

"Es sey das Sehen eine Kunst"¹

Sull'arte della *connoisseurship* e i suoi strumenti

Indice

Introduzione

Vedere per teorizzare

Collezionista, *connoisseur*, storico dell'arte

Connoisseurs viaggiatori: Morelli nella collezione grafica di Dresda

"...ogni arte dimanda i suoi strumenti"

Dal disegno alla fotografia: sulle tracce di Cavalcaselle e Morelli

"Connoisseurship in crisis?"

Crediti fotografici

Introduzione

La *connoisseurship* – ovvero la pratica tradizionale di attribuire opere d'arte a identità artistiche ben definite sulla scorta di un'analisi comparativa di elementi stilistici e formali – è ormai in declino. Nel corso del secolo scorso la storia dell'arte ha assunto un indirizzo verbocentrico, dominata e orientata da studi iconografici e dall'interferenza di approcci scientifici desunti da discipline quali, per esempio, la sociologia e la psicologia. Oggi inoltre, sempre più spesso la fiducia nei confronti dell'occhio dell'esperto è subordinata ai risultati "oggettivi" garantiti da nuove e più rigorose tecniche di analisi scientifica dei materiali condotte sulle opere da personale specializzato e restauratori.

La maggior parte dei giovani storici dell'arte studia le opere d'arte per lo più sui libri, nelle università, negli archivi e attraverso riproduzioni fotografiche di qualità disparata, accessibili anche in forma digitale su Internet. A dispetto delle possibilità pressoché illimitate di viaggiare offerte dal mondo contemporaneo, sempre meno sono coloro che hanno la fortuna e il tempo di educare ogni giorno la propria memoria visiva sulle opere originali, indulgiando dinanzi a un dipinto o a una scultura e affinando il proprio occhio a riconoscerne oltre che il soggetto anche i valori materici e il sentimento artistico di cui sono il frutto.² Alla qualità dell'incontro con l'arte si preferisce l'abilità nella scelta delle fonti e della letteratura critica e la capacità di selezionare quelle affidabili o più autorevoli nel mezzo di una quantità sempre crescente di informazioni.

È certamente grazie alla consapevolezza di questa transizione metodologica ancora in atto che nel corso degli ultimi dieci anni si sono letteralmente moltiplicati gli studi dedicati ai protagonisti principali dell'epoca d'oro della *connoisseurship* (ca. 1850-1950) e alle questioni critiche innescate dalla loro attività per il mercato dell'arte e la pratica museologica.³ Senza voler dunque qui avanzare alcuna pretesa di esaustività data l'ampiezza e la complessità dell'argomento e concentrando il proprio discorso soprattutto sull'epoca che va dalla

seconda metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento, il presente saggio intende contribuire a tale discussione. Lo farà proponendo un'analisi della *connoisseurship* intesa qui non tanto come scienza quanto come arte dello sguardo finalizzata sì all'attribuzione ma basata primariamente sullo studio diretto delle opere d'arte – "...the main, sometimes the sole source of evidence" – e sull'istinto del *connoisseur*.⁴ L'obiettivo è di mettere in risalto l'apporto fondamentale della *connoisseurship* per la storia dell'arte e i rischi connessi a qualsiasi approccio disciplinare che produca una separazione arbitraria dei due ambiti.

Nelle prossime pagine si cercherà di ricostruire l'evoluzione metodologica del procedere empirico del *connoisseur*, fondato tanto sull'impressione generale quanto sull'osservazione comparativa degli originali. Definito l'aspetto visivo ed esperienziale della *connoisseurship* e il suo legame intrinseco al collezionismo privato, si esamineranno le interferenze apportate al processo conoscitivo dall'utilizzo di strumenti di ricerca ausiliari alla visione, limitando l'analisi più precisamente al disegno e alla fotografia. Sarà questa l'occasione per presentare più nel dettaglio similitudini e differenze nei modi operandi di alcuni celebri *connoisseurs* e per ricostruire e svolgere in modo particolare l'evoluzione del metodo di lavoro applicato da Giovanni Morelli (1816-1891). Saranno infine formulate alcune riflessioni sui mutamenti di paradigma innescati da un uso sempre più importante della fotografia e su quella che si riconosce ormai essere la crisi della *connoisseurship* tradizionale in un'epoca che all'incontro diretto con l'opera d'arte sembra prediligere sempre più il museo virtuale.

Vedere per teorizzare

Nella prefazione alla sua *Storia dell'arte dell'antichità* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) sostiene di parlare soltanto di quelle opere antiche che egli ha potuto vedere e studiare direttamente:

Tutto ciò che ho citato come prova ho potuto vederlo personalmente e osservarlo molte volte, tanto i dipinti e le statue, quanto le gemme e le monete; per aiutare l'immaginazione del lettore, ho comunque citato insieme gemme e monete, incise direttamente, che ho ricavato dai libri.⁵

Lo studioso tedesco descrive il proprio metodo come un'operazione che si nutre in primo luogo di una pratica visiva instancabile alla quale egli *subordina* la consultazione delle fonti. Per Winckelmann vedere (*sehen*), anzi contemplare (*betrachten*), è il primo passo da compiere durante la propria esplorazione del mondo sensibile. Sovvertendo una tradizione storiografica fino a quel momento dominante, egli non risparmia un commento critico contro il nozionismo erudito e sterile di quegli autori (*Scribenten*) che scrivono di arte senza averne conoscenza diretta ma soltanto riportando descrizioni e informazioni tratte da altre fonti:

Sono venuti alla luce alcuni scritti con il nome di storia dell'arte, ma in essi l'arte ha un ruolo limitato: i loro autori non possedevano infatti una conoscenza sufficiente dell'argomento e non erano quindi in grado di offrire un contributo diverso da quello appreso da libri o per sentito dire. Quasi nessuno scrittore riesce a penetrare l'essenza e lo spirito dell'arte, e coloro che trattano di cose antiche fanno riferimento soltanto a ciò per cui c'è da fare sfoggio di

erudizione, oppure, se parlano di arte, ciò avviene in parte con lodi generiche, oppure il loro giudizio è costruito su fondamenti altrui ed errati.⁶

Che la visione fosse l'anticamera della conoscenza lo sapeva bene anche Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), il quale seppe fare tesoro dell'esperienza di Winckelmann nei propri studi di scienze naturali.⁷ Fu proprio la botanica che dischiuse al poeta le relazioni strutturali esistenti tra l'universo scientifico e quello artistico, aprendo nuove frontiere per lo studio di questi campi e per la definizione teorica di un sistema capace di riassumere le leggi inerenti a entrambi. Lo studio morfologico delle piante permise a Goethe, attraverso l'osservazione delle forme esterne, di penetrare nell'essenza più profonda dell'oggetto in esame. Anche nella sua *Teoria dei colori (Zur Farbenlehre, 1810)*, egli offre una sintesi teorica del proprio metodo, delineando con lucidità programmatica le fasi successive che a partire dalla visione permettono di pervenire per gradi alla conoscenza:

Il semplice guardare una cosa, non ci permette infatti di progredire. Ogni guardare si muta in un considerare, ogni considerare in un riflettere, ogni riflettere in un congiungere. Si può quindi dire che noi teorizziamo già in ogni sguardo attento rivolto al mondo.⁸

È attraverso gli occhi che transita tutto il sapere del mondo. Applicata all'arte, l'osservazione diretta dell'oggetto di studio assume però un'importanza nuova. Se la *contemplazione* di dipinti, sculture e antichità si era infatti già confermata quale aspetto cardine anche dello spirito romantico – e basti soltanto pensare al ruolo che essa rivestì nella produzione letteraria di autori e artisti come i fratelli August Wilhelm (1767-1845) e Friedrich Schlegel (1772-1829), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Heinrich von Kleist (1777-1811), Carl Gustav Carus (1789-1869) o Caspar David Friederich (1774-1840) –, le finalità di questa nuova appropriazione scientifica della visione sono ormai completamente mutate. Ben lungi dall'essere destinate all'elevazione spirituale dell'osservatore e all'incontro estatico con il sublime, esse mirano piuttosto alla comprensione storico-culturale e alla ricostruzione di identità artistiche.

Fu nella dotta Germania che la fiducia nella tradizione orale e nei documenti d'archivio cominciò a vacillare. La "rivoluzione" scoppiata nel 1871 fra le sale della Galleria dei dipinti di Dresda (*Gemäldegalerie*) in occasione della mostra e del congresso dedicati a Hans Holbein il giovane (1497/1498-1543) è ormai universalmente considerata un momento spartiacque tra la pratica empirica della *connoisseurship* e il suo ingresso nell'ambito di competenze della storia dell'arte.⁹ In quell'occasione oltre 400 opere dell'artista poterono essere studiate *dal vero* e comparate da un comitato composto di quattordici esperti e storici dell'arte tedeschi fra i quali figuravano anche Adolph Bayersdorfer (1842-1901) e Wilhelm von Bode (1845-1929). Fu così che la versione di Dresda della *Madonna del Borgomastro Meyer*¹⁰ – che pure era stata per secoli oggetto di ammirazione e devozione perfino estatica – "in tutta la collezione di Dresda l'unico dipinto che in qualche misura riesce a sostenere la fatale prossimità della Madonna sistina"¹¹ – fu riconosciuta quale mera copia dell'esemplare

gemello proveniente da Darmstadt.¹² L'approccio comparativo promosso dagli storici dell'arte riuniti a Dresda non soltanto ebbe la meglio sulla tradizione documentaria, ma non sarebbe in seguito mai più stato abbandonato, trovando anzi fertile terreno in un'epoca dominata dalla diffusione delle riproduzioni fotografiche. La figura del *connoisseur* dilettante – nell'accezione positiva del termine – e quella dello storico dell'arte di formazione accademica si legarono nel segno di un rapporto cooperativo, benché non scevro di incomprensioni e reciproche critiche sul rispettivo metodo d'indagine.¹³

Collezionista, *connoisseur*, storico dell'arte

Quello formulato nel 1871 a Dresda fu un giudizio destinato a sovvertire per sempre le metodologie dell'indagine storico-artistica. Esso era fondato su un approccio analitico e formale di tale rigore scientifico da spingere perfino Jacob Burckhardt (1818-1897) – che pure molto contribuì all'evoluzione della storia dell'arte nel segno della *Betrachtung* (osservazione) – a rimettere in questione la validità di simili autopsie visive praticate sull'opera:

Ora, è senz'altro vero che quattro occhi vedono di più e meglio di due e che due conoscitori d'arte che siano fra loro in accordo possono sostenersi e incoraggiarsi a vicenda scambiando opinioni e confrontando le proprie esperienze. Se però ventotto occhi vedano davvero meglio di due è tutt'altra faccenda.¹⁴

Sebbene l'autore del *Cicerone* non fosse affatto insensibile alla necessità di allenare il proprio occhio sugli originali,¹⁵ Burckhardt rimase critico, per non dire scettico, nei confronti dell'attribuzionismo *à tous prix*, praticato da quelli che egli chiamava spregiativamente *Attribuzzler*, *connoisseurs* fanatici, impegnati alla ricerca spasmodica di un nome e incapaci di godere dell'elevazione estetica (ed estatica) offerta dalla contemplazione del Bello. Allo studio comparativo delle forme inteso a identificare l'originale e a ricostruirne lo stile, Burckhardt preferiva lasciare che l'opera, autentica o copia essa fosse, risvegliasse nello spettatore il sentimento:

Certo è magnifico conoscere un grande maestro attraverso le sue opere, penetrarne lo spirito. Anche il contrario ha però la sua ragione e il suo vantaggio, ovvero di non preoccuparsi se il dipinto sia autentico, purché esso faccia affiorare in noi le vibrazioni del Bello vero e commuova il nostro senso intimo e ideale apparendoci come un simbolo del divino. Rare sono però le persone che la pensano così; ricordo con piacere un affabile milanese, proprietario di una galleria privata scelta e di grande valore, il quale sorridendo rifiutava con le seguenti parole qualsiasi indagine sulla provenienza dei suoi dipinti: "*Purché la roba sia buona, non mi curo di saperne l'autore.*" Egli era un filosofo.¹⁶

Le ambizioni qualitative dell'anonimo milanese di cui Burckhardt ricorda le parole, erano certo ben lontane da quelle di un altro suo contemporaneo lombardo: Giovanni Morelli, il politico, *connoisseur* e collezionista celebre per aver teorizzato un metodo sperimentale che si voleva *scientifico* e che avrebbe dovuto permettere di attribuire con precisione quasi infallibile le opere d'arte del Rinascimento italiano.¹⁷

Nel giugno del 1882, Burckhardt poté finalmente incontrare Morelli di persona a Basilea.¹⁸ Sebbene insormontabili differenze caratteriali avrebbero impedito ai due uomini di coltivare un'amicizia di lunga durata, sarà proprio a Morelli e alla sua raccolta di dipinti che, dieci anni più tardi, egli avrebbe dedicato il suo penultimo seminario a Basilea, in qualche modo rivalutandone il merito di conoscitore alla luce dell'esperienza di collezionista.¹⁹ A tal proposito è stato già osservato²⁰ che Burckhardt doveva certo avere in mente il motto morelliano "[n]ulla stimola la nostra competenza di conoscitori più che l'acquistare dipinti – lo so per esperienza"²¹ – quando nel suo saggio *I collezionisti (Die Sammler*, 1898, ed. postuma) dichiara apoditticamente che "al collezionismo è connesso essenzialmente il giudizio comparativo".²²

Quest'ultima affermazione di Burckhardt richiama nuovamente alla memoria Goethe il quale nel 1830, riferendosi alla propria attività di collezionista, confessa in una lettera di non aver raccolto soltanto per divertimento e con arbitrio, bensì perseguendo l'obiettivo della sua formazione personale e imparando qualcosa da ogni pezzo della propria collezione.²³ Il principio di un simile collezionismo edificante, subordinato all'allenamento visivo, è riassunto dal poeta anche nel suo romanzo epistolare *Il collezionista e la sua cerchia (Der Sammler und die Seinigen*, 1799):

Ordine e completezza erano le due qualità che desideravo conferire alla mia piccola collezione. Mi interessai alla storia dell'arte, divisi i miei fogli per scuole, maestri e date, approntai dei cataloghi, e a mio merito devo affermare che non appresi nessun nome di maestro, né le vicende biografiche di nessuna personalità senza cercare di procurarmi un suo lavoro affinché fossi in grado di ripeterne le lodi non solo a parole ma anche attraverso la viva testimonianza visiva.²⁴

Selezionare, acquistare ed esporre le opere le une accanto alle altre in un luogo intimo come lo sono le pareti domestiche di una collezione privata sono passaggi didattici fondamentali lungo il percorso della conoscenza visiva e dell'apprendimento dello stile di un maestro o di un'intera scuola. È grazie alla comparazione che l'occhio si esercita a riconoscere similitudini e differenze, a distinguere l'originale dalla copia in un processo infinitamente perfettibile e quindi mai compiuto. La raccolta d'arte diviene strumento privato di studio, campo di addestramento entro il quale il collezionista può affinare giornalmente il proprio sguardo all'osservazione comparativa, imprimendosi nella memoria le forme caratteristiche e il sentimento generale emanato dalle opere di un artista.

Nel 1719, Jonathan Richardson pubblicò il primo *vademecum* dell'attribuzionismo al quale assegnò un titolo tanto circostanziato quanto programmatico: *Two Discourses. I. An essay On the whole Art of Criticism as it relates to Painting. Shewing how to judge i. Of the Goodness of a Picture; ii Of the Hand of the Master; and iii. Whether 'tis an Original, or a Copy. II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur; Wherein is shewn the Dignity, Certainty, Pleasure, and Advantage of it.*²⁵ Il testo, che promette di schiudere il piacere estetico dell'arte grazie all'esercizio della comparazione, si rivolge a un pubblico che

l'autore, artista e collezionista lui stesso, immaginava essere composto per la maggior parte proprio da collezionisti. Stabilita la relazione fra collezionista e *connoisseur*, Richardson espone il carattere amatoriale dell'esercizio attributivo, senza per questo poter certo presagire le dimensioni che il fenomeno avrebbe assunto nel corso dell'Ottocento sulla scia del dilettantismo d'ispirazione morelliana. Come è stato acutamente osservato da Sir John Pope-Hennessy (1913-1994), un altro celebre *connoisseur* inglese del secolo scorso

[...] when, more than a hundred and fifty years later, the subject of connoisseurship again attracted widespread prominence, on a much narrower front, that of Italian painting, under the stimulus of a naturalized Italian, Giovanni Morelli, the postulates remained the same, that collectors (mainly public collectors, though Morelli was also involved, pretty heavily involved, in the art market) required to know who painted the pictures in their galleries, and that this could be established by intelligible arguments from the exercise of which perceptive, educated people ought not to be debarred.²⁶

Opponendosi con veemenza allo studio della storia della civiltà (*Kulturgeschichte*) e rifiutando di servirsi della letteratura tradizionale e dei documenti d'archivio,²⁷ Morelli si fece in effetti portavoce dei cosiddetti *Kunstliebhaber*, amatori dell'arte e dilettanti, e promotore di un'empirica scuola del vedere. Alla storia dell'arte il medico di formazione Morelli preferiva la scienza dell'arte (*Kunstwissenschaft*), ovvero un approccio visivo ed empirico mutuato dalle scienze naturali e in particolare dalla morfologia. A differenza del più democratico Richardson, convinto che chiunque potesse applicarsi per divenire *connoisseur*, Morelli riteneva che il vero *connoisseur* godesse di una capacità di vedere innata, ammettendo nondimeno che l'occhio e l'intuito potessero essere allenati all'esame comparativo delle forme e dovessero essere affinati grazie a una frequentazione assidua delle opere d'arte.²⁸

In due lettere inviate a distanza di pochi anni l'una dall'altra al suo più giovane amico e discepolo Jean Paul Richter (1847-1937), Morelli ammette esplicitamente le difficoltà che sono proprie alla visione confessando il suo carattere soggettivo²⁹ e quindi anche i limiti inevitabili del proprio metodo sperimentale:

La cosa più difficile è proprio quella che ci sembra essere la più semplice – cioè vedere. Non soltanto il nostro occhio, bensì ancor più il nostro senso artistico deve aver ricevuto un'educazione persuasiva per mezzo di molto esercizio e di una riflessione e partecipazione prolungata, prima che sia ogni volta in grado di vedere e apprezzare correttamente le singole forme, cioè metterle in armoniosa relazione con il tutto.³⁰

Nessuno sa meglio di Lei quale lungo esercizio dell'occhio sia necessario prima di poter acquisire un po' di confidenza con le forme caratteristiche di un maestro, e ciò per di più soltanto se si ha un occhio incontaminato e si dispone anche di una predisposizione alla visione. In verità non basta affatto osservare se l'orecchio è tondo o allungato, se la mano è lunga o corta, tozza o esile, se le dita sono carnose od ossute; nelle forme bisogna anzitutto imparare a vedere o percepire ciò che non sarebbe possibile spiegare a qualcun altro a parole o servendosi di un disegno se questi non lo vedesse o sentisse egli stesso. Quante volte [...] ho avuto modo di rendermi conto di come lo studio più diligente e ininterrotto delle forme non giovi a nulla se l'occhio non possiede la necessaria predisposizione a simili studi.³¹

Studiare le forme caratteristiche, cercare di spiegarsi a parole o aiutarsi con un disegno non bastano per trasmettere ad altri né ciò che si vede né tantomeno il sentimento provato di fronte all'opera d'arte, che deve sempre essere esperita e percepita direttamente, senza

mediazione.³² All'approccio erudito e necessariamente più distaccato praticato nelle università, il *connoisseur* deve quindi sempre preferire il dialogo condotto *vis-à-vis* con l'opera.³³

In *Principio e metodo* (*Princip und Methode*, 1890), prologo dialogico anteposto alla riedizione dei suoi scritti critici,³⁴ Morelli definisce più precisamente il mestiere e le competenze del conoscitore d'arte, soffermandosi sulle affinità e le differenze rispetto allo storico dell'arte. La sua polemica è apertamente rivolta al dogmatismo erudito diffusosi in Germania nel corso dell'Ottocento e alla fede cieca dimostrata da tanta storiografia artistica nei confronti dei testi critici. La tesi sostenuta da Morelli, è che l'arte non si possa comprendere che nella sua fruizione diretta, lontano dalla pagina stampata nero sul bianco, poiché "l'arte vuol essere veduta, se vogliamo ripromettercene godimento e vera istruzione".³⁵ Il consiglio del *connoisseur* è dunque quello di uscire da biblioteche e archivi e dedicarsi invece all'esame attento dei dipinti recandosi di persona nei musei e nelle gallerie europee: "[...] la storia dell'arte unicamente dev'essere studiata innanzi alle opere d'arte. Nei libri l'uomo quasi sempre perde il sentimento di sé stesso."³⁶

Nondimeno, Morelli entra in contraddizione quando cerca di stabilire la relazione fra *connoisseurs* e storici dell'arte. Infatti, se dapprima egli sostiene che è dallo scrittore di storia che "[...] dovrebbe uscire a poco a poco, come dal bruco la farfalla, il conoscitore",³⁷ poche righe oltre nel testo dichiara che "[...] per diventare storico dell'arte, bisogna essere conoscitore".³⁸ Un lapsus o piuttosto una maldestra *impasse* causata sia dalla consapevolezza di appartenere al tipo del *connoisseur* sia dalla volontà di legittimare la propria autorità storico-artistica pur restando al di fuori dello spazio della scrittura critica ufficiale.³⁹

Circa un decennio prima che Morelli pubblicasse *Principio e metodo*, lo storico dell'arte tedesco Anton Springer (1825-1891) aveva già messo in guardia dal dilettantismo dilagante, alimentato dall'applicazione meccanica e stereotipica del metodo morelliano.⁴⁰ Nel suo articolo *Conoscitore e storico dell'arte* (*Kunstkenner und Kunsthistoriker*, 1881), invece di preoccuparsi di stabilire chi fra lo storico dell'arte e il *connoisseur* si trovasse più in alto sulla scala evolutiva, Springer sostiene la necessità di una collaborazione simbiotica fra le due figure, alle quali egli attribuisce ambiti di studio tanto differenti quanto complementari per natura:

L'esperienza insegna che lo storico dell'arte e il conoscitore d'arte non si corrispondono. [...] la *connoisseurship* e la storia dell'arte [sono] cose di natura affatto differente. La prima è l'abilità, conquistata soprattutto attraverso l'esercizio dell'occhio, di determinare l'origine di un'opera d'arte e di includerla in una serie di creazioni affini, la seconda è una scienza, che differisce dalle altre discipline storiche nell'oggetto, ma non nel metodo. L'attività del conoscitore rappresenta per lo storico dell'arte un presupposto assoluto. Essa gli fornisce il materiale di lavoro indispensabile, gli prepara il terreno.⁴¹

Secondo Springer la *connoisseurship* è un esercizio empirico dell'occhio finalizzato alla ricostruzione di identità artistiche attraverso l'accostamento e la comparazione di opere d'arte, mentre la storia dell'arte è una scienza la cui metodologia è simile a quella di altre discipline storiografiche. Come il paleografo, il diplomatico e l'archivista anche il *connoisseur* ordina e controlla le fonti a partire dalle quali lo storico dell'arte *crea*.⁴² L'esercizio attributivo precede ed è *conditio sine qua non* dello studio storico-artistico. Il primo è un dono di natura affinato dalla pratica, il secondo una scienza rigorosa. Springer sembra quindi prediligere una netta distinzione dei compiti ma ammette sia l'eccezione positiva, citando il caso di Winckelmann, la cui eccellenza storico artistica non sarebbe stata affatto sminuita dai suoi *exploits* di *connoisseurs*, sia quella negativa, ricordando l'esempio di Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), una vera e propria autorità europea dell'attribuzionismo destinata però a suo parere a rivelarsi uno storico dell'arte mediocre.⁴³

Perfino Wilhelm von Bode – un altro accanito detrattore del diletterantismo di Morelli –⁴⁴ sembra non avere alcun dubbio sul fatto che la *connoisseurship* praticata sull'opera debba anticipare e completare la ricerca condotta in archivio. Nel 1890 per esempio, affrontando il problema della scuola lombarda in cui lo studioso tedesco ricordava allora trovarsi ancora "un gran numero di pitture senza nome di autore, o attribuite arbitrariamente ad uno o ad altro maestro",⁴⁵ Bode sostiene la necessità di ricorrere come era già consuetudine in Germania a un esame critico di quelle che egli chiama le "particolarità caratteristiche" delle pitture:

E finché non si facciano le debite indagini negli archivi, l'unico compito che rimane alla critica dell'arte è quello di scegliere dal caos di queste opere anonime quelle che, per il loro carattere, sembrano provenienti dalla mano di un medesimo artista, ed aggrupparle insieme.⁴⁶

La *connoisseurship* è indispensabile alla ricerca storico artistica e precede l'indagine delle fonti letterarie e dei documenti d'archivio. Ne sono convinti anche sia Bernard Berenson (1865-1959), per il quale una storia dell'arte senza *connoisseurship* è perfino impossibile,⁴⁷ sia Max Friedländer (1867-1958), che si augura un rapporto cooperativo fra storici e conoscitori in grado di mettere in armonia i documenti con i monumenti, ed esorta perfino l'erudito a imparare a dimenticare quanto letto per godere della freschezza ingenua dello sguardo dell'amante dell'arte.⁴⁸ "Prima conoscitori, poi storici"⁴⁹ insomma, questo almeno il motto anche di Pietro Toesca (1877-1962) – "un 'prima' e un 'poi'" che sono però "quasi costantemente fusi nel vasto disegno della 'Storia'" secondo l'allievo Roberto Longhi (1890-1970) –⁵⁰ che emerge con ricorrenza anche nell'atteggiamento e negli scritti di Pope-Hennessy, Richard Offner (1889-1965), Federico Zeri (1921-1998),⁵¹ Michel Laclotte (1923)⁵² e di molti altri conoscitori e storici dell'arte.

Simili posizioni, raccolte *pars pro toto*, valgono qui a dimostrare l'unanimità del giudizio che stabilisce sia la dipendenza della *connoisseurship* dall'osservazione attenta delle forme

condotta sugli originali sia il suo apporto fondamentale a una storia dell'arte intesa come disciplina storiografica.

Connoisseurs viaggiatori: Morelli nella collezione grafica di Dresda

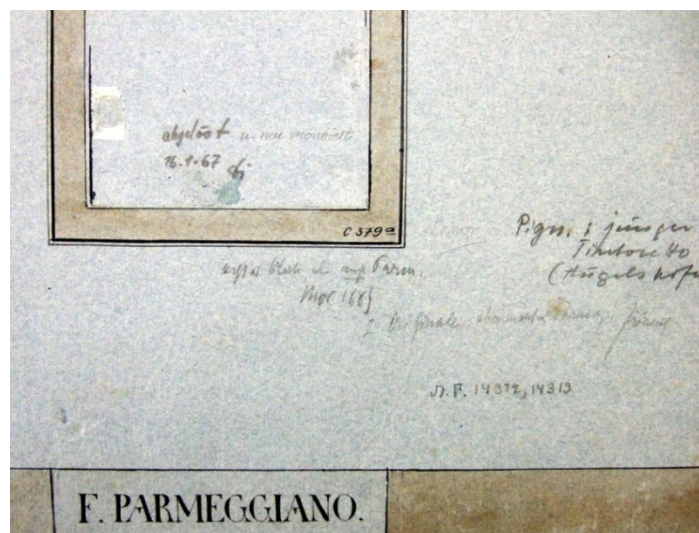
La necessità di osservare direttamente l'oggetto del proprio studio consente di introdurre la mobilità come primo assioma della *connoisseurship*. Continuando una tradizione avviatasi con il *Grand Tour*, nel corso dell'Ottocento molti furono i *connoisseurs* che viaggiavano attraverso tutta l'Europa per vedere, comparare, giudicare, stimare, attribuire e comprare opere d'arte. Fra loro anche Carl Friederich von Rumohr (1785-1843), il quale definì per esempio le proprie *Italienische Forschungen* (1827) un "resoconto di viaggio disinvolto" ("lockerer Reisebericht") fondato su "ricerca documentaria e osservazioni locali" ("urkundlicher Forschungen und örtlicher Beobachtungen");⁵³ o Sir Charles Lock Eastlake (1793-1865), il primo direttore della National Gallery di Londra, che nel 1855 nominò l'esperto di arte italiana Otto Mündler (1811-1870) a rivestire il ruolo di *traveling agent*, ufficialmente incaricandolo di valutare e acquistare dipinti su commissione del museo britannico.⁵⁴

Un'altra fra le più eloquenti testimonianze di questa predisposizione al viaggio – certo accelerata dall'evoluzione della ferrovia –,⁵⁵ ci è fornita anche da Johann David Passavant (1787-1861). Lo studioso tedesco, già autore del *Viaggio artistico in Inghilterra e Belgio* (*Kunstreise durch England und Belgien*, 1833), nell'introduzione alla sua celebre monografia *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi* (*Raffael von Urbin und sein Vater Giovanni Santi*, 1839-1858) riconosce l'importanza dell'incontro diretto con le opere d'arte studiate e, nel caso specifico, con i lavori dell'Urbinate:

[...] intrapresi un viaggio in Inghilterra con questo preciso obiettivo [n.d.A. di scrivere la biografia di Raffaello], per la terza volta visitai Parigi e, più tardi, viaggiai durante un anno intero per l'Italia, paese benedetto nel quale avevo già trascorso sette anni felici. Della Germania conoscevo già diversi luoghi, visitai quindi anche Vienna. I grandi dipinti di Raffello in Spagna li avevo già conosciuti a Parigi. Posso quindi dire che tutte le opere di Raffello, con l'eccezione di quelle poche di importanza minore, mi sono note per osservazione diretta.⁵⁶

Quale più palese sfoggio di quell'impulso alla *Selbstanschauung* che da Richardson in poi si è fin qui visto essere proprio alla *connoisseurship*?

Un'altra, certo più suggestiva prova del legame indissolubile fra il conoscitore d'arte e l'oggetto del suo studio si conserva nell'archivio del Gabinetto delle Stampe e dei Disegni di Dresda (*Kupferstich-Kabinet*). Lì si trovano infatti raccolti i vecchi *passe-partout* di alcuni disegni della ricchissima collezione sassone – nel frattempo restaurati e rimontati su nuovi supporti –, veri e propri palinsesti attributivi e testimoni preziosissimi del passaggio di numerosi *connoisseurs* e dello scambio di opinioni che ebbe luogo di fronte alle opere (**fig. 1**). Le attribuzioni proposte di volta in volta vi sono state annotate a matita, corrette, cancellate o confermate da una firma, talvolta documentate da una data.⁵⁷



1. Passe-partout (dettaglio), fino al 16 gennaio 1967 destinato a ospitare il disegno di Jacopo Tintoretto (già attribuito a Parmigianino), *Quattro uomini che sollevano una croce* (inv. C 379 a). Kupferstich-Kabinett, Dresda.*

[*Sotto il numero di inventario è ancora leggibile il commento autografo di Morelli scritto a matita "echtes Blatt aber nicht Parm." ("foglio originale ma non Parm."); a destra si legge invece l'attribuzione al giovane Tintoretto ("junger Tintoretto") proposta da "Pign." (forse Teresio Pignatti?). Il foglio è inedito]

Dal 1882 Karl Woermann (1844-1933) – uno dei quattordici segnatari degli atti del convegno su Holbein – divenne il primo storico dell'arte alla guida della pinacoteca e del gabinetto grafico sassoni, che fino a quel momento erano stati diretti da pittori o professori dell'accademia di belle arti come il suo predecessore, Julius Hübner (1806-1882). Studioso metodico, Woermann tenne sempre in grande considerazione le opinioni di quei *connoisseurs* che spesso si recavano in visita nella "Firenze sull'Elba" per studiare la collezione di pitture e disegni di cui era responsabile.

Nell'estate del 1889, anche Morelli trascorse alcuni giorni a Dresda, città che egli amava particolarmente,⁵⁸ per esaminare i fogli della raccolta in concomitanza alle sue ricerche per la preparazione della nuova edizione dei *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (*Studi critici di pittura italiana*, 1890-1893). Le proposte attributive dell'italiano non si trovano soltanto annotate sporadicamente sui *passe-partout* superstiti, bensì sono state registrate con dovizia anche dal direttore del museo, che le trascrisse a mano sulle antiche schede cartacee dell'inventario (figg. 2-3).



4. Antonio Allegri da Correggio, detto il Correggio (ca. 1489 - 1534), *Madonna di San Giorgio*, penna e inchiostro bruno, lumeggiato bianco, su carta marroncina, 23,8 x 18,6 cm. Kupferstich-Kabinett, Dresda, inv. n. C 367



5. Antonio Allegri da Correggio, detto il Correggio (ca. 1489 - 1534), *Madonna di San Giorgio*, olio su tavola, 285 x 190 cm. Gemäldegalerie, Dresda, Gal.-Nr. 153

Al contrario, il disegno della *Vergine Assunta* (fig. 6),⁶¹ fino a poco prima ritenuto dallo stesso Morelli originale dell'Allegri e preparatorio all'affresco per la cupola del Duomo di Parma – opinione a dire il vero tutt'oggi dominante fra la critica –, non superò una seconda volta il vaglio imposto dall'occhio analitico di Morelli, il quale di nuovo riuscì a convincere Woermann del suo parere:

Questo foglio, che appartenne a celebri collezioni, fu ritenuto essere il primo fugace schizzo originale di Correggio per la sua Assunzione nel Duomo di Parma. Anche Morelli (Lerm. Opere 1880), p. 260, riconobbe ancora l'autenticità del foglio; - Nel 1889 però, ci sembra con grande ragione, dichiarò oralmente che il foglio non è autentico. Esso non ha affatto la freschezza e l'ingenuità di uno schizzo originale. Nella sua seconda edizione del 1891 Morelli nemmeno menziona il foglio.⁶²



6. Antonio Allegri da Correggio, detto il Correggio (ca. 1489 - 1534), *Vergine Assunta* (recto), carboncino rinforzato con penna e inchiostro, 23 x 25,4 cm. Kupferstich-Kabinett, Dresda, inv. n. C 366

Simili esempi non forniscono soltanto un'ennesima prova della tesi qui sostenuta, ovvero che l'attribuzionismo è un processo visivo tradizionalmente basato sull'osservazione e il sentimento suscitato dall'originale. Essi rendono anche preziosa testimonianza del fatto che una delle caratteristiche fondamentali della *connoisseurship* sia il suo essere una disciplina aperta, soggetta a influenze esterne e in continuo divenire. Il giudizio non è assoluto e può subire variazioni nel corso del tempo giacché l'occhio si allena alla visione in un processo che mai si esaurisce, ma che piuttosto deve saper assumere apertamente l'errore come componente inevitabile di una conoscenza costruita sull'ipotesi.⁶³ "Un giorno insegna agli altri",⁶⁴ conclude Morelli nella prefazione alla sua seconda edizione degli studi critici sulla galleria di Dresda nella quale egli rivede e corregge numerose delle attribuzioni già presentate al pubblico nel 1880. È questo certamente il segnale più manifesto di un metodo attributivo fondato sull'esperienza e sull'apprendimento progressivo, ma soprattutto della disponibilità del *connoisseur* a riconoscere gli errori commessi in passato.

"...ogni arte dimanda i suoi strumenti"⁶⁵

Oltre al proprio intuito visivo, per poter determinare l'autore di un dipinto il *connoisseur* dispone di indizi *concreti* quali iscrizioni, firme o monogrammi apposti direttamente sull'opera e fonti tradizionali come documenti d'archivio, certificati o inventari che ne registrano la provenienza e la storia. Questo genere di informazioni sono tuttavia soggette ad alterazioni, falsificazioni o errori e devono perciò sempre essere considerate con circospezione e sottoposte a un'analisi critica. Nel suo *Il conoscitore d'arte (Von Kunst und*

Kennerschaft, 1946), manuale di *connoisseurship* tanto autobiografico quanto programmatico, Friedländer mette in guardia da simili pericoli:

Quanto alle firme, possono indurre in errore. Il nome può essere applicato in un secondo tempo, in buona o in mala fede, l'iscrizione autentica può venir rimossa, sostituita da una falsa. [...]

Gli inventari [...] sono da usar con prudenza e da prendere sul serio solo finché il risultato della critica stilistica non vi contraddice.⁶⁶

Secondo il conservatore tedesco, neppure le "forme particolari" – quei dettagli rivelatori e sigilli inconsci dello spirito dell'artista sui quali Morelli costruì la fortuna della propria ricerca e che Berenson avrebbe in seguito esaltato quale strumento di un attribuzionismo scientifico di stampo morfologico –⁶⁷ sarebbero però criteri obiettivi utili al *connoisseur* per la formulazione di un giudizio, bensì tutt'al più prove sulle quali poter supportare *a posteriori* un'attribuzione formulata sulla base di un'impressione complessiva e del tutto "casuale".⁶⁸

Le ben note tavole sinottiche raffiguranti mani e orecchie con le quali Morelli illustrò le proprie pubblicazioni a poco servirono in effetti se non ad aizzare la critica contro l'entusiasmo metodologico del loro autore, che pure ammise in molte occasioni di servirsene soltanto come mezzo di controllo, ovvero in ausilio a un processo attributivo che si è fin qui dimostrato essere affatto intuitivo:

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 maggior sicurezza l'opera del maestro da quella del suo imitatore, e così aiutano a controllare l'indicazione dell'impressione complessiva.⁶⁹

Vedere è il frutto di un'azione intesa alla conoscenza dell'oggetto in esame. Ogni giudizio artistico è però il risultato di una comparazione che si verifica inconsciamente e per contrasto.⁷⁰ Per il *connoisseur* si tratta di fare propria l'opera d'arte schedandone la percezione visiva in una sorta di album della memoria personale pronto a schiudersi per evocazione di fronte a un altro dipinto o disegno da attribuire.

Se la memoria dell'emozione è istintuale, quella visiva necessita però di appigli e punti di riferimento con i quali nutrire il proprio ricordo una volta lontani dall'originale. "[O]gni arte dimanda i suoi strumenti", scrive Leonardo in un celebre aforisma.⁷¹ In quanto *arte* dello sguardo, disciplina sospesa tra *Wissen* e *Können*, conoscenza e *savoir-faire*, anche la *connoisseurship* possiede i propri. Si tratta più precisamente di quei documenti che vengono a sostegno della memoria visiva traducendo l'oggetto di studio in un simulacro di riferimento, sia esso di natura evocativa o imitativa. In particolare il pensiero va qui alla descrizione letteraria o *ékphrasis*, alle stampe di riproduzione,⁷² al disegno, e soprattutto alla fotografia. Simili filtri mnemonici esercitano un'influenza determinante sul processo cognitivo di chi se

ne serve, orientandone lo sguardo e, di conseguenza, influenzandone il giudizio sull'opera e l'approccio *tout court* alla storia dell'arte.

Non è certamente questa la sede per ripercorrere le complesse fasi di transizione che fra la fine del Settecento e l'inizio del Novecento videro l'evoluzione metodologica della scienza dell'arte; né tanto meno per valutare l'influenza esercitata dalla trasmissione mediale delle immagini sulla letteratura storico artistica.⁷³ Ciò che qui preme sottolineare sulla scorta di alcuni casi particolari sono piuttosto il contributo e le interferenze apportate alla *connoisseurship* otto- e novecentesca dall'utilizzo di strumenti ausiliari in grado di potenziare la memoria e quindi lo studio comparativo degli originali.

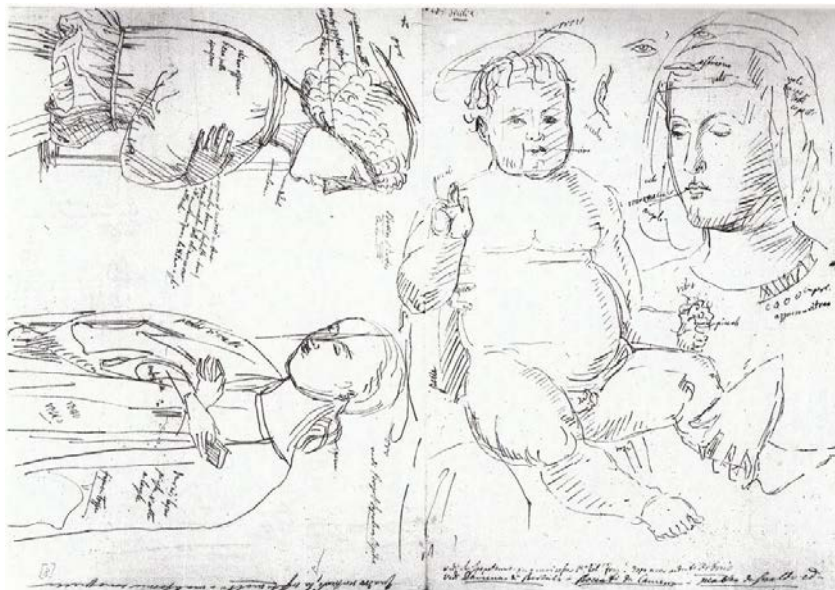
Dal disegno alla fotografia: sulle tracce di Cavalcaselle e Morelli

È disegnando che si corregge e precisa la propria visione, interrogandone allo stesso tempo la correttezza.⁷⁴ La forza di astrazione della linea tracciata sulla carta favorisce un accesso privilegiato al sapere permettendo sia di studiare analiticamente le forme sia di affinare la propria percezione del mondo. Fino all'avvento della fotografia, che pure mai riuscì a sostituirvisi completamente, il disegno è stato senza dubbio lo strumento per eccellenza della ricerca storico-artistica e basti pensare all'uso che ne fecero celebri storici dell'arte come Burckhardt⁷⁵ e Heinrich Wölfflin (1864-1945),⁷⁶ che pure furono anche appassionati collezionisti e fruitori di riproduzioni fotografiche.

Secondo Raphael Rosenberg i motivi che spingono l'artista a disegnare sono tre: illustrare (*Abbilden*), imparare (*Lernen*), comprendere (*Verstehen*).⁷⁷ Susanne Müller-Bechtel ha recentemente ripreso e svolto questo trinomio servendosene per descrivere i due momenti fondamentali della scienza dell'arte. Sovvertito l'ordine proposto da Rosenberg, ed esclusa l'intenzione di apprendimento tecnico propria alla prassi artistica, la studiosa ha riassunto nella coppia riconoscere/trasmettere (*Erkennen/ Vermitteln*) i due momenti fondamentali del lavoro dell'esperto d'arte e li ha applicati in maniera esemplare al metodo di ricerca storico-artistica di un grande conoscitore quale fu Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897).⁷⁸ Dall'analisi rigorosa di una selezione dei disegni di affreschi realizzati da quest'ultimo e conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia, emergere un quadro teorico del processo visivo di Cavalcaselle che certamente è fra i più affascinanti per la ricostruzione della storia e delle metodologie della *connoisseurship* ottocentesca. Cavalcaselle, "the eye", eseguiva i propri disegni, gli stessi che poi Joseph Archer Crowe (1825-1896), "the synthesizer and historian",⁷⁹ avrebbe reinterpretato e tradotto in inglese durante la stesura della *New History of Painting in Italy* (1864-1866), sempre rigorosamente di fronte agli originali, corredandoli di alcune annotazioni scritte laddove essi necessitassero di ulteriori indicazioni, suggerendo somiglianze con altre opere note, formulando e riformulando attribuzioni. I disegni di Cavalcaselle non soltanto denotano un ottimo controllo del mezzo grafico e capacità di

sintesi bensì soprattutto un approccio all'opera che avviene su tre livelli complementari: alla visione prospettica totale o parziale – particolarmente funzionale per lo studio degli affreschi – Cavalcaselle combina sia uno studio attento dei dettagli dell'opera e del sistema decorativo entro il quale si inserisce la scena raffigurata, sia la capacità di riassumere schematicamente le composizioni. L'opinione critica di Cavalcaselle si basa sulla rielaborazione di queste osservazioni molteplici raccolte di fronte agli originali.⁸⁰ Tuttavia, per quanto animati da un desiderio di oggettività scientifica, i suoi disegni rimangono pur sempre il frutto di uno sguardo soggettivo e perciò involontariamente selettivo. Cavalcaselle vede e sceglie quello che il suo intuito lo orienta a vedere e scegliere.⁸¹

Anche Morelli si servì del disegno come strumento di studio, sebbene in misura e secondo modalità affatto diverse rispetto a Cavalcaselle. Illustra molto bene questa differenza nell'approccio metodologico dei due *connoisseurs* il paragone dei taccuini di viaggio di Morelli e Cavalcaselle risalenti all'epoca della loro comune missione in Umbria e nelle Marche (1861), quando furono incaricati dal Ministro della Pubblica Istruzione Francesco De Sanctis (1817-1883) di identificare e censire il patrimonio artistico delle corporazioni religiose soppresse e avviare così il progetto di un inventario nazionale dei beni culturali (**figg. 7-8**).⁸²



7. Giovanni Battista Cavalcaselle, disegni del *Polittico di Sant'Antonio* di Piero della Francesca (1406/1412 – 1492; oggi conservato nella Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia).
Biblioteca Marciana, Venezia

documenti d'archivio.⁸⁹ Un esempio efficace di questo atteggiamento attributivo è fornito dalle descrizioni che nel suo taccuino Morelli propone rispettivamente della *Comunione degli Apostoli* di Giusto di Gand (1435/1440 - dopo il 1475)⁹⁰ e dell'affresco di Piero della Francesca (1406/1412 - 1492) con *Sigismondo Malatesta inginocchiato davanti a san Sigismondo* nel Tempio Malatestiano a Rimini, due dei rari casi in cui il *connoisseur* accompagna il proprio commento con un disegno (figg. 8-9):

Nella cappella delle reliquie, sopra la / parete dell'uscio d'ingresso, affresco rappresentante / Sigismondo Malatesta inginocchiato dinanzi a / s. Sigismondo assiso in trono collo scettro nella / destra, una palla d'oro nella sinistra e poggiata / sul ginocchio sinistro. Ha un manto nero/ foderato di ceruleo – una veste biancastra / arabescata – in capo un berrettone – barba / bianca – Pandolfo con zazzera corta nera, / a mani giunte, inginocchiatogli dinanzi. / Sopra un tappeto arabescato, // la sua tunica biancastra, arabescata, coll'orlo / nero è simile a quella del santo, i suo' calzoni / sono rossi color quadrello scuro, stivaletti quasi / del medesimo colore – dietro a lui stanno sdraiati / in terra due cani levrieri, l'uno nero, l'altro / bianco – Sigismondo ha l'aria di uomo sui / 40 anni, visto di profilo, naso regolare diritto, occhio scuro, le mani grassotte. / [disegno, copia della firma e della data 1451] / I cani fatti con molta scienza (del vero), Sigismondo non / ha che una gamba e un braccio – affresco discretamente / ben conservato.⁹¹

Gesù Cristo ha veste cerulea sporca – gli angeli in alto / vesti argenteo-ceruleo chiare, con pieghe stracariche/ alla fiamminga – bellissime le teste degli apostoli / inginocchiati – il vecchio (b) dietro la tavola è / una testa stupenda – a) è un angelo in bianca veste / che serve, egli depone un fiasco sulla tavola. / F.C. è il ritratto di Federico da Montefeltro./ Pare dipinto a olio sulla tela, che ha sofferto alquanto. / V'è una prospettiva lineare.⁹²



9. Giovanni Morelli, disegno dell'affresco raffigurante *Sigismondo Malatesta inginocchiato davanti a San Sigismondo* di Piero della Francesca (1406/1412 – 1492; Tempio Malatestiano, Rimini). Archivio privato Zavaritt, Gorle (Bergamo)

Morelli muove sempre da una descrizione generale per soffermarsi sui particolari soltanto in seconda istanza. Il disegno approssimativo e la descrizione evocativa dell'immagine, delle teste caratteristiche, del colorito o del paesaggio, sono complementari e ricalcano il

movimento dell'occhio del *connoisseur*. Dall'impressione iniziale egli zooma verso il dettaglio per trovarvi conferma di "quanto dall'occhio intelligente / viene a prima vista giudicato [...]".⁹³

I metodi e i modelli della scienza dell'arte si modificano in risposta ai bisogni conoscitivi di ogni epoca.⁹⁴ Nel 1861, Morelli era ancora manifestamente sotto l'influenza di un modello letterario e descrittivo che si era rivelato dominante durante la prima metà dell'Ottocento. Soltanto qualche anno più tardi la diffusione della fotografia avrebbe colmato quel bisogno di oggettività conoscitiva che né il disegno né la parola erano stati capaci di offrirgli, supplendo definitivamente all'urgenza descrittiva ancora dominante nei suoi taccuini di viaggio.⁹⁵

Animato da un intento didattico e ben conscio del carattere soggettivo della visione e dell'incapacità delle parole a trasmettere quanto esperito, Morelli sceglie di illustrare le proprie pubblicazioni servendosi sia di disegni *caricati* delle forme caratteristiche dei maestri rinascimentali italiani⁹⁶ sia di riproduzioni fotografiche in bianco e nero. È nell'incontro fra testo, caricatura e fotografia che il *connoisseur* spera di chiarire la propria *performance* attributiva e di riuscire a trasmettere ai lettori i segreti del suo processo cognitivo.

Cavalcaselle invece, pur facendo ricorso alle riproduzioni fotografiche, rimase sempre fedele al disegno, certamente più soggettivo ma forse per questo meglio atto a un processo attributivo che proprio nella capacità di sintesi del suo autore traeva la propria eccellenza.

Benché la fototeca di Giovanni Morelli non sia ancora stata ricomposta in maniera completa, essa doveva certamente raccogliere un atlante di immagini molto ben fornito, destinato a integrare perfettamente la biblioteca di studio del critico.⁹⁷ Le fotografie in bianco e nero si adattavano del resto perfettamente al metodo morelliano, che tendeva a concedere maggiore importanza alla forma e alla linea.⁹⁸ Morelli, cliente abituale di numerose case fotografiche come le italiane Alinari e Brogi, ma soprattutto la francese Braun, nelle sue pubblicazioni e nelle lettere a Jean Paul Richter⁹⁹ molto spesso identifica le opere d'arte servendosi della numerazione adottata nei cataloghi fotografici consultati invece di rifarsi a quella inventariale ufficialmente in uso nei musei di volta in volta esaminati.¹⁰⁰ Si tratta per la verità di una pratica molto diffusa verso la fine dell'Ottocento, giacché simili archivi fotografici erano di facile accesso a livello europeo, universalmente condivisi e noti fra gli studiosi e i conoscitori d'arte.¹⁰¹ A riprova di questo attaccamento di Morelli alla fotografia, sia qui ricordato che proprio le fotografie di disegni pubblicate da Braun e febbrilmente consultate con frequenza giornaliera durante numerosi soggiorni parigini fra il 1881 e il 1887 avrebbero costituito la base di studio del catalogo critico dedicato ai disegni italiani riprodotti fotograficamente da Braun, lavoro scritto a quattro mani con il collezionista e amatore d'arte Edward Habic (1818-1901).¹⁰²

Fin dagli anni 1870, ma soprattutto nel corso del decennio successivo, la fotografia si trasforma nello strumento di studio privilegiato di Morelli, affrancandolo definitivamente dal bisogno di descrivere dettagliatamente le opere e, talora, di copiarle disegnando. In *Principio*

e *metodo* Morelli esorta il conoscitore d'arte a vivere fra le sue fotografie come il botanico e il geologo vivono fra le piante e i fossili che studiano. Egli aggiunge tuttavia che, se abbastanza agiato, egli dovrebbe anche circondarsi di una collezione di dipinti o sculture.¹⁰³ L'atteggiamento di Morelli rispetto alle riproduzioni fotografiche è quindi ben lontano dal contraddire il postulato che vuole definire la *connoisseurship* un'arte che si pratica sempre di fronte all'originale. A differenza dell'entusiasmo dimostrato da storici dell'arte come Herman Grimm (1828-1902), Wilhelm Lübke (1826-1893) e Jacob Burckhardt, il *connoisseur* Morelli non si lasciò mai deviare dalla fotografia per la sua pratica attributiva, servendosene soltanto come mezzo e mai come fine del proprio studio.¹⁰⁴

"Connoisseurship in crisis?"¹⁰⁵

A partire dagli anni 1860, nessun grande storico dell'arte e *connoisseur* ha più potuto fare a meno di raccogliere una collezione esaustiva di fotografie delle opere studiate.

"Photographs! Photographs! In our work one can never have enough",¹⁰⁶ esclama Berenson nel 1932; "Vince chi ha più fotografie", afferma lapidario Erwin Panofsky.¹⁰⁷ Da Burckhardt a Zeri, molti sono gli storici dell'arte e conoscitori che, avendo compreso l'importanza di questo medium per la disciplina storico-artistica, lasciarono in eredità fototeche fornitissime. Si tratta di materiale prezioso non soltanto perché esso spesso raccoglie annotazioni manoscritte che permettono talora di ricostruire l'evoluzione del giudizio sull'opera e del percorso attributivo, ma soprattutto perché costituisce la memoria della disciplina storico artistica e ne rappresenta *in nuce* il potenziale epistemologico.¹⁰⁸

Questi collezionisti di immagini affinavano però il proprio giudizio servendosi delle fotografie soltanto come dei memoranda, strumenti ausiliari che completavano e mai si sostituivano allo studio dal vivo delle opere d'arte. Lo stesso Burckhardt, pur ammettendo di usare talora le fotografie come rimpiazzo (*Ersatz*) di un originale che non potesse essere esperito dal vero,¹⁰⁹ avrebbe continuato fin in età avanzata a coltivare un rapporto privilegiato con l'originale, fonte primigenia delle sue esperienze emozionali:

Dall'Italia, che ancora amo dolorosamente, mi faccio recapitare mucchi di fotografie, ma non è mai come l'osservazione diretta di cui un tempo potei riccamente approfittare.¹¹⁰

Ciononostante, è innegabile che la diffusione commerciale della fotografia rivoluzionò immediatamente non soltanto la pratica della *connoisseurship* e l'insegnamento della storia dell'arte – si pensi soltanto all'impatto che ebbe l'introduzione delle diapositive durante le lezioni universitarie –¹¹¹ bensì soprattutto il modo di vedere e di entrare in relazione con l'originale, mutando per sempre la nostra percezione del mondo e quindi dell'arte. In quanto surrogato dell'originale la fotografia permette di svincolare le opere sia dal loro contesto di conservazione sia dalle loro dimensioni reali. La possibilità di conservare molte immagini in cartelle e album fotografici consente di portarle con sé ovunque, collezionarle, ordinarle e

soprattutto compararle le une alle altre.¹¹² A pochi anni dalla sua commercializzazione, la fotografia iniziò perciò *nolens volens* a sostituirsi progressivamente ma inesorabilmente all'originale. Un'evoluzione non scevra di rischi per uno strumento nato con funzioni ausiliarie alla visione e alla memoria, destinata a esacerbarsi ancor più con l'introduzione e il perfezionamento della fotografia a colori.

Max Friedländer, che pure possedeva un ricchissimo archivio fotografico,¹¹³ mette in guardia dai pericoli legati a un uso indiscriminato di questo strumento:

Sempre più assiduamente si fotografa e si pubblica; archivi comodamente accessibili contengono enormi quantità di riproduzioni, mentre per molti studiosi d'arte diventa più difficile viaggiare. Quindi la critica stilistica si esercita sempre più su fotografie. Le tristi conseguenze di questo fatto non sono un segreto. Già il possedere una riproduzione fotografica o la sicurezza di poterne avere una diminuisce l'attenzione che si dedica all'originale. [...]

Veramente, la fotografia è diventata indispensabile, è un ausilio prezioso; ma deve essere usata con giudizioso ritegno. Non deve prendere il posto dell'originale. [...]

Alla riproduzione, oltre il colorito, mancano la tessitura cromatica, lo splendore, la luminosità, la levigatezza, l'asprezza, la granulosità, l'impasto. L'effetto indivisibile che scaturisce dal complesso non può essere trasmesso da una riproduzione così frammentaria. [...]

Si dovrebbero utilizzare le fotografie, per destare e rafforzare il ricordo degli originali, ma, per quanto è possibile, escluderle dall'indagine critica. Nell'argomentazione e nella dimostrazione a posteriori dell'opinione acquisita di fronte all'originale, esse renderanno buoni servizi.¹¹⁴

La fotografia, supplendo alle crescenti difficoltà di viaggiare e di studiare le opere dal vero che caratterizzarono gli anni fra le due guerre mondiali, si era ormai sostituita all'originale. Essa vi era riuscita al punto di avere un'influenza determinante perfino sull'orientamento della storia dell'arte che, per citare un passaggio molto spesso ricordato dal *Musée imaginaire* (1947) di André Malraux (1901-1976), a partire dalla seconda metà dell'Ottocento diviene sempre più "l'histoire de ce qui est photographiable".¹¹⁵ Non è per esempio un caso se l'egemonia della linea e del disegno toscani garantita dall'uso delle incisioni prima e delle riproduzioni in bianco e nero poi avrebbe lasciato spazio a un rinnovato interesse per gli aspetti cromatici della pittura veneziana solamente in seguito all'introduzione della fotografia a colori.

Malraux, persuaso che la fotografia evocasse o suggerisse i capolavori riprodotti, senza mai rivaleggiarvi,¹¹⁶ costruisce il suo testo intorno all'idea che "le monde des photographies n'est que le serviteur du monde des originaux", ma ammette che il primo implichi un atto creativo sul secondo, plasmandone la percezione.¹¹⁷ Si tratta di un argomento di importanza cruciale per il delicato equilibrio su cui si costruisce il rapporto fra originale e fotografia e che era già stato polemicamente affrontato da Wölfflin, convinto che le sculture rinascimentali dovessero essere fotografate esclusivamente rispettando il punto di vista voluto dall'artista.¹¹⁸

L'interferenza dell'occhio del fotografo è equiparabile a quella del disegnatore che copia un'opera, un aspetto che anche Offner aveva messo in evidenza a proposito della fotografia in bianco e nero:

If photography were an entirely mechanical process it would render pictorial object with a calculable difference from it. Unhappily, photography is largely an interpretative affair. It has this in common with general artistic practice, that the result is determined by the whim and genius of the operator, and the camera is only one of the determinants of the result. The operator of the machine adjusts it to those factors in the object which the human eye, subject to individual variability, distinguishes in it.¹¹⁹

Malgrado i limiti imposti da tale soggettivismo, simulando l'originale con precisione quasi assoluta, conclude Offner, la fotografia rimane tuttavia "the best available simulation of the original, and the only corrective of the *verbal system*."¹²⁰

Con il perfezionamento della fotografia a colori e delle tecniche di riproduzione si è sempre più logorata la distanza di sicurezza che separa originale e riproduzione, accentuando il rischio di un'identificazione dell'opera d'arte con la sua immagine, o meglio, con le sue immagini virtuali.¹²¹ Ai mezzi di ricerca più tradizionali si sono progressivamente aggiunti a partire dalla prima metà del Novecento e sempre più nel corso degli ultimi decenni non soltanto esami tecnici di laboratorio – un aspetto che esula dai confini necessariamente imposti a questa trattazione –,¹²² ma soprattutto l'immagine fotografica digitale e, congiuntamente, la possibilità pressoché illimitata di accedere via Internet a banche dati e informazioni prima altrimenti consultabili soltanto in archivio. I grandi musei del mondo intero permettono sempre più spesso un accesso on-line ai database delle loro collezioni. Inoltre la diffusione di meta-motori di ricerca interistituzionali consente di interrogare contemporaneamente più banche dati e, con un po' di abilità, ottenere in pochi secondi sia innumerevoli immagini dell'opera ricercata (intera, dettaglio, in bianco e nero o a colori), sia preziose informazioni relative alla sua provenienza, all'interpretazione iconografica, alla sua fortuna critica e perfino una lista bibliografica di approfondimento. Dal "museo immaginario" di Malraux si è letteralmente passati al museo virtuale. Grazie al Google Art Project, raccolte di immagini ad alta risoluzione sono ormai pressoché liberamente accessibili in rete consentendo all'internauta un'esplorazione virtuale di moltissime collezioni internazionali. In queste immagini l'autenticità è suggerita con perfezione tale che si rischia di far dimenticare la perdita del contesto e dell'*aura* così come viene descritta da Walter Benjamin (1892-1940), ovvero la differenza che intercorre fra esse e l'originale.¹²³ Se fino alla metà del secolo scorso gli strumenti di studio, ivi compresa la fotografia, non si sostituirono mai completamente all'incontro diretto con l'opera, bensì semmai servivano a potenziare le capacità mnemoniche e di osservazione dell'esperto, oggi sempre di più l'immagine bidimensionale¹²⁴ costituisce il nostro accesso privilegiato all'opera, ne precede perfino l'incontro e modella la nostra capacità di osservazione, fissando preconcetti difficilmente smontabili a posteriori.

Un'altra conseguenza ben più critica dell'uso odierno che si fa della fotografia e del digitale è che sempre più spesso quelli che si ritengono essere *connoisseurs* contemporanei offrono la loro *expertise* a importanti case d'asta internazionali soltanto sulla base di fotografie – in

alcuni casi inviate perfino via e-mail –, e contribuiscono in questo modo alla vendita sul mercato dell'arte di opere che non hanno mai visto e che spesso hanno provenienza incerta o sono senza storia né documentazione.¹²⁵ Senza voler mettere in discussione la competenza di questi esperti, varrebbe la pena di chiedersi se, a monte di quanto fin qui osservato, sia davvero possibile ritenere valida un'attribuzione formulata basandosi soltanto su fotografie.

Già negli anni 1920, Friedländer denunciava la crisi in cui verteva la *connoisseurship* e sosteneva che il responsabile di una simile involuzione fosse proprio un mercato dell'arte sregolato e a caccia di affari. Nel suo saggio *Sulla nozione di expertise (Über das Expertisenwesen, 1921)* riporta non senza sarcasmo il caso di un ignoto pseudo-*connoisseur* di Amburgo "che si faceva chiamare *connoisseur* e scriveva expertise a tariffa oraria, per dipinti che nemmeno aveva mai visto o che neppure erano ancora stati eseguiti."¹²⁶ In diretta opposizione a simili grottesche caricature, il primo consiglio di Friedländer a collezionisti e appassionati era chiaro: "Fidatevi dei vostri propri occhi, osservate attentamente i dipinti, sforzatevi di divenire voi stessi *connoisseurs*."¹²⁷ Per affrancarsi dalle catene di un mercato senza scrupoli, Friedländer esorta insomma i suoi lettori a praticare lo stesso diletterantismo che era stato ispirato da Morelli e preconizzato da Richardson.

Nonostante le divergenze metodologiche e le dispute attributive, quello di Friedländer è un punto di vista condiviso dalla maggior parte dei *connoisseurs* e storici dell'arte dei quali si è qui cercato di riassumere brevemente l'esempio. La competenza dell'opera si acquisisce innanzitutto sul campo, nei musei e nelle collezioni private, pena una separazione arbitraria della disciplina storico artistica dalla suo oggetto di studio principale. All'epoca di Morelli come oggi, con o senza fotografie e banche dati a disposizione, i primi e più efficaci strumenti di lavoro del *connoisseur* e del conservatore al museo sono indiscutibilmente la capacità di vedere e l'intuito sviluppato grazie a questo allenamento continuo dell'occhio. Un occhio esercitato di fronte all'originale e sulle forme caratteristiche di una scuola o di un artista.

Valentina Locatelli
Basilea, ottobre 2013

Crediti fotografici

Figg. 1-4
Fotografie di Valentina Locatelli

Fig. 5
Immagine tratta da The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002

Fig. 6
Immagine tratta da *Correggio*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, cat. mostra, Parma, Galleria Nazionale, Camera di San Paolo / Cattedrale, Chiesa di San Giovanni Evangelista, 20 settembre 2008 – 25 gennaio 2009, Milano 2008, cat. n. IV.31, p. 358

Fig. 7

Immagine tratta da Donata Levi, "Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria", in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale* (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di Giacomo Agosti et al., 3 voll., Bergamo 1993, I, pp. 133-148, III, fig.12

Figg. 8-9

Immagini tratte da Jaynie Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano 2000, p. 50, disegno XIV e p. 45, disegno VIII

Il presente saggio riprende e amplia il testo di una conferenza tenuta dalla sua autrice presso l'Accademia Nazionale di San Luca a Roma in occasione del primo congresso del Rome Art History Network sul tema "La storia dell'arte tra scienza e diletantismo. Metodi e percorsi", organizzato da Marcel Henry e Ariane Varela Braga in cooperazione con l'Istituto Svizzero e sotto il patrocinio dell'Università di Roma "Tor Vergata" (24 aprile 2012).

Per facilitare la lettura del saggio si è scelto, fatta eccezione per il suo titolo, di citare i testi tedeschi sempre in traduzione italiana, riportando in nota l'originale tedesco soltanto qualora la traduzione proposta sia stata redatta da chi scrive. Le citazioni in inglese e francese sono invece segnalate esclusivamente nella lingua originale.

¹ La citazione nel titolo rimanda al seguente verso scritto all'inizio del XVIII secolo dal poeta tedesco Barthold Heinrich Brockes (1680-1747): "Es sey das Sehen eine Kunst, sowohl als Schreiben oder Lesen, wozu wir den Verstand sowohl, als wie zu allen anderen Schlüssen, ja öfters andre Sinnen mehr, um recht zu sehen, gebrauchen müssen" ("Vedere è un'arte, come scrivere o leggere, e, come per tutti gli altri scopi, anche per vedere correttamente dobbiamo servirci spesso sia della ragione sia ancor più degli altri sensi"), Barthold Heinrich Brockes, *Bewährtes Mittel für die Augen*, in: Id., *Irdisches Vergnügen in Gott*, 9 voll., Amburgo 1721-1748, VII, p. 663; il brano è citato anche da Roland Recht in un capitolo del suo libro costruito intorno alla lettera che nel 1839 Alexander von Humboldt (1769-1859) scrisse a Carl Gustav Carus (1789-1869) per comunicargli le sue impressioni sul nuovo procedimento fotografico del dagherrotipo, e a partire dalla quale Recht ripercorre l'evoluzione della storia dello sguardo fra Settecento e Ottocento: Roland Recht, *La Lettre de Humboldt, du jardin paysager au daguerréotyp*, Parigi 1989, pp. 17-18.

² Si tratta di un panorama disciplinare descritto in simili termini già alla fine degli anni 1980 anche da David Ebitz, "Connoisseurship as Practice", in: *Artibus et Historiae* vol. 9, n. 18 (1988), pp. 207-212, qui pp. 207-208. Per un *plaidoyer* della *connoisseurship* tradizionale e per le sue variazioni contemporanee si veda anche David Carrier, "In Praise of Connoisseurship", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 61, n. 2 (2003), pp. 159-169.

³ A tal proposito si rimanda qui alla recente bibliografia riassuntiva sull'argomento pubblicata in "Le connoisseurship et ses révisions méthodologiques. Points de vue de Frédéric Elsig, Charlotte Guichard, Peter Parshall et Philippe Sénéchal, avec Philippe Bordes", in: *Perspective. La revue de l'INHA* n. 3 (2009), pp. 344-356, qui p. 356. Sia inoltre ricordato il testo canonico sull'argomento: Carol Gibson-Wood, *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, New York et al. 1988. Si segnala inoltre il volume di Gigetta Dalli Regoli dedicato alla metodologia e al percorso attributivi e corredato di casi pratici raccolti dall'autrice a scopo esemplare: Gigetta Dalli Regoli, *L'attribuzione dell'opera d'arte. Itinerari di ricerca fra dubbi e certezze*, Pisa 2003.

⁴ John Pope-Hennessy, "Connoisseurship", in: Id., *The Study and Criticism of Italian Sculpture*, New York 1980, pp. 11-38, qui p. 11.

⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità* [*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764], a cura di Fabio Cicero, con testo tedesco a fronte, Milano 2003, p. 33. Il passaggio è citato parzialmente anche da Fabio Cicero nell'introduzione al libro, pp. v-xxii, qui p. viii.

⁶ Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, op. cit., 2003, p. 11.

⁷ Recht, *La lettre de Humboldt*, op. cit., 1989, p. 17.

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori* [Zur Farbenlehre, 1810], a cura di Renato Troncon, introduzione di Giulio Carlo Argan, Milano 2008, p. 7.

⁹ Una ricchissima letteratura critica è stata dedicata nel corso degli ultimi vent'anni a questo episodio. Si rimanda qui in particolare agli studi di Oskar Bätschmann, "Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte", in: *Kenntnis*, a cura di Thomas W. Gaehtgens e Peter-Klaus Schuster, Berlino 1996, (supplemento a *Jahrbuch der Berliner Museen*, nuova serie, vol. 38), pp. 87-100. Di imminente pubblicazione anche la monografia di Laura Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert: Der Holbein-Streit und Ursprünge der Kunstgeschichte*, Monaco 2013.

¹⁰ Bartholomäus Sarburg (ca. 1590 - dopo il 1637), copia da Hans Holbein il giovane, *Madonna del borgomastro Meyer*, olio su tavola, 159 x 103 cm, Dresda, Gemäldegalerie, Gal.-Nr. 1892.

¹¹ "[...] in der ganzen reichen Dresdener Sammlung das einzige [Bild], das einigermäßen die tödliche Nähe der sixtinischen Madonna aushält", Jacob Burckhardt, "Über die Echtheit alter Bilder" [conferenza del 21 febbraio 1882], in: Id., *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst*, a cura di Henning Ritter, Colonia 1984, pp. 281-291, qui p. 288.

¹² Hans Holbein il giovane, *Madonna del borgomastro Meyer*, olio su tavola, 146,5 x 102 cm, collezione Würth, Schwäbisch Hall, Johanniterkirche.

¹³ Si pensi soltanto alle dispute che videro coinvolti Wilhelm von Bode e Giovanni Morelli: cfr. Irene Geismeyer, "Der 'gefürchtete' Bode. Kunstkenntnis am Museum", in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale* (Bergamo, 4-7 giugno 1987), a cura di Giacomo Agosti et al., 3 voll., Bergamo 1993, I, pp. 61-68; Jaynie Anderson, "The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli", in: *Kenntnis*, op. cit., 1996, pp. 107-119.

¹⁴ "Nun ist es ja allerdings wahr, daß vier Augen mehr und besser sehen als zwei, daß zwei Kunstkenntner, die sich gut verstehen, sich durch gegenseitige Mitteilung und Vergleichung ihrer Erfahrung wesentlich unterstützen und fördern können. Allein ob auch achtundzwanzig Augen besser sehen als zwei, ist eine ganz andere Frage.", Burckhardt, "Über die Echtheit alter Bilder", op. cit., 1984, p. 288.

¹⁵ Wilhelm Schlink ricorda a tal proposito come nella primavera del 1875 Burckhardt si sia recato a Roma in compagnia di Wilhelm von Bode allo scopo di percorrere intere gallerie come la Pinacoteca vaticana e la Galleria Borghese, con occhio critico e attento all'originalità e allo stato di conservazione delle opere, Wilhelm Schlink, "Le 'rôle' de l'historien de l'art", in: *Relièr Burckhardt*, a cura di Matthias Waschek (ciclo di conferenze, Parigi, Louvre 25 novembre - 16 dicembre 1996), Parigi 1997, pp. 23-53, qui p. 39. Sul rapporto di Burckhardt con gli originali si veda anche il riferimento riportato alla nota 110 del presente saggio.

¹⁶ "Wohl ist es etwas Herrliches, einen großen Meister in seinen Werken kennenzulernen, in seinen Geist einzudringen. Allein auch das andere hat sein Recht und seinen Vorzug, keine Sorge zu hegen, ob das Bild auch echt benannt sei, wenn es nur in uns die Schwingungen des wahren Schönen hervorbringt, wenn es nur unseren inneren idealen Sinn ergreift und uns als ein Symbol des Allerhöchsten erscheint. Allein die Leute sind selten, die so denken; der Vortragende erinnert sich mit Vergnügen an einen lebenswürdigen alten Mailänder, Besitzer einer sehr wertvollen, ausgewählten Privatgalerie, der jede Untersuchung der Herkunft seiner Bilder lächelnd ablehnte mit den Worten: '*Purchè la roba sia buona, non mi curo di saperne l'autore.*' (Wenn nur die Ware gut ist, was kümmert's mich, wer sie gemacht hat!) Das war ein Philosoph.", Burckhardt, "Über die Echtheit alter Bilder", op. cit., 1984, p. 291. La frase in corsivo è in italiano nel testo originale.

¹⁷ Moltissimo è stato detto e scritto su Morelli e sul suo celebre e spesso aspramente criticato metodo. Per un ritratto biografico aggiornato e una sintesi della letteratura recente sull'argomento si veda Tommaso Casini, "Morelli, Giovanni Giacomo Lorenzo", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2012, vol. 76, edizione Treccani online: http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-lorenzo-morelli_%28Dizionario-Biografico%29/ (pagina consultata il 27 novembre 2012).

¹⁸ Sulla relazione fra Morelli e Burckhardt si veda Wilhelm Schlink, "Giovanni Morelli und Jacob Burckhardt", in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, op. cit., 1993, I, pp. 69-81.

¹⁹ Jacob Burckhardt, "Gemälden des Senators Giovanni Morelli in Bergamo" (conferenza tenuta alla Historische und Antiquarische Gesellschaft di Basilea il 24 marzo 1892, ricordata in "Referat 'National-Zeitung', Nr. 73, vom 26. 3. 1892"), in: Id., *Vorträge 1870-1892*, a cura di Maurizio Ghelardi et al., Monaco 2003, pp. 637-639. Purtroppo il testo originale del discorso non si è conservato.

²⁰ Schlink, "Giovanni Morelli und Jacob Burckhardt", op. cit., 1993, p. 78.

²¹ "Nichts fördert unsere Kennerschaft mehr als Bilderankäufe – dies weiß ich aus eigener Erfahrung.", lettera di Giovanni Morelli a Jean Paul Richter, 26 giugno 1884, in: *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, a cura di Irma Richter e Gisela Richter, Baden Baden 1960, pp. 334-336, qui p. 335.

²² Jacob Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. I collezionisti [Die Sammler]*, pubblicato postumo nel 1898], a cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller, Venezia 1995, p. 5.

²³ Si veda il passaggio della lettera che Goethe scrisse al Cancelliere von Müller due anni prima di morire citata da Gabriella Catalano nell'introduzione a Johann Wolfgang Goethe, *Il collezionista e la sua cerchia [Der Sammler und die Seinigen]*, 1799], a cura di Gabriella Catalano, Napoli 2000, pp. 1-20, qui p. 12.

²⁴ Goethe, *Il collezionista e la sua cerchia*, op. cit., 2000, p. 65.

²⁵ Jonathan Richardson, *Two Discourses. I. An essay On the whole Art of Criticism as it relates to Painting. ... II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur ...*, Londra 1719; un facsimile moderno della prima edizione tirato dall'esemplare conservato alla British Library di Londra è pubblicato da Ecco Print Editions (Eighteenth Century Collections Online).

²⁶ Pope-Hennessy, "Connoisseurship", op. cit., 1980, pp. 12-13.

²⁷ In realtà lo stesso Morelli non soltanto si servì dei documenti tradizionali, come dimostrano i frequenti riferimenti bibliografici citati nei suoi studi critici, bensì in molte lettere ammise di farvi ricorso e perfino di condurre ricerche d'archivio: "Con ciò non voglio affatto dire che si debbano scartare i documenti, li ritengo al contrario di grandissimo valore, ma soltanto nelle mani di coloro che sono in grado di comprendere e interpretare un'opera d'arte anche senza il loro aiuto" ["Ich will damit nicht sagen, daß die Dokumente zu verwerfen seien, nein, im Gegenteil, ich halte dieselben höchst schätzenswert, aber nur in Händen von Leuten, die ein Kunstwerk auch ohne Dokumente zu verstehen und zu deuten im Stande sind."], lettera di Giovanni Morelli a Jean Paul Richter, 19 novembre 1877, in: *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel*, op. cit., 1960, pp. 16-17, qui p. 16; "Non v'ha il nome dell'autore sul cartellino, che trovasi appiè del trono, ma v'ha un documento in Faenza che conferma quanto dall'occhio intelligente viene a prima vista giudicato, cioè essere l'autore di quella bella tavola M. Palmezzano.", bozza di una lettera scritta da Giovanni Morelli al Ministro della Pubblica Istruzione nel 1861, contenuta nel taccuino A, foglio 50recto e riprodotta in Jaynie Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano 2000, p. 80).

²⁸ Scrive Morelli in *Principio e metodo (Princip und Methode, 1890)*: "Essi [n. d. A. i conoscitori d'arte] devono certamente essere prima di tutto sensibili per natura, devono avere l'occhio aperto alle attrattive delle forme e del colore, anziché avere il cranio fornito delle protuberanze filosofiche, ma il senso innato dell'arte, che coll'esercizio diventa intuizione, non basta per giungere alla scienza dell'arte, se non è da lunghi studii dell'opere d'arte raffinato ed educato.", Giovanni Morelli, *Il conoscitore d'arte [Princip und Methode, 1890]*, a cura di Paolo d'Angelo, Novecento, Palermo 1993, p. 88, corsivo nell'originale. Si veda anche la seguente ammissione di Berenson, il quale sostiene che il "sense of quality must first exist as God's gift, whereupon, to become effective, it should be submitted to many years of arduous training", Bernard Berenson, "Preface", in: Bernard Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, Londra 1901, pp. v-x, qui p. viii-ix.

²⁹ È interessante osservare che, mezzo secolo dopo Morelli, anche Richard Offner (1889-1965) avrebbe sostenuto la validità oggettiva del giudizio dello storico dell'arte-*connoisseur* pur ammettendo trattarsi di uno giudizio fondato su uno sguardo soggettivo e intuitivo: "And yet science or no science, I seriously believe that the art-historian has this in common with the better part of thinking humanity, that he knows by a sort of Kantian intuition when he is right, or at least when the tendency of his conclusion is. For if scientific truth will never be arrived at, in a subject that draws its material from a

functional reaction, our conclusions [...] are capable of reaching objective validity. Unhappily, such is the genial perversity of our kind, this intuition is unavailing against the vicious determination to stamp fact with the mind's own idiosyncracies [sic!], on top of the willing admission that fact has its own nature, its own laws, its own logic and its own whims.", Richard Offner, "An Outline of a Theory of Method", in: Richard Offner, *Studies in Florentine Painting. The Fourteenth Century* [1927], New York 1972 (rist. ed. 1927), pp. 127-136, qui p. 129.

³⁰ Lettera di Giovanni Morelli a Jean Paul Richter, 7 luglio 1878, in *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel*, op. cit., 1960, pp. 65-66, qui p. 66, tr. it. cit da Valentina Locatelli, *Metamorfosi romantiche. Le teorie del primo Romanticismo tedesco nel pensiero sull'arte di Giovanni Morelli*, Pasian di Prato 2011, p. 113, nota 179.

³¹ Lettera di Giovanni Morelli a Jean Paul Richter, 14 novembre 1886, in *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel*, op. cit., 1960, pp. 495-496, trad. it. cit. da Locatelli, *Metamorfosi romantiche*, op. cit., 2011, pp. 32-33.

³² Un aspetto che ritorna con insistenza negli scritti di molti *connoisseurs*. Siano qui ricordate a titolo esemplare anche le parole rispettivamente di Johnatan Richardson e Bernard Berenson: "[...] 'tis on the Works Themselves we must Chiefly, and Ultimately depend, [...] by giving us Ideas which no Words possibly can, being such for which we have no Name, and which cannot be communicated but by the things themselves [...]", Richardson, *Two Discourses*, op. cit., 1719, pp. 110-111; "[...] in art, the work of art itself is the event, and the only adequate source of information about the event, any other information, particularly if of the merely literary kind, being utterly incapable of conveying an idea of the precise nature an value of the event in art.", e in nota al testo "This arises from the fact that words are incapable of arousing in the reader's mind the precise visual image in the writer's.", Bernard Berenson, "Rudiments of Connoisseurship. A Fragment", in: Id., *The Study and Criticism of Italian Art, Second Series*, Londra 1931, pp. 111-148, qui p. 120.

³³ Celebre la è "conversazione" fra Ivan Lermolieff, *alter ego* di Morelli, e Giorgione (1477-1510) inscenata dal *connoisseur* di fronte a un dipinto che egli erroneamente attribuiva al pittore da Castelfranco, cfr. Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfilii in Rom*, Lipsia 1890, p. 324.

³⁴ Il prologo non si presenta affatto nelle vesti canoniche del trattato critico-metodologico e non mira neppure a esporre troppo esaustivamente le componenti fondamentali della *connoisseurship*. Per uno studio dettagliato del testo e una sua interpretazione letteraria sulle orme del Romanticismo tedesco si vedano rispettivamente l'introduzione di Paolo d'Angelo in Morelli, *Il conoscitore d'arte*, op. cit., 1993, pp. 7-47 e il capitolo "Princip und Methode: effusioni del cuore di un russo amante dell'arte" in: Locatelli, *Metamorfosi romantiche*, op. cit., 2011, pp. 60-69.

³⁵ Morelli, *Il conoscitore d'arte*, op. cit., 1993, p. 53.

³⁶ Ivi, p. 84.

³⁷ Ivi, p. 68.

³⁸ Ivi, p. 69.

³⁹ Si confronti la già citata introduzione di Paolo D'Angelo in: ivi, p. 45.

⁴⁰ Sulla rapporto non sempre univoco fra Morelli e Springer tracciato sull'esempio delle dispute attributive scoppiate intorno ai disegni del giovane Raffaello si veda Valentina Locatelli, *Die Jugendentwicklung Raffaels. Ivan Lermolieff liest Anton Springer: ein Beispiel der Auseinandersetzung Morellis mit dem deutschen Gelehrtentum*, in: *Künstler-Träume: Raffael im XIX Jahrhundert*, a cura di Elena Agazzi et al., Berlino e Boston 2012, pp. 337-365.

⁴¹ "Dass sich Kunsthistoriker und Kunstkenner nicht einfach decken, dafür möchte schon die Erfahrung sprechen. [...] Kunstkennerchaft und Kunstgeschichte [sind] Dinge von durchaus ungleichartigem Wesen. Die erstere ist eine vornehmlich durch Uebung des Auges errungene Fertigkeit, den Ursprung eines Kunstwerkes zu bestimmen und einer Reihe verwandter Schöpfungen einzubeziehen, die letztere ist eine Wissenschaft, von den anderen historischen Disciplinen durch den Gegenstand, aber nicht durch die Methode unterschieden. Die Thätigkeit des Kunstkenners bildet für

den Kunsthistoriker eine unabweisbare Voraussetzung. Sie bietet ihm für seine Arbeiten das notwendige Material und bereitet ihm den Boden vor.", Anton Springer, "Kunstkenner und Kunsthistoriker", in: *Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst*, vol. 11 (1881), pp. 737-758, qui p. 749-750.

⁴² Ivi, p. 750.

⁴³ Ivi, pp. 750-751.

⁴⁴ Cfr. la nota 13 del presente saggio.

⁴⁵ Wilhelm von Bode, "Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda (il pseudo Boccaccino)", in: *Archivio Storico dell'Arte*, anno III (1890), pp. 192-195, qui p. 192. Il saggio è citato come testo esemplare della pratica della *connoisseurship* anche da Enrico Castelnuovo, "Attribution", in: *Encyclopaedia universalis*, vol. II, Parigi 1980 [1968], pp. 780-783 e da Maurizio Lorber, "Ipotesi visive: 'paradigma indiziario' versus 'paradigma ipotetico' nella connoisseurship ottocentesca", in: *Arte in Friuli, arte a Trieste*, n. 24 (2005), pp. 119-144, qui p. 119. Sia qui osservato che in questo articolo, proponendo un catalogo di opere che egli attribuisce allo "Pseudo Boccaccino" (Giovanni Agostino da Lodi, attivo ca. 1467-1524) e descrivendo fra queste il dipinto raffigurante la *Lavanda dei piedi di Cristo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), Bode dichiara di fare ricorso tanto all'intuizione quanto all'osservazione comparativa delle forme caratteristiche ("basta dare al quadro una sola occhiata per persuadersi ch'esso non appartiene né al Perugino, né ad un artista della sua scuola."; "Il maestro della *Lavanda* invece ha i colori forti, duri e vivissimi, le pieghe dure [...], le estremità mal disegnate, le mani lunghe e strette con dita magre come rebbi di una forchetta, il fondo nero, i tipi copiati da Leonardo.", Bode, "Un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda", op. cit., 1890, p. 193).

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ "[...] without connoisseurship a history of art is impossible.", Berenson, "Preface", op. cit., 1901, p. v.

⁴⁸ Max Friedländer, "Arte e Scienza", in: Id., *Il conoscitore d'arte [Von Kunst und Kennerschaft, 1946]*, trad. it. di Anna Bovero, Milano 1995, pp. 86-92.

⁴⁹ Così il celebre adagio riportato negli appunti di Lorenzo Rovere alle lezioni torinesi di Toesca, ricordato e qui citato da Giovanni Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 2003, p. 14.

⁵⁰ Roberto Longhi, "Omaggio a Pietro Toesca", in: *Proporzioni*, III (1950), pp. v-xv, qui p. viii, cit. da Romano, *Storie dell'arte*, op. cit., 2003, pp. 14-15.

⁵¹ "Questo è il fondamento dell'attività di qualsiasi conoscitore del quale l'unica ricchezza è la potenza critica, cioè la potenza discriminatoria dello sguardo. È vero che si può essere un grande conoscitore senza essere uno storico; ma non si può essere un grande storico se non si è almeno un poco un conoscitore, dato che ciò implicherebbe che si parli dei quadri senza nemmeno aver coscienza della loro realtà.", Federico Zeri, *Confesso che ho sbagliato [J'avoue m'etre trompé, 1995]*, n. ed., Milano 2009, p. 38.

⁵² "Pour un conservateur de musée il est essentiel d'être connaisseur", Michel Laclotte, "Expert' s Eye. Some Remarks on Connoisseurship", conferenza, Madrid, Museo del Prado, 23 aprile 2009 (video in quattro parti disponibile online su You Tube, accesso effettuato il 16 novembre 20012: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLB7BB7B312478D4E7>)

⁵³ Carl Friedrich von Rumohr, *Italianische Forschungen, Erster Theil (1827)*, in: Id., *Sämtliche Werke*, a cura di Enrica Yvonne Dilk, vol. 2, Hildesheim et al. 2003, p. vii.

⁵⁴ Le sue osservazioni ci sono pervenute registrate sotto forma di annotazioni sciolte nei suoi diari di viaggio: Otto Mündler, "The Travel Diaries of Otto Mündler: 1855-1858", a cura di Carol Togneri Dowd, in: *The volume of the Walpole Society*, n. 51 (1985), pp. 69-254.

⁵⁵ Sia qui riportato a tal proposito il commento di Burckhardt: "Da quando la ferrovia permette di viaggiare e comparare con sempre più facilità [...], la critica può lavorare con maggior sicurezza di un tempo" ["Die Kritik kann heute mit viel größerer Sicherheit arbeiten als früher, seit die Eisenbahnen

das Reisen und Vergleichen immer leichter machen [...]”, Burckhardt, "Über die Echtheit alter Bilder", op. cit., 1984, p. 290.

⁵⁶ "[...] ich [unternahm] eine Reise nach Englang zu diesem speciellen Zweck, zum drittenmal Paris besuchte und später während einem vollen Jahre Italien bereiste, in welchem gesegneten Lande ich schon früher sieben glückliche Jahre verlebt hatte. Deutschland kannte ich schon nach manchen Richtungen hin, Wien besuchte ich noch. Die grossen Gemälde Rafael's in Spanien hatte ich schon früher in Paris kennen gelernt. Ich darf daher sagen, dass mit Ausnahme weniger Werke von geringer Bedeutung, mir alle übrigen von Rafel durch Selbstanschauung bekannt sind", Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 4 voll., Lipsia 1839-1858, I, 1839, pp. xx-xxi (testo digitalizzato, permalink: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/passavant1839bd1>). Una traduzione italiana della pubblicazione apparve presso Le Monnier nel 1889 con il titolo *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*. La citazione qui proposta è stata tradotta liberamente dall'autrice non essendo stato possibile consultare l'edizione italiana del libro.

⁵⁷ Ringrazio nuovamente in quest'occasione il dottor Wolfgang Holler, l'ex direttore del Gabinetto delle Stampe e dei Disegni di Dresda (*Kupferstich-Kabinet*), che nella primavera del 2007 mi garantì l'accesso all'archivio e nei depositi della collezione grafica al fine di studiare i disegni discussi da Morelli nella seconda edizione dei suoi studi critici sulla collezione (1891). Siano qui inoltre ringraziati anche Andreas Pischel e Gudula Metze, responsabili della collezione grafica, sia per avermi aiutata – il primo – a decifrare e trascrivere la calligrafia di Karl Woermann dalle antiche carte dell'inventario qui discusse, sia per avermi più recentemente fornito alcune informazioni complementari sui due fogli di Correggio in esame (**figg. 4 e 6**) e sul disegno inedito oggi assegnato a Tintoretto e un tempo ospitato nel *passe-partout* qui riprodotto (**fig. 1**).

⁵⁸ "Dresda è città che sulla terrazza di Brühl lungo l'Elba rammenta alla lontana Firenze – e fra tutte le città di Germania darei a questa la preferenza per farvi un lungo soggiorno!", lettera di Giovanni Morelli a Niccolò Antinori, 29 agosto 1877, in: Giacomo Agosti, "Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori", in: *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Quaderni del seminario di storia della critica d'arte, Pisa 1985, p. 68.

⁵⁹ Antonio Allegri da Correggio, detto il Correggio (ca. 1489-1534), *Madonna di San Giorgio*, schizzo per la pala d'altare omonima (Dresda, Gemäldegalerie, Gal.-Nr. 153, **fig. 5**), penna e inchiostro bruno, lumeggiato bianco, su carta marroncina, 23,8 x 18,6 cm, Dresda, Kupferstich-Kabinet, inv. n. C 367. Il disegno, un tempo nella collezione del pittore Mariette (?) e in quella di Sir Thomas Lawrence (1830), fu acquistato dal museo sassone nel 1860 in occasione dell'asta Woodburn. L'attribuzione tradizionale a Correggio, confermata da Morelli (*Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Lipsia 1880, p. 260; *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Lipsia 1891, p. 369) e Karl Woerman (*Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden*, 10 cartelle, Monaco 1896-1898, cartella n. VI, inv. n. 194, p. 63), è stata generalmente accolta dal resto della critica successiva (cfr. Giovanni Morelli, *Studi critici sulla pittura italiana. La Gemäldegalerie di Dresda, Traduzione e appendice critica a cura di Valentina Locatelli*, in: Valentina Locatelli, *Le opere dei maestri italiani nella Gemäldegalerie di Dresda: un itinerario "frühromantisch" nel pensiero di Giovanni Morelli*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bergamo 2009, II parte, p. 221, nota 880; *Correggio*, a cura di Lucia Fornari Schianchi, cat. mostra, Parma, Galleria Nazionale, Camera di San Paolo / Cattedrale, Chiesa di San Giovanni Evangelista, 20 settembre 2008 - 25 gennaio 2009, Milano 2008, cat. IV.38 [Angelo Loda], p. 409, fig. p. 363).

⁶⁰ "Morelli bestätigte denn 1889 mündlich seiner 1880 (Lerm. Werke. S. 260) geäußerte Ansicht, dass das Blatt echt sei.", Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, archivio del Kupferstich-Kabinet (**fig. 3**).

⁶¹ Antonio Allegri da Correggio, detto il Correggio (ca. 1489-1534), *Vergine Assunta* (recto); *Studio per la Vergine Assunta* (verso, in controparte), carboncino rinforzato con penna e inchiostro (recto), matita rossa, penna e inchiostro (verso), 23 x 25,4 cm, Dresda, Kupferstich-Kabinet, inv. n. C 366. L'attribuzione a Correggio del foglio, che come il precedente vanta una provenienza illustre (Jonathan Richardson senior; Sir Joshua Reynolds; Sir Thomas Lawrence), è stata mantenuta dal resto della critica fino a oggi: cfr. *Correggio*, op. cit., 2008, cat. n. IV.31 (Angelo Loda), pp. 406-407, fig. p. 358.

⁶² "Dieses Blatt, welches berühmten Sammlungen zugehörte, galt wohl für den flüchtigen ersten Originalentwurf Correggio's zu seiner Himmelfahrt im Dom von Parma. Auch Morelli (Lerm Werke 1880), S. 260, erkannte die Echtheit des Blattes noch an; - 1889 mündlich aber erklärte er, wie auch uns scheinen will mit größerem Recht, das Blatt für unecht. Es zeigt nirgends die Frische und Naivität einer Originalskizze. In seiner 2. Auflage 1891 übergeht Morelli das Blatt mit Stillschweigen.", Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, archivio del Kupferstich-Kabinett.

⁶³ A proposito dell'aspetto affatto ipotetico e quasi divinatorio della *connoisseurship* si ricorda qui l'esclamazione ormai divenuta aforisma di Berenson "In the beginning was the guess, no doubt" nella prefazione ai suoi *Three Essays in Method*, Oxford 1926, pp. vii-xi, qui p. ix, citata anche da Lorber nel titolo del suo saggio, "In the Beginning was the Guess", op. cit., 2008.

⁶⁴ Morelli, *Studi critici sulla pittura italiana*, op. cit., 2009, seconda parte, p. 2. "Un giorno insegna agli altri" ["Ein Tag lehrt den andern"] è anche il motto che Morelli antepone all'introduzione della trattazione dedicata alla Alte Pinakothek di Monaco, Morelli, *Kunstkritische Studien*, op. cit., 1891, p. 3.

⁶⁵ Leonardo da Vinci, aforisma contenuto nel Codice di Madrid conservato alla Biblioteca Nacional, Cod. 8937, fol. 2r.

⁶⁶ Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, op. cit., 1995, pp. 98, 99. A tal proposito si vedano anche le sezioni dedicate ai documenti e alla tradizione in Berenson, "Rudiments of Connoisseurship", op. cit., 1931, pp. 111-119.

⁶⁷ Ivi, pp. 124-136.

⁶⁸ Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, op. cit., 1995, p.100.

⁶⁹ "Etliche meiner Gegner in Deutschland werfen mir vor, ich weiss nicht ob aus Einfalt oder aus Bosheit, ich behaupte einen Meister allein schon an der Form der Hand, des Nagels, des Ohres oder der Zehen u.s.w. erkennen und beurtheilen zu können. So naiv bin ich doch nicht. Was ich behaupte ist, dass die Formen überhaupt und die des Ohres und der Hand insbesondere uns dazu dienen, das Werk eines Meisters von dem seiner Nachahmer mit grösserer Sicherheit zu unterscheiden und somit die Bestimmung des Totaleindrucks zu controlieren", Morelli, *Kunstkritische Studien*, op. cit., 1891, nota 1, p. 4, trad. it. cit. da Locatelli, *Metamorfosi romantiche*, op. cit., 2011, p. 68.

⁷⁰ Così anche Friedländer: "Ogni giudizio artistico risulta da un confronto, che per lo più si compie nell'inconscio. Si esalta l'impressione per effetto di contrasto.", Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, op. cit., 1995, p. 106.

⁷¹ Cfr. nota 65.

⁷² Sull'uso delle stampe di riproduzione nella pratica storico artistica sette- e ottocentesca si veda Claudia-Alexandra Schweighofer, "Collection de dessins originaux? Considerazioni sulle stampe facsimile delle opere dei maestri italiani nel XVIII e XIX secolo", in: *Annali della Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami)*, a cura di Amelia Valtolina, VI/2010 (2012), pp. 209-229.

⁷³ Si rimanda a tal proposito sia all'esemplare ed esaustivo studio di Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, Monaco 2001 sia al sempre valido Ettore Spalletti, "La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)", in: *Storia dell'arte italiana*, a cura di Giulio Bollati e Paolo Fossati, *Parte prima. Materiali e problemi*, vol. II, *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 417-484.

⁷⁴ Sull'impiego del disegno nelle scienze naturali e nella storia dell'arte e sul rapporto fra la prassi grafica e il sapere si veda il saggio di Elke Schulze, "Il disegno: strumento e linguaggio della visione scientifica", in: *Annali della Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami)*, a cura di Amelia Valtolina, trad. it. di Valentina Locatelli, III/ 2007 (2007), pp. 165-199.

⁷⁵ Per una sintetica ma efficace analisi del ruolo svolto dal disegno nella ricerca storico-artistica di Burckhardt si faccia riferimento a Susanne Müller-Bechtel, "Jacob Burckhardt (1818-1897)", in: Id., *Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, Berlino e Monaco 2009, pp. 211-216, qui pp. 211-214.

⁷⁶ Su Heinrich Wölfflin disegnatore si rimanda nuovamente a Schulze, *Il disegno: strumento e linguaggio della visione scientifica*, op. cit., 2007.

⁷⁷ Raphael Rosenberg, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, Monaco 2000, pp. 54-63.

⁷⁸ Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument*, op. cit., 2009, p. 202.

⁷⁹ Pope-Hennessy, *Connoisseurship*, op. cit., 1980, p. 13.

⁸⁰ Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument*, op. cit., 2009, pp. 124, 222.

⁸¹ Müller-Bechtel osserva che dai disegni di Cavalcaselle emergono sia un interesse dominante riservato alle figure sia un disinteresse quasi totale per il paesaggio. In opposizione all'osservazione critica formulata da Maurizio Lorber – secondo il quale Cavalcaselle metterebbe in evidenza nei suoi disegni quelle qualità dell'opera che gli permettono di confermare la propria attribuzione (Lorber, "Ipotesi visive", op. cit., 2005, p. 131) – la studiosa tedesca ribadisce tuttavia che i disegni di Cavalcaselle dimostrano un'oggettività e scientificità rara se paragonati a quelli di altri specialisti della disciplina (Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument*, op. cit., 2009, p. 223). Nondimeno, a monte di quanto osservato, si crede in questo caso di potersi associare all'opinione di Lorber piuttosto che a quella di Müller-Bechtel, dal momento che lo sguardo del *connoisseur* e ancor più quello del disegnatore è sempre involontariamente portato a un'astrazione soggettiva che deriva dalle sue capacità cognitive e dall'esperienza personale.

⁸² Cfr. Donata Levi, "Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria", in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, op. cit., 1993, I, pp. 133-148; Jaynie Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, op. cit., 2000.

⁸³ Si pensi sia alle tavole anatomiche disegnate con precisione dal giovane Morelli studente di medicina comparata all'università di Monaco (cfr. Richard Pau, "Le origini scientifiche del metodo morelliano", in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, op. cit., 1993, II, pp. 301-319), sia alle caricature da lui realizzate negli anni 1840 e conservate nell'archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo e in quello privato dei discendenti di Niccolò Antinori a Firenze (cfr. Valentina Locatelli, "Tra fisiognomica e parodia romantica. Giovanni Morelli e la caricatura", in: *Annali della Fondazione Europea del Disegno*, [2012], op. cit., pp. 181-207).

⁸⁴ Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, op. cit., 2000, p. 17.

⁸⁵ Questa l'opinione di Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument*, 2009, op. cit., p.218.

⁸⁶ Maurizio Lorber ha teso un interessante parallelo fra la *connoisseurship* e i processi psicologici alla base del sistema cognitivo osservando le difficoltà insite nella verbalizzazione di una *performance* attributiva: Lorber, "Ipotesi visive", op. cit., 2005, p. 125.

⁸⁷ Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, op. cit., 2000, p. 28.

⁸⁸ Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, a cura di Jaynie Anderson, Milano 1991, p. 86.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, pp. 86-87. Per un efficace riassunto della teoria del metodo morelliano si veda Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, op. cit., 2000, pp. 28-29. La studiosa australiana ritiene tuttavia che il genere di osservazioni relative all'impressione generale siano raramente riscontrabili nei taccuini di Morelli (cfr. *ivi*, p. 29). Chi scrive crede invece di aver fin qui ampiamente dimostrato essere vero il contrario: Morelli non soltanto faceva affidamento all'impressione generale e all'intuito, bensì lo ammetteva apertamente. Lo studio comparativo delle forme caratteristiche serviva a Morelli da mezzo ausiliario per confermare e dare fondamento alla propria attribuzione.

⁹⁰ L'opera, che all'epoca in cui Morelli la descrive si trovava ancora nella chiesa di Sant'Agata, si conserva oggi nella Galleria Nazionale delle Marche a Urbino.

⁹¹ Morelli, Taccuino A, foglio 10/verso e foglio 11/recto, in: Anderson, *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, op. cit., 2000, p. 45.

⁹² Morelli, Taccuino A, foglio 16/recto, in: *ivi*, p. 50.

⁹³ Morelli, Taccuino A, foglio 50/recto, in: *ivi*, p. 80.

⁹⁴ Cfr. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, op. cit., 2001, p. 24.

⁹⁵ Per uno studio recente del ruolo svolto dalla fotografia per la pratica attribuzionistica di Giovanni Morelli si veda Dorothea Peters, "'Das Schwierigste ist eben ... das, was uns da Leichteste zu sein dünkt – nämlich das Sehen.' Kunstgeschichte und Fotografie am Beispiel Giovanni Morellis (1816-1891)", in: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, a cura di Costanza Caraffa, Berlino e Monaco 2009, pp. 45-75; per il ruolo svolto dalla fotografia negli studi di Morelli sui disegni di Raffaello si veda anche Dorothea Peters, "From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century", in: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, a cura di Costanza Caraffa, Berlino e Monaco 2011, pp. 129-144.

⁹⁶ Morelli non realizza di suo pugno questi disegni ma li fa eseguire dal restauratore Luigi Cavenaghi (1844-1918). Incerto del risultato, che gli sembra frutto di "un occhio molto moderno", egli interpella Jean Paul Richter chiedendogli di fargli pervenire i disegni delle forme delle orecchie e mani di alcuni maestri toscani per comparare la sua maniera di vederli con quella dell'amico tedesco e del restauratore milanese: lettera di Giovanni Morelli a Jean Paul Richter, 5 febbraio 1889, in *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel*, op. cit., 1960, pp. 546-547; il testo della lettera è riportato anche da Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument*, op. cit., 2009, p. 219.

⁹⁷ Cfr. Giacomo Agosti, "Gli studi del Kunstkenner. Le passioni del Marchand-Amateur, uno sguardo alla biblioteca di Morelli sui disegni antichi", in: *I disegni della collezione Morelli*, a cura di Giulio Bora, Bergamo 1988, pp. 31-50, qui p. 35. Dal momento che Morelli e Gustavo Frizzoni (1840-1919) condivisero per alcuni anni l'appartamento milanese di via Pontaccio 14, è parso a lungo plausibile pensare che alcune delle tavole fotografiche morelliane dovessero essere entrate a far parte della fototeca di Frizzoni, oggi conservata presso l'Accademia di Brera in seguito alla sua cessione testamentaria nel 1919, un'ipotesi che però Dorothea Peters afferma essere stata nel frattempo scartata (Peters, "'Das Schwierigste ist eben ...'", op. cit., 2009, p. 66, nota 85). Anderson, che ha avuto ripetutamente accesso all'archivio dei discendenti di Morelli, gli Zavaritt di Gorle (Bergamo) lamenta la rarità del materiale fotografico ivi raccolto, e ne deduce che Morelli non si fidasse affatto delle riproduzioni fotografiche (Jaynie Anderson, "National Museums: the Art Market and the Old Master Paintings", in: *Wolfenbütteler Forschungen*, n. 48 [1991], pp. 375-404, qui p. 376, nota 3), opinione nel frattempo smentita dagli studi di Peters. Marta Fumagalli ha invece cercato di ricostruire la raccolta fotografica morelliana esaminando il manoscritto del segretario di Brera Giulio Carotti (1852-1922), conservato alla biblioteca vinciana a Milano, che contiene la trascrizione delle annotazioni lasciate da Morelli sul verso delle fotografie della sua raccolta: Marta Fumagalli, "Le annotazioni di Morelli alle fotografie di dipinti e disegni di Leonardo e dei maestri lombardi e rinascimentali trascritte da Giulio Carotti", in: *Raccolta vinciana*, n. 31 (2005), pp. 378-448.

⁹⁸ Le fotografie in bianco e nero sarebbero rimaste lo strumento di lavoro prediletto anche di quei *connoisseurs* come Bernard Bereson e Federico Zeri che, pur vissuti nell'epoca del colore, avrebbero perseguito le orme di Morelli: "Comincio a guardare ripetutamente le innumerevoli fotografie che mi vengono recapitate, esaminandole dapprima nell'insieme e poi, con una lente, nei dettagli. Preciso che le fotografie debbono essere in bianco e nero: anche se può sembrare un paradosso, non riesco a leggere correttamente le fotografie a colori dove ogni dato è affogato in una sorta di minestrone; le riproduzioni a colori impediscono di isolare le forme, di analizzare lo stato di conservazione della superficie, che è la prima cosa che faccio con le fotografie in bianco e nero.", Zeri, *Confesso che ho sbagliato*, op. cit., 1999, pp. 127-128.

⁹⁹ In quasi ciascuna delle oltre 500 lettere che compongono il loro epistolario Morelli e Richter parlino di fotografie delle opere d'arte studiate: cfr. Peters, "'Das Schwierigste ist eben ...'", op. cit., 2009, p. 66.

¹⁰⁰ Morelli, *Studi critici sulla pittura italiana*, op. cit., 2009, seconda parte, pp. 14-15, nota 43.

¹⁰¹ Peters ha già sviscerato l'interferenza esercitata dal nuovo mezzo fotografico sulla storia dell'arte e le sue metodologie a partire dal tardo Ottocento, specialmente esaminando le implicazioni che la sua

evoluzione e i suoi limiti tecnici hanno avuto per il discorso storico artistico: Dorothea Pethers, *Der ungewohnte Blick. Fotografische Kunstproduktion im 19. Jahrhundert*, Berlino 2008.

¹⁰² Edward Habic, "Handzeichnungen italienischer Meister in photographischen Aufnahmen von Braun & Co. in Dornach, kritisch gesichtet von Giovanni Morelli (Lermolieff)", in: *Kunstchronik*, n. serie, n. 3, (1892), pp. 289-294, 373-378, 441-445, 487-490, 505-508, 524-528, 543-547, 571-574, 590-593; n. serie 4, (1894), pp. 53-56, 84-90, 156-162, 207-210, 237-240. Cfr. Peters, "Das Schwierigste ist eben ...", 2009, pp. 68-69.

¹⁰³ Morelli, *Il conoscitore d'arte*, op. cit., 1993, p. 64.

¹⁰⁴ Cfr. Peters, "Das Schwierigste ist eben ...", op. cit., 2009, p. 70. Sull'uso che Burckhardt fece del materiale fotografico si veda in particolare Nikolaus Meier, "Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie", in: *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, a cura di Maurizio Ghelardi et al., Venezia 2002, pp. 259-297.

¹⁰⁵ Ci si richiama qui al titolo del discusso libro dello scomparso James H. Beck, *From Duccio to Raphael. Connoisseurship in Crisis*, Firenze 2006, in cui come noto l'autore polemizza sulla *connoisseurship* moderna e i suoi vincoli economici presentando polemicamente il caso di due opere a suo vedere falsamente attribuite dalla critica storico-artistica a Duccio di Buoninsegna (*Madonna con il Bambino*) e a Raffaello (*Madonna dei garofani*) e acquistate a carissimo prezzo rispettivamente dal Metropolitan Museum di New York (acc. n. 2004.442) e dalla National Gallery di Londra (inv. NG6596). Si veda in particolare il capitolo "The Lost Art of Connoisseurship", pp. 23-42.

¹⁰⁶ Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford, 1932, p. x, cit. da David Alan Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, cat. esp. National Gallery of Art, Washington DC, 1979, p. 45.

¹⁰⁷ "Wer die meisten Photos hat, gewinnt", cit. da Richard Krautheimer, "Anstatt eines Vorworts", in: Id., *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Colonia 1988, pp. 7-37, qui p. 29, ripreso e citato anche da Costanza Caraffa, "Einleitung", in: Id., *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, 2009, pp. 7-26, qui p. 7.

¹⁰⁸ Per una raccolta di interessanti approfondimenti critici su queste tematiche si rimanda qui a *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, op. cit., 2011.

¹⁰⁹ Burckhardt, "Über die Echtheit alter Bilder", op. cit., 1984, p. 290.

¹¹⁰ "Aus dem noch immer von mir schmerzlich geliebten Italien lasse ich Stösse von Photographien kommen, es ist aber nicht das Gleiche wie der einst reichlich genossene unmittelbare Anblick.", lettera di Jacob Burckhardt a Friedrich von Preen, 28 dicembre 1891, in: Jacob Burckhardt, *Briefe*, a cura di Max Burckhardt, 10 vol., Basilea e Stoccarda 1949-1986, vol. 9, p. 330, cit. anche da Meier, "Der Mann mit der Mappe", op. cit., 2002, p. 267.

¹¹¹ Per esempio, sull'uso che Burckhardt fece del materiale fotografico durante le sue lezioni universitarie si veda Edith Sruchholz, "Von der Anschauung ausgehen – Jacob Burckhardts Fotosammlung und seine kunsthistorischen Texte", in: *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, op. cit., 2011, pp. 169-180, e specialmente in paragrafo "Zur Beziehung von Text und Bild in den Vorlesungsmaterialien", pp. 175-178.

¹¹² Craffa, "Einleitung", op. cit., 2009, p. 7.

¹¹³ Le circa 15.000 fotografie di dipinti soprattutto di scuola olandese e fiamminga del XV e XVI secolo che costruiscono l'archivio di Friedländer sono state digitalizzate e messe a disposizione degli studiosi sul database "RKDimages" dell'Istituto olandese per la storia dell'arte (RKD).

¹¹⁴ Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, op.cit., 1995, pp. 118-119.

¹¹⁵ André Malraux, *Le musée imaginaire* [1947, rielaborato nel 1951 e nel 1963], Parigi 2006, p. 123 (corsivo nell'originale).

¹¹⁶ Ivi, p. 123.

¹¹⁷ Ivi, p. 161.

¹¹⁸ Heinrich Wölfflin, "Wie man Skulpturen aufnehmen soll", in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, prima parte: n. 7 (1896), pp. 224-228, seconda parte: n. 8 (1897), pp. 294-297, terza parte: n. 26, (1914/1915), pp. 237-244. Per un'edizione italiana del testo si rimanda a Heinrich Wölfflin, *Fotografare la scultura*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, Mantova, 2008.

¹¹⁹ Offner, "An Outline of a Theory of Method", op. cit., 1972, p. 136.

¹²⁰ Ibidem, corsivo nell'originale.

¹²¹ Cfr. Caraffa, "Einleitung", op. cit., 2009, p. 16.

¹²² Per uno scambio di opinioni fra storici dell'arte contemporanei sull'apporto e le interferenze legate all'uso delle moderne tecniche di laboratorio per la pratica della *connoisseurship* si rimanda qui all'interessante dibattito stimolato durante un atelier tenutosi a Williamstown nel 2008 (Clark Art Institute / INHA) e ripreso nel già citato saggio dialogico "La connoisseurship et ses révisions méthodologique", op. cit., 2009, qui pp. 353-355. Sia qui inoltre ricordato che un'intera sezione del 33° congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte (CIHA) tenutosi a Norimberga nel luglio 2012 è stata dedicata proprio alle relazioni fra tecnologia dell'arte e *connoisseurship* (sezione 8: *Exploring the Object. Art Technology and Connoisseurship*). Gli atti del congresso sono di imminente pubblicazione.

¹²³ Caraffa, "Einleitung", op. cit., 2009, p. 16.

¹²⁴ La realtà virtuale proposta da piattaforme come Second Life promette perfino un incontro tridimensionale con le opere d'arte, "tele-portando" l'avatar del visitatore di fronte agli affreschi della Cappella Sistina o alle opere della Galleria di Dresda, come ha illustrato l'australiana Lisa Mansfield nel suo intervento "The Representation of Artefacts in "Second Life"; Interaction, Imagination, Interpretation, Innovation" durante l'11^a sezione (*The Artefact and its Representations*) del 33° congresso del CIHA, Norimberga 2012.

¹²⁵ Uno degli ultimi casi tra i molti che si potrebbero citare è quello della *Madonna con Bambino e San Giovannino* di Correggio (olio su tavola, 45 x 35,3 cm) conservata alla National Gallery of Victoria di Melbourne. Grazie ai fondi donati da Andrew Sisson, il museo australiano ha acquistato l'opera all'asta londinese di Sotheby's il 6 luglio 2011 per la cifra ragguardevole di 4 milioni di euro. Fino al 2000 la tavola era rimasta per oltre un secolo nascosta in una collezione privata svizzera e non sembrava essere affatto nota alla critica. Secondo il catalogo pubblicato dalla casa d'aste, tre esperti di Correggio su quattro che hanno firmato l'attribuzione al pittore si sono basati soltanto su alcune diapositive del dipinto (cfr. <http://www.sothebys.com/en/catalogues/ecatalogue.html/2011/old-master-british-paintings-evening-l11033#/r=/en/ecat.fhtml.L11033.html+r.m=/en/ecat.lot.L11033.html/57/+r.o=/en/ecat.notes.L11033.html/57/> [pagina consultata il 19 novembre 2012]).

¹²⁶ "Irgendwo saß ein Herr, der sich Kunstforscher nannte, und schrieb im Stundenlohn Atteste für Bilder, die er nie gesehen hatte, auch wohl im voraus für Bilder, die noch gar nicht gemalt waren.", Max Friedländer, "Über das Expertenwesen" [pubblicato per la prima volta in: *Jahrbuch für Kunstsammler*, 1921], in: Id., *Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenner's*, Berlino 1929, pp. 1-10, qui pp. 1-2.

¹²⁷ "Traut Euren eigenen Augen, seht Euch die Bilder genau an, bemüht Euch selbst um Kennerschaft.", *ivi*, p. 9.