la forma più astrusa; [...] ma il ricordo di un colore male appropriato, di una linea segnata non secondo il sentimento del suo sentimento bastavano a renderlo irascibile: poi, la calma subentrava e forse seguivano il riso, una facezia ed una correzione amorosa. [...] Ma lo studio psichico di Morelli non si può certo fare in questo discorso.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Id., *Commemorazione di Domenico Morelli* cit., pp. 169-170.

<sup>30</sup> Ivi, p. 170. Per tale ragione, i pittori sono spesso destinati ad un inestinguibile ripudio dei propri lavori. Così Gioacchino Toma ricorda la delusione che lo pervadeva di fronte al cavalletto: «andavo per esso a poco a poco distruggendo la parte pensata. [...] Finché un giorno, sconfidatomi alla fine, m'avventai infuriato alla tela, la ridussi in mille pezzi e mi diedi a caricare una pistola per uccidermi» (G. TOMA, *Ricordi di un orfano* cit., pp. 98-99). Allo stesso modo Cammarano si rivela incapace di porre mano alle proprie opere: «io non finiva i miei lavori, cominciati con entusiasmo li arrestava a mezza strada, mi guadagnava il disgusto di ciò che aveva fatto e non | [65 (66)] mi sentiva la voglia di concludere il già intrapreso» (M. CAMMARANO, *Racconto della sua vita* cit., p. 107). La medesima afflizione coglie anche Domenico Morelli: «Più volte egli faceva e rifaceva i suoi quadri, li distruggeva per rifarli da capo, senza mai fermarsi, sino a che non era persuaso di non potere, di non saper fare nulla di

La sofferenza propria della natura di un artista è una questione affrontata anche in altri scritti di Dalbono, come nella già menzionata commemorazione di Salvatore Postiglione e nelle *Note di arte in cinematografo*, sulle quali puntiamo infine la nostra attenzione.<sup>31</sup>

#### **4. Dalla commemorazione morelliana alle *Note di arte*: il mito della moda e della modernità**

Già nella commemorazione di Domenico Morelli – che è uno dei primi scritti di Dalbono – sono ravvisabili in nuce alcune questioni che diventeranno poi centrali nella sua riflessione. Una di queste è l'invettiva contro le mode: l'artista napoletano sorride dell'acritico adeguamento alle nuove tendenze dettate dalle potenze dominatrici – in primo luogo la Francia – e del continuo e subitaneo cambiamento dei gusti che esse determinano. Sicché tutto diviene poco duraturo, i grandi uomini del passato vengono dimenticati e si va in cerca di nuovi eroi da celebrare: «Eccovi Walter Scott, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo! La Francia, il cuore del mondo, ove non giunge a creare, traduce e divulga le creazioni altrui. Shakspeare, tradotto in francese, diviene popolare e fa dimenticare Alfieri e Racine».<sup>32</sup>

Tuttavia, l'Italia è sempre l'ultimo paese a ricevere gli influssi di tali cambiamenti, quando ormai nei paesi in cui essi hanno avuto origine sono del tutto sopiti: «Intanto che noi eravamo maestri dell'arte classica e che chiamiamo Imperiale, dal Nord si scatenava una tempesta della quale noi risentivamo con ritardo, come si sente il tuono lontano, quando il fulmine scoppia a sterminata distanza, e qui non furono che pochissimi, che fiutarono l'odore del temporale».<sup>33</sup>

Eppure, dinanzi al caos indistinto dell'effimero c'è spazio anche per uno spiraglio di speranza. Dalbono crede possibile rintracciare qualcosa che sia destinato a durare, a resistere al trascorrere degli anni e a scongiurare l'oblio: il talento autentico del vero artista. La caducità del transeunte si può vincere solo riconoscendo il valore dei grandi capolavori; nel flusso di correnti passeggere, è necessario preservare ciò che è destinato a durare, quell'ingegno luminoso che qualifica solo alcuni uomini e che rende imperitura la loro memoria:

meglio» (P. VILLARI, *Domenico Morelli* cit., pp. 222-223). Anche Federigo Verdinois restituisce un ritratto molto simile di Morelli: «Il Morelli concepisce fortemente: fa, disfa, non è mai contento; forse perché, come da giovane, ha sempre nella testa quel mondo di forme e colori, che si sforza a tradurre sulla tela» (F. VERDINOIS, *Domenico Morelli* cit., p. 169).

<sup>31</sup> «Chi volesse assistere ad una giornata di lavoro di un pittore, lo vedrebbe [...] dare, sì o no, qualche pennellata, salvo cancellarla qualche istante dopo» (E. DALBONO, *Note di arte in cinematografo* cit., p. 230). In ID., *Salvatore Postiglione*, cit., pp. 139-141, la sorte dell'artista è paragonata a quella delle donne dinanzi allo specchio, intente a fare e disfare acconciature in compulsivi moti di frustrazione.

<sup>32</sup> ID., *Commemorazione di Domenico Morelli* cit., p. 156.

<sup>33</sup> *Ibid.*

sia qualunque la legge in voga, nell'arte resta sempre il valore personale, con qualunque forma ed in qualunque tempo. Sieno i Settecentisti, sieno gl'Imperialisti, sieno i Romantici, [...] restano quelli cui è data la scintilla [...]. Felici noi, se in tanto movimento, [...] possiamo annoverare nomi imperituri, come quello gloriosissimo di Domenico Morelli!<sup>34</sup>

Un altro caposaldo del pensiero di Dalbono è la critica alla modernità o, per meglio dire, agli oggetti della modernità. Il “nuovo” per Dalbono è incarnato dalla macchina, ovvero il cinematografo, la fotografia e soprattutto l'automobile. Durante la commemorazione per Morelli non manca di biasimare la sorte del pittore, il cui ingegno è stato sostituito dalla macchina fotografica; la pittura infatti non è più un'arte bensì un mestiere, dal momento che con l'avvento di “quella tale macchinetta” anche il dipinto si riduce a essere mera riproduzione del reale, quale allora si credeva fosse la fotografia:

E qui desidero dirvi brevi parole in proposito di questa così detta formola mistica della modernità. La fotografia, a noi poco utile, poiché da Pitloo a Palizzi, da Rousseau e da Menzel a Messonnier, l'occhio e la mano di questi artisti l'avevano tanto preconizzata che, quando la macchinetta, quella tale macchinetta, venne per insegnarci qualche cosa, non c'insegnò altro, che si era andati dritti alla realtà [...]. Ma questo mezzo, frodando l'arte con l'apparenza di esser tale, costituì con le sue facilitazioni un livello di perfezione e una monotonia di modi, così da far perdere quella che noi diciamo fisionomia, personalità, individualità. [...] il fotografo rivaleggiò con l'artista poiché l'artista scese al fotografo. I cultori dell'Arte della pittura [...] inondano le esposizioni, i negozi e le gallerie con un'arte anfibia, che più che arte può dirsi un mestiere.<sup>35</sup>

Con parole pressoché simili, Dalbono deplora la velocità dei tempi moderni nelle sue conversazioni con Oreste Giordano: «La macchina ha sostituito l'ingegno!... E dire che la nostra Italia è sempre stata fonte di ispirazioni per gli artisti di tutto il mondo!».<sup>36</sup> La possibilità di immortalare la realtà in pochi minuti attraverso la lente

<sup>34</sup> Ivi, pp. 180-181. Dobbiamo attendere però qualche anno per ricevere da Dalbono un'effettiva delucidazione su come discernere l'autentico talento, nello specifico bisogna aspettare il suo discorso in morte di Léon Gérôme. Apprendiamo così che non è sufficiente saper disegnare e usare il colore per essere definito artista, giacché la vera arte si riconosce nell'estrinsecazione di un intimo sentimento, di un fremito dell'animo tradotto sulla tela. In tale vocazione si delinea il discrimine tra il mero “pittore” e “l'artista”: «e sono quelle [determinazioni] che dividono l'artista dal pittore: si può essere un eccellente pittore ed un valente disegnatore, e non essere un artista; [...] Egli deve, con l'opera sua, dire quel che egli ha sentito, produrvi delle sensazioni non solo ottiche, ma che risvegliano nell'anima palpiti di gioia o di angoscia [...]» (Id., *Jean Léon Gérôme* cit., p. 112).

<sup>35</sup> Id., *Commemorazione di Domenico Morelli* cit., pp. 179-180.

<sup>36</sup> O. GIORDANO, *Eduardo Dalbono* cit., p. 15.

di un obiettivo rende ormai obsoleto il mestiere del pittore che trascorre ore a contemplare un soggetto e dipingerlo dal vero. Dalbono si rende quindi interprete dei timori innati della natura umana, che spesso affiorano ogni qual volta nasce un nuovo supporto tecnologico: si affaccia sistematicamente il rischio che il nuovo possa scalzare il vecchio e sostituirlo per sempre.<sup>37</sup> Con queste parole Dalbono si rivolge ad Ojetti: «Una volta viaggiare era difficile e la fotografia non esisteva. [...] Poi tutti hanno potuto viaggiare; hanno potuto [...] fotografarsi tutto. E il paesaggio “verità” meticoloso e preciso ha corrisposto a questa comodità e a questa sapienza universale».<sup>38</sup>

Il pittore, nello specifico, rivolge il suo spregio maggiore all’archetipo della modernità: l’automobile, simbolo del demoniaco. Il progresso in molti dei suoi scritti assume infatti i connotati della “velocità”, della “fretta”, di una feroce corsa mortale che spazza via tutto e fa terra bruciata intorno a sé: «Tutto ciò non interessa!.. Il grammofono.. Che bella cosa!.. L’automobile che appuzza strade e passanti!.. Magnifico!..».<sup>39</sup>

Ancora, la “terribile” automobile, così come il cinematografo, rappresenta una minaccia per la “rispettosa tradizionalità”, come leggiamo in *La via e la chiesa di Santa Brigida*: «credo anche la vicinanza della pasticceria Pintauro abbia non poca attrattiva per ogni buon napoletano che, malgrado le terribili emozioni dell’automobile e del cinematografo, conserva sempre nel suo cuore latino qualche senso di rispettosa tradizionalità».<sup>40</sup>

Tutte queste tematiche trovano più ampio spazio nel citato discorso del 1914 intitolato *Note di arte in cinematografo*. Qui ritorna in forma ancora più caustica l’invettiva contro la moda e il pittore muove un’aspra critica alla furia iconoclasta dei futuristi: a causa della loro guerra mossa contro la religione dei padri, negli articoli di critica d’arte finiscono per essere demoliti tutti i grandi maestri del passato. Già all’altezza del 1914, il tempo comincia a correre ad un’insolita velocità e viene ormai scandito dal tram, dalla bicicletta, dal cinematografo e su tutti dall’automobile. Con la sua rapidità, la macchina svela la brevità della vita ed è necessario adeguare il proprio passo: bisogna correre. In questo scritto più tardo, l’automobile è diventata una vera e propria “ammazzagente”: per soddisfare il proprio desiderio inebriante di velocità, l’automobilista, paragonato al *Cacciatore feroce* di Bürger, accelera, annientando uomini, donne, bambini e cani di passaggio. L’automobile è descritta

<sup>37</sup> Al contrario, Morelli si rivela molto più aperto nell’accogliere i vantaggi forniti dalla fotografia, che utilizza come strumento per documentare la sua produzione artistica e per ricevere riscontri immediati da parte di amici e colleghi (M. MIRAGLIA, *Morelli e la fotografia*, in *Domenico Morelli e il suo tempo* cit., p. 191).

<sup>38</sup> U. OJETTI, *Ritratti d’artisti italiani* cit., pp. 100-101.

<sup>39</sup> O. GIORDANO, *Eduardo Dalbono* cit., p. 17.

<sup>40</sup> E. DALBONO, *La via e la chiesa di Santa Brigida* cit., p. 217.

come il nuovo carro di Fetonte, che nella sua corsa sfrenata si avvicina troppo alla terra e dà fuoco a tutto.<sup>41</sup>

Tuttavia, in chiusura alla commemorazione morelliana, Dalbono sancisce una tregua alla battaglia mossa contro il mito della modernità e del progresso. Le “magnifiche sorti e progressive” nelle ultime righe della commemorazione non sono uno strumento di morte, ma una risorsa:

Un tedesco ha stampato un opuscolo, nel quale dice come egli abbia trovato il modo, mediante una macchina in movimento, di far rispondere coi suoni una macchina caricata con colori e viceversa. [...] Sapremo a quali armonie acustiche rispondono le armonie ottiche di Tiziano, di Paolo Veronese e di Morelli, e sapremo se il blù celeste che emana dalle armonie del preludio del *Lohengrin* di Riccardo Wagner, sia quello stesso blù celeste, che domina nella sublime tela dell'*Assunta* di Domenico Morelli.<sup>42</sup>

Il marchinegno tecnologico qui descritto consente di fare suonare le opere d'arte e dipingere le partiture musicali, in un trionfo estatico del connubio tra le arti. Il pensiero dalboniano in qualche modo anticipa quel filone della critica moderna che cerca di muoversi in un'ottica inter-artes e che sonda ad esempio il modo in cui il leitmotiv wagneriano dalla musica sia approdato ai grandi romanzi del Novecento o il modo in cui si possa riconoscere nell'architettura di un tempio e nella struttura di una tragedia greca una scansione euritmica paragonabile agli intervalli di tipo musicale (emblematici in questo senso sono gli studi di Mario Praz intorno a una vera e propria morfologia delle arti).<sup>43</sup> L'utopia di Dalbono di far suonare la pittura e dipingere la musica – che richiama alla mente un'altra utopia, ovvero quella wagneriana dell'opera d'arte totale – diventa qui sintesi del dialogo tra tutte le arti sorelle, figlie della medesima musa.

È allora significativo che questo auspicio costituisca l'explicit dello scritto di un artista. Dalbono veste i panni non del pittore ma dello scrittore, chiudendo la sua commemorazione con una celebrazione della musica e delle arti figurative. La possibilità di musicare i quadri di Morelli era inoltre già stata avanzata da Francesco Netti in un suo scritto del 1875 («E se dovessi arrischiare una idea strana, direi che

<sup>41</sup> ID., *Note di arte* cit., pp. 233-242. Per un'ulteriore analisi della produzione letteraria di Dalbono si rinvia a V. CAPUTO, «*La pittoresca conversazione*» cit., pp. 89-99.

<sup>42</sup> E. DALBONO, *Commemorazione di Domenico Morelli* cit., p. 181. Benedetto Croce esterna alcune riserve in merito alla veridicità di quanto narrato da Dalbono: «E aveva bizzarre uscite improvvise, che tuttavia non erano mai senza significato; come quando raccontava o inventava di un tedesco che avrebbe scoperto una macchina in cui suoni e colori si sarebbero messi in moto gli uni con gli altri» (B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia* cit., vol. VI, p. 28).

<sup>43</sup> M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra letteratura e le arti visive*, Abscondita, Milano 2012, pp. 55-75, 103-141.

alcuni suoi quadri, piuttosto che descriversi, possono essere messi in musica. Verdi infatti intende meravigliosamente Morelli»<sup>44</sup>

Come si è detto, Dalbono è naturalmente indotto a tale dialogo tra le arti proprio dall'ambiente culturale napoletano, dove scrittori, pittori, drammaturghi, giornalisti e musicisti vivono in simbiosi tra di loro, frequentano i medesimi ambienti culturali e li trasformano in una fucina di idee attraverso i loro continui scambi di opinione.

Con l'utopia dell'opera d'arte totale, registrata dal pittore-scrittore Edoardo Dalbono, siamo di fronte all'ennesima testimonianza del fitto dialogo tra arte, letteratura e musica nell'ambiente culturale partenopeo di fine Ottocento e inizio Novecento.

---

<sup>44</sup> F. NETTI, *Gli amori degli Angeli. Acquerello di Domenico Morelli* in ID., *Scritti varii*, pref. di C. Miola, Vecchi, Trani 1895, p. 170.