



Citation: P. D'Angelo (2017) Giovanni Morelli e l'estetica positivista. *Aisthesis* 10(2): 7-17. doi: 10.13128/Aisthesis-22403

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 P. D'Angelo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Giovanni Morelli e l'estetica positivista

PAOLO D'ANGELO

(Università degli Studi Roma Tre)
paolo.dangelo@uniroma3.it

Abstract. Bernard Berenson used to refer to Giovanni Morelli as «the founder of the Method». With these words, he meant that Morelli was the scholar who, first, transformed connoisseurship in a science, giving to the discipline a stringent method. Does Morelli's theory of painting really deserve this praise? To answer this question, this paper examines in the first part the philosophical and scientific background of Morelli's doctrine, showing how its original debt payed to romantic philosophy went replaced by a neat positivist orientation. In the second part, the Method itself is discussed, asking in which measure it was anticipated by the intuitions of art experts such as Giulio Mancini or Luigi Crespi and discussing the nature and epistemological relevance of the so-called "morellian details", that is the forms of the nails, of the ears, of the hair's curls in paintings. Are these details really sufficient for the attribution of a painting to an artist? Which role play the documents in connoisseurship? And, more generally, how important is aesthetic value in the morellian "Method"?

Key words. Aesthetics, history of art criticism, connoisseurship, Positivism.

L'uscita del volume di Iwan Lermolieff (alias Giovanni Morelli) *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, nel 1880, venne salutata da uno dei *trustees* della National Gallery, Henry Layard, con queste parole: «È apparso da poco un libro che può venir considerato, sotto molti aspetti, come il contributo più importante mai arrecato alla storia dell'arte, e del quale si può dire che ha causato una rivoluzione nella storia della pittura italiana e che è stato il primo tentativo riuscito di dare una base seria e scientifica alle ricerche sull'autenticità dei dipinti» (Layard [1887]: XV). L'anno successivo alla morte di Morelli, nel 1892, lo stesso Layard descriveva l'affermazione delle idee morelliane con toni di epopea: dallo sconcerto causato dalle prime pubblicazioni, che suscitavano «una esplosione di furore in Germania» e attirarono all'autore le accuse di impostore e ciarlatano, si passa al riconoscimento dei suoi meriti e si finisce con la sua apoteosi, e lo sbaragliamento del campo avverso: «Il furore degli irati professori tedeschi si raffreddò gradualmente, e Morelli si assicurò un trionfo che pochi

uomini di lettere hanno avuto in sorte di godere. Alcuni dei suoi avversari più violenti sono divenuti suoi allievi, e i cataloghi delle gallerie tedesche sono stati riscritti per modificare le attribuzioni in essi proposte in accordo con le opinioni di lui» (Layard [1892]: 18-20). Il quadro non cambia se ci si rivolge al più acerrimo dei suoi nemici, il direttore dei musei berlinesi Wilhelm Bode, anche se il segno ovviamente è opposto. Bode parla dei morelliani come di una “setta” di giovani critici che sono pronti a giurare *in verba magistri*, un’accolita di fanatici pronti ad aggredire i dubbiosi e gli increduli. Ma il disprezzo per i seguaci non gli impedisce di registrare con disappunto il successo dell’avversario: «Nessuna opera consimile di storia dell’arte può fregiarsi di un successo paragonabile; nessun’altra ha suscitato sensazione in Germania come quest’opera pseudonima» (Bode [1930]: 59). Ancora a dieci anni dalla scomparsa di Morelli, un morelliano o lermolieffiano della prima ora, Bernard Berenson, si esprimeva nei confronti del maestro (che chiamava «the founder of the method») con un rispetto che sfiorava il reverenziale timore: «Se mi azzardo in certi casi a dissentire da Morelli stesso in ordine alla attribuzione di alcune delle pitture, sono autorizzato a farlo solo perché egli ha portato lo studio della pittura italiana su di una base così salda che, nel decennio trascorso dalla sua morte, lo studio ulteriore portato avanti sulle coordinate da lui stesso fissate ha condotto a maggiore accuratezza nei dettagli, e ad una più chiara percezione dei contorni esatti di ogni personalità artistica» (Berenson [1902]a: 145). Ma chi era Giovanni Morelli?

Sappiamo che Morelli pubblicò i suoi primi scritti con lo pseudonimo di Iwan Lermolieff, ottenuto anagrammando il proprio cognome e aggiungendovi una terminazione pseudo-russa. L’uso dello pseudonimo doveva servire da sostegno alla finzione inscenata nei primi saggi: quella di presentarsi come un “tartaro”, un “barbaro” ignaro di tutta la scienza tedesca ma capace di ottenere con l’occhio e l’esperienza risultati assai migliori di quelli dei “professori”, e fu poi mantenuto anche nelle pubblicazioni in volume. Il vero nome dell’autore comparve per la prima volta sul

frontespizio della traduzione inglese dell’opera *I maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, apparsa nel 1883. Giovanni Morelli era nato nel 1816 a Verona, da una famiglia protestante proveniente dalla Francia e trapiantata in Svizzera. Il padre aveva impiantato un’attività commerciale a Verona e aveva sposato la discendente di una famiglia protestante del bergamasco. Morelli fece gli studi medi in un collegio svizzero, passando poi all’Università di Monaco di Baviera, dove seguì gli studi di medicina a partire dal 1834. Gli interpreti hanno spesso sottolineato l’importanza di questo apprendistato scientifico per l’orientamento che Morelli prenderà nello studio della storia dell’arte, e indubbiamente gli studi medici debbono avere influito sulla scelta, operata da Morelli, di concentrarsi sui caratteri anatomici secondari (forma delle dita delle mani e dei piedi, lobo dell’orecchio, ecc.) al fine di identificare la “mano” dei maestri e di distinguere con sicurezza gli originali dalle copie. Va detto però che dalla corrispondenza del giovane Morelli emerge la figura di uno studente nel quale gli interessi filosofici e letterari sembrano perfino prevalere su quelli scientifici. Si appassiona al poeta H. Rückert, viene influenzato dai romantici e in particolare da Schelling, del quale forse frequenta le lezioni e che conoscerà personalmente, anche perché tradurrà in Italiano due scritti schellinghiani di grande importanza per l’estetica, le *Considerazioni filosofiche sopra Dante e il Rapporto delle arti figurative alla Natura*, ed entra nella cerchia di Bettina von Arnim. Uno studio recente ha giustamente rimarcato come alcuni tratti della mentalità di Morelli (la passione per l’ironia e una certa propensione alla satira) possono essere ricondotti alla sua formazione romantica (Locatelli [2011]); tuttavia non occorre spingersi fino a ritenere che non positivista, ma romantico, sia l’impianto delle teorie artistiche elaborate da Morelli nella maturità, anche perché la passione per l’arte figurativa sembra prendere forma lentamente, dapprima attraverso il contatto con alcuni artisti, in particolare Bonaventura Genelli, italiano ma attivo in Germania, poi con l’amicizia con il conoscitore tedesco Otto Müндler.

Le conoscenze storico-artistiche di Morelli crebbero negli anni, dopo il rientro in Italia avvenuto nel 1840, sia attraverso i numerosi viaggi nelle capitali europee per la visita di collezioni private e pubbliche, sia per lo svilupparsi di un'attività di collezionista in proprio, la cui evoluzione si può seguire attraverso le lettere degli anni Cinquanta (sappiamo che Morelli, morendo, donerà alla città di Bergamo oltre cento opere di grande interesse). Morelli, inoltre, agisce anche come consulente di collezionisti d'Oltralpe e di inviati di grandi musei stranieri, e in questa veste finisce per favorire l'esportazione all'estero di non poche opere d'arte italiana di valore, un comportamento che gli varrà le critiche di Roberto Longhi e di Federico Zeri.

L'unità d'Italia segnò per Morelli non solo il coronamento di una lunga militanza patriottica, ma anche l'ingresso nell'ufficialità. Nominato cittadino onorario del regno di Sardegna, nel 1860 diventa deputato per il collegio di Bergamo e siede in Parlamento tra le file dei cavouriani. L'anno seguente viene incaricato dal Ministero della pubblica istruzione di redigere il catalogo degli oggetti d'arte di proprietà ecclesiastica nelle Marche e nell'Umbria, al qual fine viaggia nelle due regioni dal maggio al luglio. Più che come riconoscimento ufficiale delle sue competenze, questo incarico va ricordato perché a Morelli fu affiancato come collaboratore, in quella occasione, Giovan Battista Cavalcaselle. I due massimi conoscitori del nostro Ottocento ebbero modo così di lavorare fianco a fianco (prima i contatti tra i due erano stati sporadici), e Giovanni Previtali ha ipotizzato che il modo di lavorare proprio di Cavalcaselle abbia notevolmente influenzato l'elaborazione successiva del "metodo" da parte di Morelli. Dopo, è certo che le strade dei due si divisero e anzi Morelli farà della polemica con Cavalcaselle uno dei cavalli di battaglia delle sue opere a stampa. Rieletto deputato nel 1865 e nel 1868, Morelli nel 1873 venne nominato senatore, carica che mantenne sino all'anno della morte, il 1891¹.

Fu solo molto tardi, alla vigilia dei sessant'anni, quando ormai l'ambiente romantico della sua giovinezza era lontano e dominava la scena il Positivismo, che Morelli sentì il bisogno di fissare l'esperienza accumulata come studioso, conoscitore e collezionista affidandola agli scritti. Il suo primo lavoro è una rassegna critica delle opere conservate nella Quadreria Borghese di Roma, allora ancora ospitata nelle sale di Palazzo Borghese. Le gallerie private o semi-private erano per lo più prive di catalogo; quando lo avevano o ne avevano una parvenza, si trattava di elenchi di opere con attribuzioni suggerite, nei casi fortunati, da un artista o da un erudito incaricato dal proprietario della collezione. Morelli si pone di fronte ai dipinti come di fronte a una materia vergine: contesta le attribuzioni correnti, scopre la mano di artisti famosi là dove non la si sospettava. Ma più spesso ancora non si perita di negarla anche là dove una lunga tradizione supposeva di riconoscerla. Il risultato, letterariamente, è un'opera alquanto frammentaria e caotica, a mezzo tra il catalogo e la guida, in cui il criterio dell'ordinamento delle opere per scuole regionali si interrompe talora per lasciar posto a quello seguito dalla esposizione museale. Si tratta di un modello seguito anche da conoscitori stranieri, per esempio da Mündler nel suo lavoro sul Louvre, e che Morelli adotterà per le Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino nel volume del 1880, accentuando soltanto l'ordinamento per scuole. All'amico Layard che si offriva di riorganizzare la trattazione per renderla più simile a un libro di storia dell'arte, Morelli sconsigliava l'impresa, affermando che per gli scopi polemici ed esemplificativi che si proponeva era sufficiente anche la forma barocca sotto la quale aveva presentato al pubblico le sue prime fatiche.

Non pare, del resto, che Morelli si desse molta pena della veste in cui circolavano le sue idee: tanto la traduzione inglese che quella italiana del volume sulle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino sono particolarmente sciatte. Morelli se ne lamentava, in un'altra lettera a Layard, dandone poco cavallerescamente la colpa al fatto che entrambe fossero state «faites par des femmes», ma non risulta che sia intervenuto per control-

¹ Per la biografia di Morelli è ancora utile Frizzoni (1893), che si può leggere in Anderson (1991). Altre notizie biografiche si trovano in Gibson-Wood (1988) in part. Cap. X. Si veda poi Casini (2012).

larle o migliorarle. Egli era pago, con tutta evidenza, del rumore che le sue rivoluzionane attribuzioni suscitavano negli ambienti artistici europei. Alcune furono, in effetti, clamorose, come il riconoscimento nella *Venere dormiente* del museo di Dresda, ritenuta fino ad allora una copia del Sassoferrato da Tiziano, di uno dei pochi dipinti autentici di Giorgione, o l'identificazione nella celebre *Maddalena* della stessa Galleria, assai ammirata come capolavoro del Correggio, di una semplice copia settecentesca, o ancora, qualche anno più tardi, l'attribuzione al Perugino dell'*Apollo e Marsia* del Louvre, acquistato dal museo come originale di Raffaello. Anche la raccolta di tutti gli scritti in tre volumi avviata presso l'editore Brockhaus di Lipsia prese il sapore di una consacrazione. Nel 1890 esce il primo volume, nel quale ai vecchi scritti sulla Galleria Borghese, rielaborati, si aggiungono le osservazioni sulla Galleria Doria Pamphili; nel 1891, l'anno della morte, il secondo, dedicato alle Gallerie di Monaco e Dresda. Il terzo uscì postumo nel 1893, con gli scritti sulla Galleria di Berlino e la raccolta di articoli su Raffaello apparsi negli anni Ottanta.

La novità più importante di questi volumi, anzi la sola sostanziale, è però costituita dal fatto che Morelli ritenne necessario premettere a tutta l'opera uno scritto che illustrasse compiutamente il suo metodo, tenendo conto anche delle numerose obiezioni che gli erano state mosse negli anni precedenti. Le preoccupazioni metodologiche, in effetti, avevano assunto per lui un peso e un'importanza crescenti. Nei primi articoli a stampa si potevano trovare al massimo sparse osservazioni, che nella Prefazione e nelle prime pagine del volume del 1880 già pretendevano a qualche organicità. Il fatto è che Morelli tendeva ad avallare sempre più l'idea che la novità e la superiorità del suo impegno in qualità di conoscitore consistessero nella originalità e nella sistematicità del "metodo". «Il veleno» scriveva con compiacimento a Layard riferendosi al volume del 1880 «si trova nascosto innanzi tutto nella prefazione»; e mentre definiva «arcinioso», parlandone all'amico Visconti-Venosta, il compito di riorganizzare il materiale per i tre volumi di Brockhaus, aggiungeva: «È vero che la parte più

scabrosa, la metodologica, è già bell'e fatta; tutto il resto non è che un ruminare, più o meno, il già detto» (Morelli [1888]). Non bisogna però avere fretta nell'avallare le pretese di "sistematicità" di Morelli. Perfino la sua *summa* metodologica, la "Prefazione" intitolata non per nulla *Principio e metodo*² restava innanzi tutto «eine Plauderei», una chiacchierata, come l'autore non aveva difficoltà ad ammettere. L'uso della forma dialogica, l'amore per la polemica, il desiderio di replicare alle stoccate degli avversari (tutti tratti, questi sì, che egli ereditava dalle giovanili infatuazioni romantiche) la rendono ben diversa da un "trattato" quale avrebbe potuto scrivere uno dei tanto detestati professori tedeschi; mentre l'indole di Morelli neanche in questa occasione lo preservava dalla ricerca di facili effetti, da una certa corsività di tono che talora è sul punto di degenerare nel volgare. A più di settant'anni, Morelli non rinunciava al ruolo che si era costruito lungo tutta la vita, e che tanto aveva contribuito a far circolare il suo nome: quello di *enfant terrible* della critica d'arte.

In un saggio molto fortunato, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, apparso la prima volta nel 1979, Carlo Ginzburg considerava le analogie tra metodo morelliano e indagine psicoanalitica come testimonianze di un rapporto intrinseco e non meramente superficiale. Erano i procedimenti stessi del metodo psicoanalitico freudiano a essere avvicinati a quelli messi in campo da Morelli per scoprire l'autore di un dipinto. Ma l'orizzonte in cui Ginzburg voleva inserire Morelli era ancora più vasto, e il suo saggio aveva in realtà un fine più ambizioso di quello di un confronto tra Morelli e Freud. Nel metodo di Morelli Ginzburg scorgeva in atto un paradigma epistemologico diverso e alternativo rispetto a quello astrante e deduttivo proprio delle scienze naturali a parti-

² Nell'edizione di *Della pittura italiana* a cura di J. Anderson, la si legge alle pp. 25-75 con il titolo *Concetto fondamentale e metodo*. La stessa Anderson afferma a p. 379 che il titolo originale del saggio sarebbe *Kunstkenner und Kunsthistoriker* (ovvero *Conoscitore d'arte e storico dell'arte*), ma questo è solo il titolo corrente delle prime pagine del saggio nella edizione tedesca.

re almeno da Galileo. Rintracciando i nessi tra la tecnica attributiva del conoscitore, la psicoanalisi e il metodo di indagine del detective, per esempio quello di Sherlock Holmes nei romanzi di Conan Doyle, Ginzburg voleva fissare le coordinate di una gnoseologia nella quale la conoscenza si acquisisce per via di indizi. Di questo paradigma indiziario Ginzburg rintracciava precedenti più antichi, per esempio nella semiotica medica, nella grafologia e addirittura nelle tecniche venatorie, ma è proprio nell'Ottocento che esso ebbe modo di dispiegarsi nelle scienze storiche, nella archeologia e nella paleontologia. Ovunque il problema non sia quello di stabilire leggi generali ma di identificare l'irriducibile diversità del fenomeno individuale il modello quantitativo della scienza classica non può che cedere il passo ad un sapere indiziario, che fa leva su spie per aprire un varco nella opacità del reale, esattamente come Morelli si appoggiava a dettagli da altri ritenuti trascurabili – orecchie, unghie, riccioli dei capelli – per arrivare ad identificare una personalità *artistica* (Ginzburg [1979]).

Morelli, tuttavia, sarebbe certamente rimasto molto sorpreso nel vedere considerato il proprio modo di procedere come esempio di un "Paradigma epistemologico" diverso e alternativo rispetto alla scienza galileiana. Perfettamente allineato in questo alle convinzioni più canoniche del Positivismo, per lui il metodo della scienza è uno solo, quello empirico-osservativo. Quando dice che l'unico modo di uscire dal dilettantismo, per gli studi d'arte, è quello di affidarsi al proprio «metodo sperimentale», egli è assolutamente certo di stare introducendo nel nuovo territorio i medesimi procedimenti che hanno costruito i successi delle scienze naturali: «questo metodo non può essere, a parer mio – scrive – se non il metodo sperimentale, il quale da Lionardo e da Galileo fino a Volta e a Darwin, ha messo capo alle più gloriose scoperte». Obiettargli che il suo modo di procedere non può a rigore essere definito sperimentale, ma al massimo osservativo, è tanto facile quanto sostanzialmente inutile, perché sarebbe sfondare una porta già aperta: diversamente da Zola, il quale voleva dimostrare che al romanziere spettava non solo la

qualifica di osservatore ma anche quella di sperimentatore, e citava a sostegno l'*Introduction à la médecine expérimentale* di Claude Bernard, Morelli confessava subito che per lui un termine valeva l'altro, e non c'era bisogno di sottigliezze: «Ma méthode scientifique ou pour mieux m'exprimer d'observation», scriveva a Layard nel 1879. Voleva dire qualcosa di molto semplice e di molto sensato, e cioè che i discorsi sulle opere d'arte dovevano partire dall'osservazione e dalla conoscenza delle opere stesse, piuttosto che sovrapporvisi.

Come per molti positivisti, tuttavia, sempre esposti al rischio di transitare inavvertitamente dalla più rigorosa empiria alla più sfrenata metafisica, anche per Morelli il discrimine tra i "fatti" e le ipotesi esplicative era spesso sul punto di confondersi. In quasi tutti i suoi scritti, e specie in quelli d'esordio, è molto forte la tendenza a far passare come dati obiettivi anche presunte leggi di sviluppo che spiegherebbero l'evolversi dei fenomeni artistici. Questa tendenza si coagula in particolare intorno al concetto di "scuola artistica" che Morelli intende come organismo dotato di leggi evolutive autonome e costanti: se Morelli guarda con tanto sospetto agli "influssi" di una scuola regionale sull'altra non è solo perché essi configurano indubbiamente una difficoltà per i suoi metodi attributivi, ma anche perché ritiene che le caratteristiche regionali si radichino in qualcosa di diverso dalla mera tradizione stilistica e si spieghino con un determinismo ambientale. Esse sono determinate «dalla diversità della razza» e stanno «nella più intima coesione organica» con il paese in cui sono nate. L'arte figurativa, a differenza della letteratura, in Italia «è venuta su dal suolo nativo come un organismo vivente». Siamo, evidentemente, in prossimità di una spiegazione dei fatti artistici nei termini della celebre triade tainiana di *race milieu moment*, o meglio dei primi due termini della triade, giacché il condizionamento storico non entra se non molto marginalmente nella considerazione morelliana. Ed è significativo che in una lettera a Layard del 1885 Morelli sembri voler identificare il suo metodo proprio per l'uso di questi determinismi: «i giovani [...] cercano ora di seguire il metodo di Lermolieff. Cominciano a

studiare le scuole di pittura e di scultura organicamente; a metterle in rapporto con l'aria, il clima e il territorio in cui sono nate – a guardarle come esseri viventi che hanno ognuno la propria fisionomia» (lettera di Morelli a Layard del 26 dicembre 1885). Partendo da qui, Morelli poteva sconfinare apertamente nella filosofia della storia, immaginando che ogni scuola passasse attraverso tre fasi, una eroica, una scientifica e infine una psicologica, il che permetteva di stabilire tra artisti di scuole diverse delle analogie di disposizione che erano pensate come omologie funzionali: «Cosimo Tura e Francesco Cossa [...] presero nella loro patria lo stesso posto, che hanno ottenuto nella scuola umbra Pier dei Franceschi, nella fiorentina fra Filippo, Andrea del Castagno e Pollajuolo, nella veneta Vivarini e altri...».

Quando però Morelli arriva a scrivere *Principio e metodo* di questa precedente discussione rimane solo qualche traccia, ed è del tutto chiaro che le cose che stanno a cuore a Morelli sono a questo punto altre, e più originali. Egli sembra aver conseguito la più netta consapevolezza che la vera novità della sua metodica non sta nella fissazione delle leggi generali di sviluppo delle scuole, ma piuttosto nella più risoluta accentuazione della individualità dell'opera, insomma nel procedimento attributivo; il che non toglie, naturalmente, che lo studio dei tratti comuni che disegnano lo sviluppo di una scuola e quello dei tratti personali del singolo artista continuerebbero a configurare due polarità potenzialmente discordanti del suo orizzonte teorico, se egli volesse svolgerlo in un quadro coerente. Morelli rinuncia a farlo, e dobbiamo rallegrarcene. Perché semplificandosi il compito, è in grado di concentrarsi senza distrazioni su di un unico tema, e l'esposizione acquista in chiarezza ed efficacia. Morelli articola la sua esposizione metodologica in due parti, facilmente distinguibili perché corrispondenti all'incirca alle due "giornate" del dialogo: ora, alla prima parte corrisponde evidentemente la *pars destruens* della teoria morelliana, mentre alla seconda è affidata l'esposizione costruttiva dei precetti del nuovo metodo. Quel che Morelli critica nei procedimenti attributivi correnti sono essenzialmente due aspetti, la fiducia accordata ai docu-

menti e alla tradizione e il basarsi sull'impressione generale suscitata dall'opera. La tradizione creata intorno a certi artisti e a determinate opere si è rivelata inattendibile in troppe circostanze perché si possa ancora tributarle quel credito che le riconoscono gli storici dell'arte e soprattutto i cultori di memorie locali. Morelli ha evidentemente presenti soprattutto le dicerie raccolte da Vasari e tramandate sulla sua autorità, e non gli è difficile dimostrare che si tratta per lo più di fole messe in giro per le motivazioni più varie, dal desiderio di rendere più interessanti le biografie degli artisti alle questioni di campanile. Non si può certo dar torto al suo *porte-parole* che argomenta: «quando penso quali assurde dicerie sono state portate in giro sinanco sugli uomini e sui fatti dei nostri giorni [...] non mi pare ingiustificata la grande sfiducia che mi ha ispirato, per lunga esperienza, la cosiddetta tradizione, la quale alla personalità degli antichi artisti come a talune opere d'arte si è appiccicata come un fungo» (Morelli [1897]: 36), anche perché Morelli prende una posizione insolitamente equilibrata, che non esclude in linea di principio che la tradizione possa tramandare anche notizie esatte e utili. L'importante è che essa venga vagliata dalla critica, e non pretenda invece di imporsi ad essa: «Io credo pertanto che la tradizione nella storia dell'arte debba avere all'incirca lo stesso, se non minor valore, di quello che essa merita nella storia in generale» (Morelli [1897]: 36). Ma là dove la tradizione si presenta fondata su documenti scritti, non bisognerà che il conoscitore si arrenda alla sua autorità? Niente affatto. Perché è ancora il conoscitore che deve valutare l'attendibilità del documento, che dunque perde quell'aura di prova inconfutabile che sogliono spesso accordargli gli archivisti o gli eruditi. Intanto, il documento scritto può semplicemente essere un *falso*, come accade spesso nel caso dei "cartellini" con il nome dell'autore che accompagnano i quadri nelle Gallerie. O in quello delle firme e delle iscrizioni apposte ai dipinti proprio al fine di certificare una paternità fittizia. Morelli fa l'esempio del San Sebastiano alla Galleria di Dresda, firmato da Lorenzo Costa, che invece per lui è opera di Cosmé Tura (e questa volta si sbagliava, rivelandosi ipercritico, almeno alla luce

della dottrina posteriore, oggi incline a riconoscere il dipinto come autografo di Costa). Oppure, il documento può essere sì autentico, ma a essere sbagliato può essere il riferimento ad una determinata opera piuttosto che ad un'altra, come accade spesso nei documenti di archivio riguardanti committenze o descrizioni di opere.

Morelli conclude con una prescrizione lapidaria: «L'unico vero documento per l'attribuzione dell'opera d'arte deve alla fine essere l'opera stessa» (Morelli [1897]: 44). La limitazione «alla fine» (poco prima aveva detto: «in ultima analisi») dimostra che non è esatto quello che spesso si dice, e cioè che Morelli disprezzasse sotto ogni riguardo i documenti di archivio. È vero che talora affettava di non curarsi delle indagini degli eruditi; ma altre testimonianze mostrano che di quel tipo di ricerche non solo egli stesso si serviva, ma talora le compiva in prima persona. Il suo testo metodologico, in proposito, è singolarmente equilibrato (soprattutto se si tien conto della predilezione di Morelli per il *ton tranchant*). Egli è disposto a riconoscere che «Quello cui si sono accinti i signori archivisti specialmente in Italia e nel Belgio» è un lavoro «incontrastabilmente meritorio» (Morelli [1897]: 45). Meno disposto a concessioni Morelli appare nei confronti dell'altra «fallacia» dell'attribuzionismo corrente, la fede nell'«impressione generale». Chi vuol far credere di poter attribuire un dipinto sulla base di un colpo d'occhio, o, più nobilmente, di una «intuizione», è un millantatore, un ciarlatano. Morelli non nega che al conoscitore sia necessaria una «dote» naturale (quella *Divinationsgabe* che, protestava in una lettera, egli non si era mai illuso di poter suscitare dal nulla coi suoi scritti); nega però che questa capacità naturale possa condurre a qualcosa se non è sorretta dal lungo esercizio, dallo studio, dalla osservazione più accurata e infine, dal *metodo*.

Sulla base della intuizione o della impressione complessiva si potrà con una certa sicurezza stabilire se il dipinto appartiene alla pittura italiana, o a quella fiamminga, o tedesca; un occhio esperto sarà magari in grado di dire subito se l'opera è di scuola fiorentina, o veneta, o umbra. Ma quando si passa ad assegnare le opere ai singoli autori

all'interno di una scuola, o quando si deve distinguere il maestro dall'allievo, la copia dall'originale, l'intuizione non serve più, anzi diventa l'ostacolo da superare, e l'osservazione deve farsi analitica, deve prendere in considerazione ogni dettaglio del dipinto. Non più la vaga impressione complessiva, ma lo studio più rigoroso della forma e della tecnica deve avere l'ultima parola. Già «forma» e «tecnica» sono però termini vaghi: la tecnica non è quella materiale della composizione, la «paletta» dell'artista: nello studio di essa Morelli non ha fiducia, perché le opere dell'arte antica ci giungono troppo guaste o ridipinte, troppo sconciate dai restauri perché ci si possa affidare alla tecnica esecutiva; la «forma», dal canto suo, non è l'entità astratta dell'estetica filosofica, ma sono *le forme*, o meglio quelle che Morelli chiama forme caratteristiche, o anche forme fondamentali (*Grundformen*). E qui entrano in campo, finalmente, le famose orecchie, le mani e le unghie, che al nome di Morelli sono rimaste legate indissolubilmente, e gli hanno procurato le canzonature, per esempio, di Carlo Ludovico Ragghianti, che bollava i caratteri morelliani come un esercizio di «otorinologia» (Ragghianti [1973]: 29). Ogni grande maestro, ogni artista originale, ha infatti secondo Morelli un modo personale, e inconfondibile, di rappresentare questi dettagli anatomici. Se cerchiamo di distinguere (è uno degli esempi favoriti di Morelli) le opere di Filippo Lippi, di Sandro Botticelli e di Filippino Lippi sulla base dell'impressione generale, difficilmente arriveremo a qualche conclusione, perché si tratta di artisti troppo vicini e tra i quali sono intercorsi troppi rapporti; ma se guardiamo al modo in cui ognuno di essi raffigurava le falangi, le unghie, i padiglioni auricolari, ciascuno di essi assume una fisionomia particolare, che è diversa da quella degli altri.

Fino a che punto questo tipo di riscontri configura un vero e proprio *metodo*? Se si cerca la risposta nelle affermazioni di Morelli, si trovano molte indicazioni perentorie. Polemizzando con Cavalcaselle, sostiene che la diversità del suo atteggiamento è dovuta al fatto che egli si attiene a una metodologia rigorosa, e il medesimo rimprovero di scarsa metodicità lo rivolge anche all'a-

mico Mündler. Il tono trionfante di certi annunci («credo di aver trovato una via che può trasportarci in aria più pura») non sembra smorzato da qualche dichiarazione più prudente («le mie opinioni hanno soltanto un valore relativo»). In una lettera privata, Morelli si spinge a parlare non solo di un “metodo”, ma addirittura di un “sistema”: «le système de Lermolieff» (lettera del 1883, in [Gibson-Wood]: 197). Ma un “sistema” sembra richiedere accanto alla codificazione dei precetti un tentativo di fondarli e motivarli; e se sagliamo la coerenza delle motivazioni offerte da Morelli per giustificare i suoi procedimenti, ci accorgiamo non solo che questa coerenza sembra vacillare, ma anche che pare mancargli ogni interesse profondo a giustificare le indicazioni metodiche³.

Questo è un punto importante, perché chi conosce Morelli indirettamente, per esempio attraverso il saggio di Ginzburg che tanto ha contribuito a rimettere in circolazione il suo nome può avere l'impressione che egli elabori tutta una serie di spiegazioni per giustificare il rilievo delle sue forme fondamentali: il fatto che proprio i dettagli eseguiti inavvertitamente, quasi meccanicamente, sono quelli che tradiscono la personalità; l'amore per il frammento e il particolare isolato; l'idea che le parti più inespressive sono invece quelle più rilevanti per l'identificazione. Ma nessuno di questi punti è veramente sviluppato da Morelli. All'involontarietà dei tratti caratteristici egli non accenna che in un luogo, e sia pure significativo. Ma non è affatto vero che Morelli ritenga significativi i particolari inespressivi, perché sono inespressivi. Del suo dettaglio preferito, la mano, dice: «dopo il viso, non vi è parte del corpo umano così caratteristica, così individuale, così spiritualmente animata e parlante come la mano»; anche un orecchio, anche un braccio può diventare espressivo: «nell'opera di un vero artista tutte queste singole parti del corpo sono caratteristiche individuali, e perciò piene di significato». E quanto al presunto amore per il frammento, per lo schizzo e l'abbozzo, certificato secondo Edgar Wind dall'interesse

per i disegni degli artisti⁴, non si dimentichi che Morelli isola il particolare solo a fini di studio, e che la ragione che lo porta a dar tanto valore ai disegni è squisitamente tecnica: i disegni sono incomparabilmente meno alterati da restauri e interventi successivi di quanto non lo siano per lo più i quadri.

Un punto che sembra stare molto a cuore a Morelli è quello della originalità dei suoi procedimenti. Appena può, egli tende a ribadire che il confronto delle forme fondamentali rappresenta la novità che riuscirà a dare saldo orientamento agli studi artistici altrimenti sempre sul punto di naufragare nell'impressionistico, nell'approssimativo, nella divagazione letteraria. Che Morelli tendesse a sottolineare quanto lo distanziava dalla critica più accademica, soprattutto tedesca, è ben comprensibile, come è ovvio che egli accentuasse il carattere di rottura della propria impostazione. Se tuttavia ci rivolgiamo verso la tradizione dei conoscitori, troviamo più di una prefigurazione del “metodo” di Morelli. Il paragone euristico con la diversità delle calligrafie è un vero e proprio topos diffuso almeno a partire da Vasari; riprendendolo in pieno Seicento, il medico e dilettante di pittura Giulio Mancini scriveva che nelle copie difficilmente si arriva a riprodurre «quella franchezza del maestro, et in particolare in quelle parti che di necessità si fanno di resolutione [...] come sono in particolare i capelli, la barba, gli occhi. Che l'anellar dei capelli, quando si han da imitare, si fanno con stento, che nella copia poi apparisce. [...] E quelle parti nella pittura sono come i tratti e i gruppi della scrittura, che vogliono quella franchezza e resolutione di mastro» (Mancini [1956-57]: 383). Un secolo dopo, gli faceva eco Luigi Crespi: «Per grande che sia un valentuomo, il quale vogli sul pensiero di un altro operare, potrà bene [...] stare appunto sull'idea, sulla distribuzione, sul disegno, insomma su tutto quello che si denomina composizione, ma giammai potassi da lui, in tante e tante parti che concorrono a terminare un dipinto, uniformarsi all'autore, sicché non trapeli

³ Sui limiti del “metodo” morelliano si veda Wollheim (1974) e più di recente Lorber (2006).

⁴ Il capitolo “Critica del conoscitore d'arte” di Wind (1968) è in gran parte dedicato a Morelli.

qualche tratto che lo faccia conoscere, e massime in quelle che maggiormente sogliono non curare, come sarebbe a dire, il terreno, lo indietro, e simili» (Crespi [1824]: 383). È probabile che Morelli non conoscesse Mancini e Crespi; certo conosceva la *Storia pittorica d'Italia* di Luigi Lanzi, in cui si legge che il falsario o il copista «non potrà nascondere a lungo andare la sua libertà che gli fa mescolare la propria maniera con l'altrui in quelle cose specialmente che men si curano, com'è lo stil dei capelli, il campo e l'indietro» (Lanzi [1815]: XXVI).

Ogni questione di precedenza, comunque, passa in secondo piano di fronte alla domanda veramente decisiva circa il “metodo” di Morelli: sono sufficienti i riscontri delle “forme fondamentali”, i confronti di orecchie, mani e unghie, per le sue attribuzioni e per le attribuzioni in genere? Ancora una volta, le dichiarazioni di intenti di Morelli hanno creato in proposito molti equivoci: «Solo l'accurata osservazione delle forme del corpo umano proprie di un Maestro può condurre ad un risultato adeguato», proclamava il volume del 1880, lasciando credere così che i riscontri dei particolari anatomici non siano solo una spia privilegiata, ma addirittura l'unico indicatore incontrovertibile di paternità. E come dare torto, a questo punto, a Wilhelm Bode, che tacciava di unilateralità il metodo di Morelli? Quando il direttore dei musei berlinesi osserva che i rilievi dei caratteri morelliani risultano utili solo in collegamento con altri supporti dell'osservazione, che anche i colori, il tono, la tecnica coloristica aiutano l'identificazione, che la diplomazia e lo studio delle iscrizioni possono esser d'aiuto, che nemmeno l'analisi fisico-chimica dei materiali è da trascurare, non è più il nemico personale di Morelli a parlare, ma la voce dell'equilibrio e della ragionevolezza.

Ma siamo certi che Morelli sia stato il primo lermolieffiano, che si sia attenuto esclusivamente allo studio dei suoi prediletti caratteri? Se guardiamo al procedere effettivo di Morelli, al modo in cui giungeva alle sue attribuzioni, vediamo che la sua prassi era alquanto extrametodica. Non basta: se così fosse saremmo in presenza al massimo di una felice contraddizione tra teoria e prassi. Ma anche

negli scritti di Morelli, incluso *Principi e metodo*, si trovano ogni momento prese di posizione singolarmente “aperte”. «Bisogna studiare, dice Morelli, quel che è caratteristico nell'opera dei grandi maestri, sia nella scelta e invenzione del soggetto, sia nella specifica rappresentazione delle forme e nell'armonia dei colori» (Morelli [1897]: 33). Non solo, dunque, le famigerate orecchie e le famigerate mani, ma anche le «differenze nell'armonia dei colori», la «scala dei colori», e poi il tipo dei bambini, il paesaggio, l'aggruppamento delle figure, le ombre, sono indicati da Morelli come possibili indizi della paternità di un dipinto. Morelli non aveva tutti i torti quando protestava: «Alcuni miei avversari in Germania mi rimproverano, non so se per ignoranza o malevolenza, di supporre di poter riconoscere un maestro già solo per la forma della mano, delle unghie, dell'orecchio o delle dita dei piedi. Ma io non sono così ingenuo. Quel che io credo è che le forme in generale, e quelle dell'orecchio e della mano in particolare, ci servono a distinguere con maggiore sicurezza l'opera del maestro da quella del suo imitatore, e così aiutano a controllare l'indicazione della “impressione complessiva”» (Morelli [1891]: 4). Ma bisogna riconoscere che egli per primo aveva fatto tutto il possibile per alimentare l'equivoco, con il suo insistere sul “metodo” e sul “sistema”, con l'ostentare l'irriducibilità dei suoi principi a quelli correnti nella pratica attributiva. Che egli finisse, nelle parole appena riportate, addirittura per rovesciare la gerarchia tra forme caratteristiche e impressione generale, suo cavallo di battaglia, è un buon indizio della aporia in cui Morelli si era cacciato facendosi banditore del “metodo”: se ammette che i confronti di orecchie e mani sono un sussidio alla attribuzione, sono un dettaglio da prendere in considerazione insieme ad altri e non un grimaldello con cui si aprono tutte le porte, cade gran parte della “scientificità” cui Morelli teneva così tanto e l'enfasi sul “metodo” appare ingiustificata; se non lo fa, è sempre possibile osservargli che egli per primo, in fatto e in diritto, non si è attenuto ai precetti da lui raccomandati. Ed è proprio uscendo da questa aporia, rifiutando ogni mitologia di coerenza e di novità radicali, che ci si avvia a cogliere con esat-

tezza il significato storico di Morelli. Morelli non ha escogitato un metodo infallibile, naturalmente; nemmeno si può dire che sia stato il primo a richiamare l'attenzione su certi dettagli meno studiati, per esempio i particolari anatomici. Ma gli resta indubbiamente il merito di aver rivendicato per quei particolari una considerazione non saltuaria ma costante; di aver ribadito che la conoscenza diretta delle opere è imprescindibile, in tempi in cui questo non era ancora un truismo; di aver intravisto, e più che intravisto, il principio secondo il quale l'ultima istanza nel giudizio sull'opera non può possederla che la percezione della forma. Quando, abbandonando per una volta i toni roboanti e abbracciando quelli della modestia, Morelli espone al suo immaginario interlocutore il proprio scopo con queste parole: «a me importa prima di tutto abituarla a tener conto nella osservazione di un'opera d'arte di ogni cosa, fin nelle minime per se stesse, perché col tempo si imparerà che le più semplici bazzecole possono servire a mettere sulla buona via» (Morelli [1897]: 62), egli si conquista di colpo la simpatia di chiunque ami e studi l'arte. Anche perché si intende bene quel che le sue parole finiscono per significare: che nell'opera d'arte non ci sono "bazzecole" e che tutto, nell'opera, è ugualmente degno di essere considerato e di attirare la nostra attenzione.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, J., 1991: *Dietro lo Pseudonimo*, in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, a cura di J. Anderson, Adelphi, Milano, 1991, pp. 491-577.
- Berenson, B., 1902a: *The Morelli Collection at Bergamo*, "The Connoisseur", 4, pp. 145-152.
- Berenson, B., 1902b: *The Morelli Collection at Bergamo*, "The Connoisseur", 5, pp. 3-9.
- Bode, W., 1930: *Mein Leben*, vol. 2, Nicolai, Berlin.
- Casini, T., 2012: *Morelli, Giovanni Giacomo Lorenzo*, in *Dizionario Biografico Treccani*, vol. 76.
- Crespi, L., 1824: Lettera a Mons. Giovanni Bottari del 25 Settembre 1751, in M.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, Milano 1824, vol. IV, p. 383.
- Frizzoni, G., 1893: *Giovanni Morelli. Ein Lebensbild*, in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, a cura di J. Anderson, Adelphi, Milano, 1991, pp. 337-373.
- Gibson-Wood, C., 1988: *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, Garland, New York-London, 1988.
- Ginzburg, C., 1979: *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. Gargani (a cura di), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino, pp. 57-106; poi in C. Ginzburg, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-193.
- Layard, H., 1887: *Introduction*, in Id., *Kugler's Handbook of Painting: The Italian Schools*, John Murray, London.
- Layard, H., 1892: *Introduction*, in G. Morelli, *Italian Painters. Critical Studies on their Works*, John Murray, London.
- Lanzi, L., 1815: *Storia pittorica d'Italia*, Capurro, Pisa.
- Locatelli, V., 2011: *Metamorfosi romantiche. Le teorie del primo romanticismo tedesco nel pensiero sull'arte di Giovanni Morelli*, Campanotto, Udine.
- Lorber, M., 2006: *Riflessi semiotici e "connoisseurship": Morelli, Berenson, Riegl e l'origine di un modello epistemologico*, "Arte in Friuli, Arte a Trieste", pp. 135-152.
- Mancini, G., 1956-1957: *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Accademia dei Lincei, Roma, vol. 1.
- Morelli, G., 1888: Lettera di Morelli a Emilio Visconti-Venosta del 22 settembre 1888, citata in G. Agosti, *Giovanni Morelli in Galleria Borghese: un tentativo di lettura di un saggio critico*, in H. Ebert, D. Levi, G. Agosti, *La figura e l'opera di G. Morelli: Studi e Ricerche*, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo 1987, p. 71.
- Morelli, G., 1891: *Kunskritische Studien über die italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Brockhaus, Leipzig.
- Morelli, G., 1897: *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, a cura di J. Anderson, Adelphi, Milano, 1991.
- Ragghianti, C.L., 1973: *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze.

Wind, E., 1968: *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano.

Wollheim, R., 1974: *Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*, in Id., *On Art*

and the Mind. Essais and Lectures, Harvard University Press, Cambridge MA, pp. 177-201.