

Gianpaolo Angelini

La fratellanza raffaellesca

Fortuna e ricezione del metodo morelliano
nell'Italia postunitaria

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina:

Der Traum eines Ritters (Raffaello Sanzio, *Sogno del cavaliere*.
Londra, National Gallery), da G. Morelli, *Die Werke italienischer Meister
in den Galerien von München, Dresden und Berlin...*, 1880

© Copyright 2018

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675351-9

INDICE

| | |
|--|-----|
| <i>Introduzione</i> | 9 |
| <i>Capitolo 1</i> | |
| Fortuna e sfortuna di Morelli | 13 |
| <i>Capitolo 2</i> | |
| Per una nuova <i>connoisseurship</i> ? | 37 |
| 2.1. 1880-1890: il “decennio morelliano” in Italia | 37 |
| 2.2. 1884: «Una nuova critica dell’antica pittura italiana» | 44 |
| <i>Capitolo 3</i> | |
| «Lermollieffaner» | 53 |
| 3.1. L’educazione del conoscitore | 53 |
| 3.2. Il Morelli <i>Circle</i> davanti a Raffaello | 65 |
| 3.3. Il metodo alla prova | 70 |
| <i>Capitolo 4</i> | |
| Da Giuseppe Mazzini a Pasquale Villari: uno sguardo, forse, al presente | 79 |
| <i>Apparati</i> | |
| 1. Giovanni Morelli. Notizia biobibliografica | 89 |
| 2. Da: <i>Una nuova critica dell’antica pittura italiana</i> , 1884 | 93 |
| <i>Riferimenti bibliografici</i> | 107 |

AVVERTENZA E RINGRAZIAMENTI

I materiali riuniti in questo volume hanno avuto origine da una serie di contributi presentati ai convegni *Collezionismo e mercato negli Stati estensi e nella Legazione di Ferrara* (Università degli Studi di Ferrara, 13-14 novembre 2008); *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti visive nella Nuova Italia, 1870-1915* (SISCA Società Italiana di Storia della Critica d'Arte – Università degli Studi di Bologna, 7-9 novembre 2012); *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo* (SISCA Società Italiana di Storia della Critica d'Arte – Collegio Ghislieri di Pavia, 24 marzo 2015); *Collecting Raphael. Raffaello Sanzio da Urbino nelle collezioni e nella storia del collezionismo*, a cura di S. Ebert-Schifferer e C. La Malfa (Roma, Bibliotheca Hertziana – The American University of Rome, 12-14 ottobre 2017).

In particolare l'autore desidera ringraziare i partecipanti al seminario pavese del 2015, che più hanno contribuito ad arricchire la riflessione su tematiche morelliane e di *connoisseurship* tra Otto e Novecento: Tommaso Casini, Andrea Di Lorenzo, Maurizio Lorber, Marta Scarrone, Antonella Trotta. Al Prof. Gianni Carlo Sciolla, che fu promotore di quell'incontro, va un ricordo di stima e di gratitudine. Un ringraziamento anche a Silvia Ginzburg che, in occasione del dibattito seguito al convegno romano del 2017, ha esortato ad approfondire le connessioni tra metodo attributivo, geografia artistica e studi etnologici.

Un contributo, non meno importante, è giunto dalle istituzioni, biblioteche e archivi presso cui si sono svolte alcune delle ricerche preparatorie, in modo particolare la Fondazione Cavour di Santena (To) e la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, dove si conservano gli archivi dei due «amici e fratelli in Raffaello», Emilio Visconti Venosta e Marco Minghetti.

Nelle note a piè di pagina il riferimento alle opere di Morelli è sempre all'edizione consultata; entro parentesi quadre si è scelto di segnalare la data della prima edizione, per consentire al lettore di seguire diacronicamente lo svolgimento del pensiero morelliano. Per un ragguglio bibliografico delle opere di Morelli, delle traduzioni e delle edizioni moderne si rinvia agli «Apparati», n. 1, *Notizia biobibliografica*, nonché ai *Riferimenti bibliografici*.

Questo libro è dedicato a Pinuccia (1962-2018).

INTRODUZIONE

Giovanni Morelli fu, come è ben noto, una figura estremamente dibattuta, se non addirittura controversa, sia presso i contemporanei sia nel dibattito critico successivo, che giunse nel corso del Novecento prima ad una quasi completa rimozione ed in seguito ad un recupero orientato prevalentemente ad indagare gli aspetti epistemologici del metodo attributivo che Morelli aveva elaborato.

D'altronde, quando Morelli era ancora in vita, le polemiche non erano mancate, alimentate dalla stessa struttura dei libri del grande conoscitore, fitti di passaggi in forma di dialogo in cui l'autore, dispensando indicazioni metodologiche a fittizi «scolari», indirizzava strali e commenti sarcastici verso studiosi e colleghi stranieri, da Eugène Müntz all'arcinemico Wilhelm von Bode. Come scrisse anche un suo illustre estimatore, Julius von Schlosser, riprendendo il titolo di un volume di satire veneziane del XVII secolo, il carattere di Morelli era un «vespaio stuzzicato»¹.

Certamente, al di là delle polemiche sul metodo, che suscitava l'entusiasmo di un giovane Berenson e nel contempo i sospetti di Cavalcaselle e Venturi *senior*, degli scontri personali, delle schermaglie che spesso si consumavano, così come ancora si consumano, intorno all'attribuzione di un dipinto, l'opera storico-critica di Morelli segnò un'epoca, individuando le modalità di innestare l'approccio morfologico delle scienze naturali nella *connoisseurship*, traendo dal coevo dibattito sul positivismo un argine a derive legate a forme di attribuzionismo intuitivo o ad una critica d'arte letteraria, di marca dannunziana e decadente. Se i limiti del morellismo, del *systeme de Lermolieff*, così denominato dal nome fittizio con cui Morelli pubblicò le prime edizioni dei suoi libri, sono stati bene definiti dalla critica novecentesca, già da Berenson che sottopose il metodo ad una profonda revisione, per non tacere poi delle prese di posizione di Roberto Longhi, eppure la sua influenza, più o meno esplicita, fu grande.

Come scrisse Claude Phillips, conoscitore anglosassone, studioso in particolare di Tiziano, si doveva ammettere che «it would be as absurd to return to a pre-Morellian period of criticism, as it would be to study natural science with-

¹ Schlosser, 1936, pp. 13-14.

out profiting by the discoveries of Darwin»². Le parole di Phillips ebbero eco nel necrologio di Morelli steso da Emilio Visconti Venosta su «La perseveranza» del 3 marzo 1891, poi da Gustavo Frizzoni sulle pagine di «Il Buonarroti» nello stesso anno³, ovvero da due tra i più fedeli «alfieri» del circolo morelliano, come li ebbe a definire Adolfo Venturi, non senza ironia.

Proprio uno sguardo alla composizione e all'attività di questi fedelissimi di Morelli, nelle cui fila si annoveravano politici e statisti della nuova Italia, da Visconti Venosta a Marco Minghetti, ma anche studiosi come Moritz Thausing e Jean Paul Richter, ci permette di conferire al morellismo una specifica dimensione storica. Se è vero infatti che «le ricerche di Morelli siano presentate in forma deliberatamente astorica», come disse Carlo Ginzburg⁴, esse ricadevano in un momento storico determinante, inscrivendosi tra le istanze del positivismo nelle scienze umane e la retorica patriottica dell'Italia postrisorgimentale.

Inevitabilmente, la fortuna di Morelli fu incostante, viste le premesse su cui poggiava il suo metodo e viste le condizioni particolari in cui egli operò; dopo gli entusiasmi verso una interpretazione semeiotica che ebbero nel saggio di Carlo Ginzburg un motore specie fuori d'Italia, si è in parte tornati a considerare il metodo morelliano come «misurabile individuazione di un artista»⁵. Nel recente ritorno d'interesse per la figura e la professione del conoscitore⁶, Morelli è rimasto un poco marginalizzato, circostanza che non si può trascurare e che anzi induce ad una riflessione sul ruolo storico della sua critica «orecchiuta».

Le proposizioni teorico-didattiche di Morelli, le modalità di trasmissione del suo metodo alla cerchia degli amici ed estimatori, i risultati non sempre coerenti dell'applicazione del metodo attributivo da parte dei morelliani, i dibattiti, le polemiche, le cattive recensioni scaturite dal confronto con altri approcci e scuole ci suggeriscono una diversa prospettiva entro cui affrontare una nuova indagine sul metodo morelliano, ovvero le modalità di trasmissione ai membri del Morelli *Circle*.

È infatti possibile entrare nel laboratorio del conoscitore attraverso le testimonianze relative alle conversazioni e agli incontri tra Morelli e i suoi più stretti collaboratori; se l'indagine su Frizzoni è avanzata a grandi passi dal 1991 in poi⁷, mentre dell'epistolario Morelli-Richter esiste sin dagli anni Sessanta

² Le parole di Phillips, apparse su «The Academy» del 3 maggio 1890, vennero riprese nell'introduzione di Sir Henry Austen Layard all'edizione inglese degli *Italian Painters* di Morelli (Layard, 1900, p. 39).

³ Visconti Venosta, 1891; Frizzoni, 1891.

⁴ Ginzburg, intervento al dibattito del convegno bergamasco del 1987 (*Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, 1993, II, p. 445).

⁵ Romano, 1991, p. XXV.

⁶ Vedi, ad esempio, i contributi riuniti in Nova, 2015 e Albl, 2016.

⁷ A partire da Agosti, 1994, sino almeno a Aiello, 2011.

del Novecento un'edizione almeno parziale⁸, ancora molto resta da approfondire sulle relazioni, ad esempio, tra Morelli e Marco Minghetti, primo ministro della Destra storica, prestatore alla storia delle arti e autore di una controversa monografia su Raffaello nel 1885.

Aveva ragione nel 1927 Adolfo Venturi a ironizzare sui dialoghi morelliani, ad esempio quello celebre del capitolo intitolato *Prinzip und Methode*, paragonandoli ai «dialoghi tra sapiente e ignorante della dottrina cristiana»⁹, ma in fondo l'ironia celava l'antidoto ad una forma di comunicazione e divulgazione del metodo che egli non condivideva ma che fu a suo tempo molto efficace.

Certamente con la generazione di Minghetti, Visconti Venosta e Frizzoni si esaurì il circolo morelliano; è una questione che in parte è anagrafica, ma in larga misura si giustifica con i limiti obiettivi dell'attribuzionismo di Morelli, con la sua reticenza a dare compiuta formulazione teorica alle sue idee, con l'indifferenza verso la nascita delle nuove istituzioni atte all'insegnamento della storia dell'arte e alla tutela del patrimonio artistico, istituzioni di cui invece fu animatore Adolfo Venturi.

Ma se si torna sul decennio che va dalla pubblicazione di *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* (1880) [Fig. 1] e si chiude con quella delle *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom* (1890) [Fig. 2], quello che potremmo definire “il decennio morelliano” in Italia, è possibile individuare i nodi critici del pensiero di Morelli, contestualizzarli, leggerne l'impatto sulla coeva cultura italiana e sull'educazione di una classe di collezionisti-conoscitori appartenenti alla classe dirigente della nuova nazione, scorgere un riflesso sulla retorica del discorso nazionale, che tra il 1883 ed il 1887 fondava sui centenari di Raffaello e Donatello i pilastri di una rilettura del Rinascimento in chiave politica.

Attraverso le sfortune di Morelli, risalendo quindi alla volontà di rifondazione della scienza attributiva e ricercando i temi e i metodi dell'educazione del conoscitore, sino quindi ai risvolti sulla retorica postunitaria, è possibile tracciare, in filigrana, le coordinate sociali e culturali di una personalità controversa nel dibattito sulle arti di fine Ottocento; o ancor più, definire il profilo di una figura che il Settecento aveva lasciato in eredità al secolo seguente, il dilettante, proprio nel momento in cui la cultura moderna traghettava verso il riconoscimento della specificità della disciplina storico-artistica, dei suoi metodi e dei suoi cultori.

⁸ Morelli-Richter, 1960 (su cui vedi Longhi, 1961).

⁹ Venturi, [1927] 1991, p. 39.

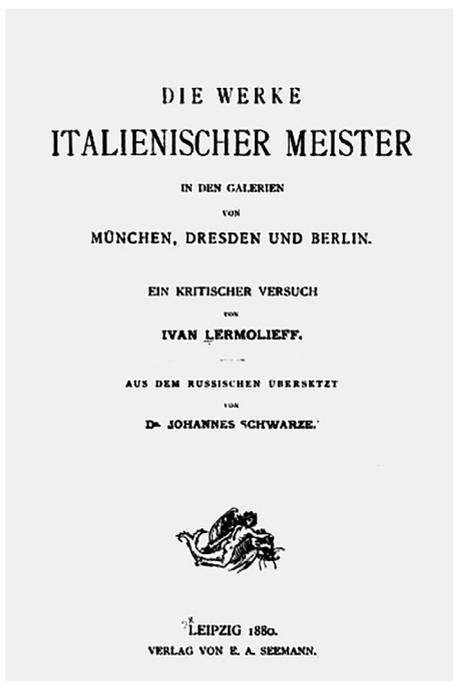


Fig. 1 - Frontespizio di G. Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin...*, 1880.

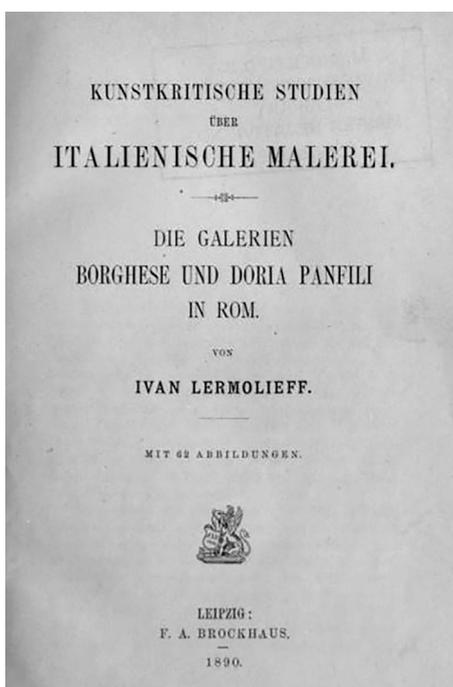


Fig. 2 - Frontespizio di G. Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borgheese und Doria Pamphili in Rom...*, 1890.

Capitolo 1

FORTUNA E SFORTUNA DI MORELLI

Un punto di partenza, forse poco praticato sinora, per riprendere e per approfondire la questione della fortuna e della ricezione del metodo morelliano in Italia tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo è offerto dalla voce dedicata a Giovanni Morelli nell'*Enciclopedia Italiana* (1934), compilata da uno storico dell'arte certamente sospettoso nei confronti della piena validità della *connoisseurship* morelliana, ovvero Pietro Toesca¹.

Si tratta, in verità, di pochi capoversi nelle colonne della monumentale *Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere ed Arti*, di cui Toesca aveva assunto, nel 1929, la direzione della sezione "Arte medievale e moderna", subentrando a Ugo Ojetti². Toesca, dal 1926, era inoltre passato dall'Università di Torino, dove aveva insegnato per due decenni, alla Sapienza di Roma, stringendo in quegli anni un sodalizio sempre più forte con Bernard Berenson, di cui apprezzava il metodo, ritenuto certamente più sofisticato rispetto a quello del "maestro" Morelli, al punto di esprimere disappunto, se non proprio risentimento, verso un suo giovane specializzando, Carlo Ludovico Ragghianti, che durante l'esame di Storia dell'arte moderna aveva osato criticare Berenson³.

Ora, proprio dal confronto tra la voce che l'*Enciclopedia Italiana* dedicò a Berenson, a firma di un suo giovane accolito inglese, Kenneth Clark⁴, e quella dedicata a Morelli⁵, compilata appunto da Toesca, in un giro d'anni piuttosto breve – nel 1930 la prima, nel 1934 la seconda – si può cogliere chiaramente uno scarto di apprezzamento, segnale non così dissimulato di un divario che sanciva le diverse fortune dei metodi attributivi dei due storici dell'arte. Il dato emergente è, a ben vedere, l'incapacità che Morelli ebbe di trasformare la sua «pura critica formale» in «teoria estetica», come invece seppe fare Berenson⁶.

A soffermarsi sulla questione metodologica, in relazione all'attribuzione, che è parte della critica d'arte berensoniana ma che non la esaurisce, Clark teneva a precisare che Berenson «presto, accortosi del pericolo dei procedimenti mo-

¹ Toesca, 1934.

² Lorizzo, 2009, p. 105.

³ *Ibidem*, pp. 105-106.

⁴ Clark, 1930.

⁵ Toesca, 1934.

⁶ Le due espressioni sono infatti tratte dalla voce dedicata a Berenson (Clark, 1930).

relliani adoperati troppo esclusivamente, prese a rendere più complesso il suo metodo, dando importanza al costume, all'iconografia, ecc., come indizi cronologici, meno valore ai particolari morfologici, e più al carattere generale»⁷.

Se si passa quindi a leggere la voce dedicata a Morelli da Toesca, emergono alcune questioni che tracciano già piste di indagine percorribili con profitto. Toesca ricordava, tracciando per sommi capi il *cursus honorum* di Morelli, i suoi studi di medicina, le sue passioni patriottiche, le sue frequentazioni⁸:

Critico d'arte, nato a Verona il 25 febbraio 1816, morto a Milano il 28 febbraio 1891. In gioventù studiò per sei anni presso diverse università di Germania dedicandosi specialmente alle scienze naturali; ma già allora la sua attenzione si volgeva alle opere d'arte, e l'innato gusto soprattutto all'arte italiana cui poi consacrò lunghi soggiorni a Roma, a Firenze, a Londra, a Madrid, e continui viaggi. Il suo amor patrio lo fece partecipare generosamente all'insurrezione milanese del 1848: si arruolò volontario, fu inviato rappresentante del governo provvisorio alla dieta di Francoforte (e in quell'occasione lanciò un suo ardente opuscolo: *Worte eines Lombarden an die Deutschen*, Francoforte sul M. 1848). Nel 1860 Bergamo lo ebbe suo deputato al parlamento subalpino, e gli riconfermò poi quattro volte il mandato. Nel 1866, arruolatosi nuovamente volontario, prese parte come capitano ai fatti d'arme in Valtellina. Fu nominato senatore nel 1873. Giunto a piena maturità d'esperienza e del proprio pensiero critico, pubblicò in tedesco una serie di articoli sulle opere d'arte italiana nelle gallerie di Germania e di Roma, poi raccolti in due volumi (1880) che, tradotti in diverse lingue, ebbero profonda influenza sulla critica d'arte. Con grande vivacità, che rende attraente i suoi scritti, spesso polemici, proclamava un suo metodo "sperimentale", da valere nell'accertamento degli autori delle opere d'arte, e in specie dei dipinti, in contrasto con i criteri vaghi, seguiti da altri nelle attribuzioni. E trovò discepoli che applicarono con intelligenza il suo metodo, temperandolo, alcuni allontanandosene poi sempre più (G. J. P. Richter, G. Frizzoni, e, su tutti, B. Berenson); e ciechi seguaci che lo deformarono. La sua traccia resta viva nella critica, sebbene, come la sua opera, più in quegli accertamenti d'attribuzione che nella sintesi della storia dell'arte.

L'autore proseguiva, quindi, sottolineando i limiti profondi della scienza dell'arte morelliana e i debiti nei confronti di una tradizione che muoveva da Luigi Lanzi almeno, ma nel contempo evidenziando, in modo circostanziato, il proposito che fu proprio di Morelli di superare la semplice intuizione del *connoisseur*, alla ricerca di strumenti obiettivi, sicuri, positivi come le cosiddette forme fondamentali o caratteristiche (*Grundformen*) [Fig. 3]:

Il metodo "morelliano" non può dirsi trovato dal M.: fu sempre intuitivamente adoperato da ogni conoscitore e si trova già esposto con chiarezza dal Lanzi nella prefazione della sua *Storia pittorica*; ma il M. lo formulò con nuova rigidità, non ultimo motivo delle degenerazioni a cui esso poi fu spinto. Afferma il M. che per rintracciare, mediante criteri stilistici, l'autore di un'opera dubbia (e, si può aggiungere, per deter-

⁷ *Ibidem*.

⁸ Toesca, 1934.

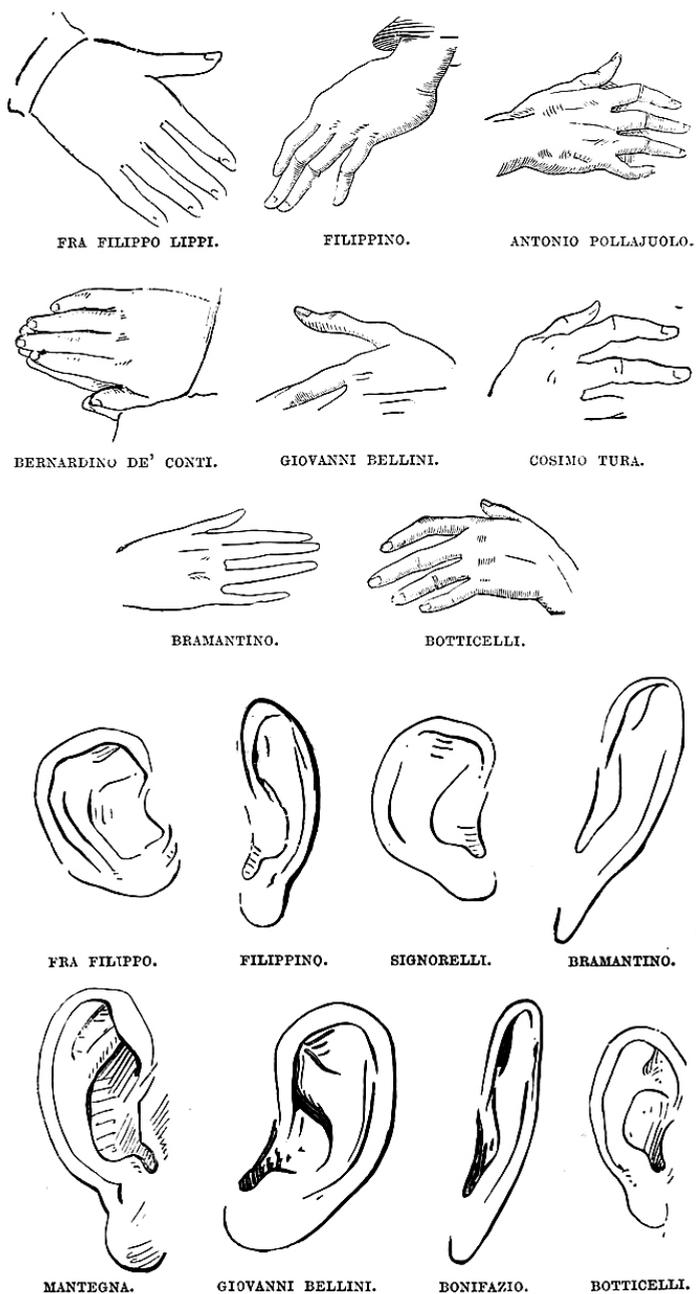


Fig. 3 - Tavole da G. Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works...*, 1892.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2018