

Giovanni Morelli (Verona, 1816 - Milano, 1891) fu personalità influente sulla scena italiana ed europea tra Otto e Novecento. Il suo metodo attributivo, basato sull'osservazione dei cosiddetti segni particolari, costituì un contributo tanto imprescindibile quanto dibattuto alla storia delle arti. La sua eredità si articola intorno a due poli, la storia del collezionismo e la storia della critica d'arte, sui quali si concentrano gli interventi presentati nelle due sezioni in cui si articola questa miscellanea di saggi. In particolare l'attenzione si focalizza sui rapporti del critico con collezionisti e istituzioni museali per poi ampliare il panorama di indagine alla ricezione del metodo morelliano tra Otto e Novecento, ai suoi risvolti epistemologici, con uno sguardo anche alle sue implicazioni archeologiche.

Contributi di: Gianpaolo Angelini, Enzo Borsellino, Tommaso Casini, Andrea Di Lorenzo, Maurizio Harari, Andrea Leonardi, Maurizio Lorber, Marta Scarrone, Antonella Trotta.

GIANPAOLO ANGELINI insegna Museologia e Storia della critica d'arte presso l'Università di Pavia. I suoi interessi di ricerca si concentrano sull'architettura a Roma e in Lombardia dal tardo Cinquecento al Settecento, sulla pittura del Settecento lombardo, sulla storia della critica, del collezionismo e della tutela, sull'immagine e la documentazione iconografica del paesaggio e della nazione dopo l'Unità d'Italia. Ha pubblicato: *La patria e le arti. Emilio Visconti Venosta patriota, collezionista e conoscitore*, Pisa 2013; *Il Collegio Ghislieri di Pavia 1567-2017. Il complesso monumentale dal XVI al XXI secolo*, Milano 2017; *La fratellanza raffaellesca. Fortuna e ricezione del metodo morelliano nell'Italia postunitaria*, Pisa 2018.

In copertina: «Studio di una testa e di una mano, erroneamente attribuiti a Raffaello, nella collezione di Oxford» (da *Concetto fondamentale e metodo*, in G. MORELLI, *Della pittura italiana...*, 1897, p. 47).

Gianpaolo Angelini cur.

Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo

Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo

a cura di Gianpaolo Angelini



Quaderni di Artes /7



Edizioni ETS

€ 15,00



ETS

QUADERNI DI ARTES

7

Comitato scientifico

Luisa Giordano

Marinella Pigozzi

Valerio Terraroli

Ranieri Varese

Elisabeth Wünsche-Werdehausen

Giuseppa Z. Zanichelli

1. Luisa Giordano (a cura di), *Soffitti lignei*, 2005, pp. 240.
2. Luisa Giordano (a cura di), *Beatrice d'Este 1475-1497*, 2008, pp. 212.
3. Luisa Giordano (a cura di), *Gli affreschi della Cappella Bottigella. Studi in occasione del restauro*, 2008, pp. 118.
4. Gianpaolo Angelini, *La fratellanza raffaellesca. Fortuna e ricezione del metodo morelliano nell'Italia postunitaria*, 2018, pp. 124.
5. Alessandra Casati, *Il dono alla patria. Ercole Ferrata, il Crocifisso eburneo di Pellio Intelvi e la tradizione ferratesca in Lombardia*, 2020, pp. 144, ill.
6. Luisa Giordano (a cura di), *Il soffitto dell'antico Ospedale San Matteo di Pavia. Indagini sulla struttura e sul suo stato di conservazione*, 2020, pp. 40.
7. Gianpaolo Angelini (a cura di), *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, 2020, pp. 140.

Giovanni Morelli
tra critica delle arti e collezionismo

a cura di
Gianpaolo Angelini



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il volume è stato parzialmente finanziato da
Associazione Alunni del Collegio Ghislieri*



Con il patrocinio della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



© Copyright 2020

Edizioni ETS

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

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

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

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675836-1

INDICE

Gianpaolo Angelini <i>«Vous ne l'avez pas connu, Morelli?».</i> <i>Una premessa, tra mito e metodo del conoscitore</i>	7
I.	
Andrea Di Lorenzo <i>Giovanni Morelli, Gian Giacomo Poldi Pezzoli e il collezionismo privato in Italia nella seconda metà dell'Ottocento, patriottico e risorgimentale</i>	17
Gianpaolo Angelini <i>Il critico come «tecnico dell'arte» e «critico sperimentale»:</i> <i>Carlo Magenta, Rodolfo Maiocchi e l'avamposto pavese del circolo morelliano</i>	35
Enzo Borsellino <i>Giovanni Morelli e Tommaso Corsini jr.: una lettera, un consiglio, una visita</i>	49
Andrea Leonardi <i>Giovanni Morelli, Giuseppe Mongeri e gli «Inventari» di musei, gallerie e pinacoteche (1870)</i>	59
II.	
Antonella Trotta <i>Elogio della connoisseurship. Giovanni Morelli & i Vittoriani</i>	75
Maurizio Harari e Marta Scarrone <i>Pittura vascolare antica. Attribuzionismo e post-attribuzionismo</i>	85
Tommaso Casini <i>Archivio e catalogo degli indizi: Morelli tra Lombroso e Freud</i>	105
Maurizio Lorber <i>Connoisseurship e semiotica visiva: dalle forme peculiari di Giovanni Morelli agli schemi e le convenzioni di Ernst H. Gombrich</i>	119
<i>English abstracts</i>	135

Tommaso Casini

ARCHIVIO E CATALOGO DEGLI INDIZI:
MORELLI TRA LOMBROSO E FREUD

Lo stimolante e complesso compito di stendere la voce su Giovanni Morelli del DBI, per l'inevitabile e necessaria sintesi, non poteva limitarsi a ciò che ha reso celebre il fondatore dell'attribuzionismo scientifico ottocentesco¹. Non è possibile infatti poter comprendere appieno Morelli senza calarlo nel panorama culturale e nel contesto storico dell'Italia e dell'Europa nel secolo XIX, che Morelli ebbe la fortuna di attraversare quasi integralmente. L'argomento di questo contributo potrà apparire forse decentrato fin dal titolo rispetto alla specificità della sua figura come critico d'arte e collezionista, collocandolo tra Lombroso e Freud, due delle personalità di grande rilievo per la storia della psichiatria e dell'antropologia a cavallo tra Otto e Novecento. L'accostamento a Freud è noto agli studi per ammissione dello stesso psicologo viennese, che citò Ivan Lermolieff, pseudonimo di Giovanni Morelli, nel saggio sul *Mosé di Michelangelo*, come vedremo in seguito. Cercherò prima di spiegare invece come l'accostamento di Morelli al fondatore dell'antropologia criminale Cesare Lombroso non sia ancora stato pienamente indagato come potrebbe².

Per avanzare questa ipotesi di confronto sono ripartito dal celebre e fortunato saggio di Carlo Ginzburg *Radici di un paradigma indiziario*, edito nel 1979 e in seguito ripubblicato in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*³. Studio che mise in luce, con acume, le origini dell'approccio metodologico indiziario di Morelli, che sottende da un punto di vista epistemologico la sua epoca, scaturito, secondo quanto venne osservato, dapprima per i suoi studi di gioventù sulla semeiotica medica, orientati poi su quelli anatomici. Studi che lo avevano portato, in seguito, a leggere morfologicamente, in alcuni gesti della pratica pittorica, da

¹ T. Casini, *Morelli Giovanni Giacomo Lorenzo, sub voce*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Vol. 76, 2012, pp. 619-624, Url: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-lorenzo-morelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-lorenzo-morelli_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 14/8/2020). G. Mazzaferro, recensione a J. Anderson, *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*, Milano 2019, in «Letteratura Artistica», Url: <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2019/12/giovanni-morelli.html>

² Per le numerose e conflittuali relazioni tra fisiognomica, scienza, arte e letteratura in considerazione dei risvolti psicologici e psicoanalitici nella *connoisseurship* di Morelli e nell'interpretazione dell'opera d'arte in Freud, a cui non è estraneo Lombroso, M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento. In appendice Saggio di fisiognomica di Rodolphe Töpffer*, Bologna 2001.

³ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Torino 1986, pp. 158-165.

lui considerati inconsapevoli, la realizzazione di particolari secondari ricorrenti, come dita e soprattutto orecchie, riconoscibili come il segno inequivocabile della mano dell'artista, ancor più di una firma, facilmente falsificabile, giacché, nei dettagli più piccoli, affermava Morelli, si rivela il carattere e l'istinto personale più che in qualunque atteggiamento formale, da noi accuratamente preparato. Un ragionamento metodologicamente complesso che fondeva, e metteva sul piano della proto-diagnostica artistica, l'applicazione generale del comparativismo anatomico, non estraneo al metodo grafologico, che preludeva a quello dell'indagine psicologica⁴. L'innovazione concettuale era costituita dalla ricerca di una verità nascosta nel substrato inconscio del gesto pittorico, individuabile sui manufatti artistici attraverso l'occhio attento del conoscitore, e dunque classificabile in una speciale casistica di esempi. L'ipotesi morelliana che la personalità vada cercata là dove lo sforzo personale è meno intenso, fu in seguito il punto su cui la psicologia moderna dell'inconscio, maturata da una lunga successione di studiosi e culminante con Freud, che si schierò dalla parte di Morelli⁵. Lo studio di Ginzburg citava una precedente intuizione di Enrico Castelnuovo che aveva trovato, nel personaggio Sherlock Holmes di Conan Doyle, un'altra significativa analogia tra il *modus operandi* del celebre detective e il conoscitore d'arte, l'uno alle prese con gli indizi e le tracce impercettibili ai più per svelare l'autore di un delitto, l'altro alla ricerca del vero autore di un dipinto. Delitto e autorialità dell'opera d'arte, com'è noto, hanno a che fare il primo con la rarità della flagranza del reato e la ricerca delle prove, il secondo con la rarità del documento inoppugnabile e il rischio sempre incombente della falsificazione o dell'attribuzione errata. Nella sua ricostruzione di storia della cultura dedicata allo sviluppo del paradigma indiziario, Ginzburg giungeva infine ad osservare come, a partire dal 1870, in Francia, per arginare l'aumento della criminalità della società industrializzata, le nuove tecniche di identificazione avessero fatto tesoro del codice indiziario, soprattutto per identificare e controllare i recidivi dei crimini. Nacque così l'idea di realizzare un ambizioso archivio fotografico criminale che avrebbe dovuto classificare, catalogare e ordinare i volti e i dettagli anatomici dei delinquenti per giungere attraverso una facile e scientifica comparazione, alla loro più certa punibilità (**Fig. 1**).

Tra il 1879 e il 1883 questo grande archivio si concretizzò grazie all'opera di Alphonse Bertillon, un impiegato della prefettura di Parigi, fondatore del meto-

⁴ G. Previtali, *A propos de Morelli*, in «Revue de l'art», 42, 1978, pp. 27-31, nega il possibile legame con le teorie grafologiche. Sul tema della diagnostica fondamentale è il libro di M. Cardinali, M. B. De Ruggeri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e la conservazione*, Roma 2007, pp. 13-41. F. Merlo, *Le trame della scrittura. Per una rilettura critica della collezione di autografi del museo di antropologia criminale "Cesare Lombroso" dell'Università di Torino*, tesi di diploma, 2 voll., Accademia di Belle Arti di Brera, 2018-19, pp. 131-143.

⁵ H. F. Ellenberger, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psicologia dinamica*, Torino 1976.



Fig. 1. Alphonse Bertillon, tavola sinottica dei tratti fisiognomici per il ritratto parlante (foto: Archivio dell'autore).

do antropometrico giudiziario che porta il suo nome, basato sull'uso sistematico della fotografia, al quale venne aggiunta in un secondo tempo la descrizione analitica del così detto ritratto parlante del delinquente, in cui venivano esaminati in particolare naso, occhi, orecchie⁶. Ginzburg nell'osservare le fotografie di orecchie esibite da Bertillon nei tabellari polizieschi aveva trovato un riferimento molto stretto alle orecchie dipinte dagli artisti pubblicate al tratto nei saggi di Morelli (**Fig. 2**). L'accostamento, morfologicamente stringente, considerava l'origine scientifica del procedimento, di cui Bertillon era stato l'inventore, senza però considerare gli studi e le pubblicazioni di Cesare Lombroso, che nel 1879 avevano già ottenuto una larga fama in Italia e in Francia, che avevano suscitato un ampio largo dibattito (anche se la prima edizione de *L'uomo delinquente* in francese uscì nel 1887), ed erano stati la guida dell'impostazione metodologica di Bertillon. La relazione storico-contestuale, tra Lombroso e Morelli, è quindi forse più plausibile e diretta della relazione Morelli-Bertillon⁷. Seppur

⁶ *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, a cura di P. Piazza, Paris 2011.

⁷ Per una riconsiderazione del "paradigma indiziario" M. Lorber, *Vedere, riconoscere e interpretare. Strategie cognitive e criteri d'interpretazione della connoisseurship ottocentesca*, Ferrara 2012, pp. 179-208; D. Palano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica*

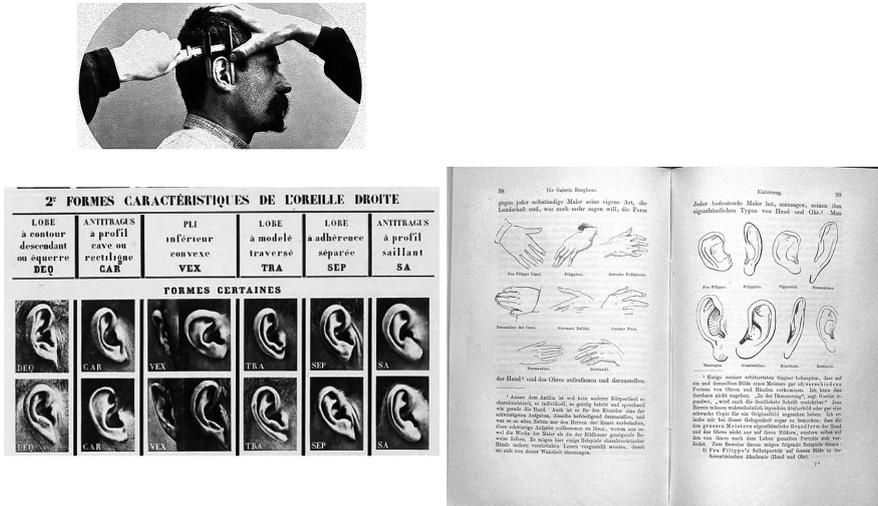


Fig. 2. Comparazione tra il metodo Bertillon e una pagina illustrata del volume di G. Morelli sulla pittura italiana alla Galleria Borghese (foto: Archivio dell'autore).

Lombroso non sia mai citato esplicitamente da Morelli e viceversa, è abbastanza improbabile che da uomo colto e aggiornato, grazie anche al suo coinvolgimento politico nel neonato Regno d'Italia, non fosse al corrente degli studi dello psichiatra e antropologo che alla fine degli anni '70 risiedeva e svolgeva la sua attività a Torino. Altrettanto credo si potrebbe dire di Lombroso nei confronti di Morelli come suo possibile lettore come mostrerò⁸.

Vorrei procedere a questo punto verificando alcune date e tentando alcuni accostamenti. Nel 1876 fu pubblicata a Milano da Ulrico Hoepli la prima edizione de *L'uomo delinquente studiato in rapporto alla antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie* di Cesare Lombroso, che, è utile ricordarlo, era un medico di origini veronesi come Morelli (nato appunto nella città veneta nel 1835), e che, come fondatore dell'antropologia criminale, raggiunse una larga fama internazionale dalle numerose e problematiche implicazioni, partendo dall'università di Pavia dove fu studente e iniziò la sua carriera, dopo aver perfezionato gli studi a Monaco e Vienna apprendendo la lingua tedesca. Il volume fu la *dispositio* di una serie di articoli già apparsi in riviste, soprattutto tra il 1872 e il 1874. La fortunata opera vide in seguito cinque riedizioni (1878-1884-1889-1896/97), quest'ultima, edita dai Fratelli Bocca di Torino, fu dotata di un At-

nelle scienze sociali italiane tra Ottocento e Novecento, Milano 2002, pp. 372-378. D. Frigessi Castelnovo, *Cesare Lombroso*, Torino 2003.

⁸ S. Scarrocchia, *Due commentatori del metodo morelliano Dollmayr e Patrizi*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, a cura di G. Agosti e M. E. Manca, Bergamo 1993, vol. III, pp. 409-426.

lante visivo, composto da fotografie, litografie, grafici e tabelle. Nel 1895 Lombroso aveva pubblicato anche un volume di grafologia criminale a sostegno del quadro scientifico generale. Il metodo lombrosiano, di cui *L'uomo delinquente* fu il principale veicolo di diffusione, risultò dirompente per la riconsiderazione delle cause della delinquenza che Lombroso ricercava nella convergenza di fattori biologici e sociali, proponendo delle soluzioni articolate secondo una vera e propria terapia sociale per il delitto, fraintesa in seguito per le implicazioni di natura razzista e determinista.

Giovanni Morelli, nato anch'egli a Verona ventisei anni prima di Lombroso, nel 1816, studiò medicina a tra Monaco e Erlangen (tra il 1833 e il 1837), e pubblicò la serie di articoli *Die Galerie Roms* (sulla Galleria Borghese e Doria Pamphilij) con il celebre pseudonimo di Ivan Lermolieff sulla *Zeitschrift für bildende Kunst* tra il 1874 e il 1876; nel 1890 i saggi furono editi in volume a Lipsia, cioè proprio negli anni in cui apparvero gli studi di Lombroso. Quegli articoli videro poi la luce in lingua italiana nella completezza del volume, con il titolo *Della Pittura Italiana*, corredato da 81 incisioni, presso i Fratelli Treves di Milano nel 1897 (Fig. 3).

Il destino di queste opere, comparse in libreria nello stesso momento è certamente casuale eppure, al fatto che entrambi gli autori condivisero una formazione professionale medica, va aggiunto anche l'importante coinvolgimento personale nella lotta patriottica risorgimentale dell'uno e dell'altro. Lombroso,

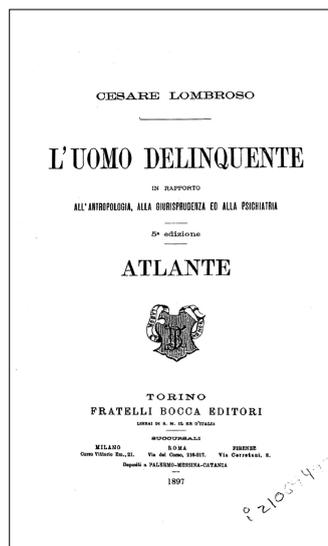
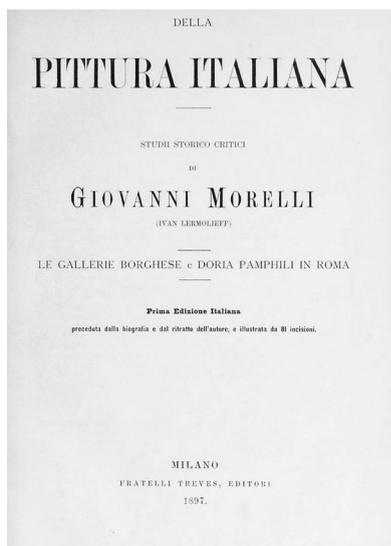


Fig. 3. Frontespizi de *La pittura italiana* di G. Morelli e de *L'uomo delinquente* entrambi usciti nel 1897 (foto: Archivio dell'autore).

che si era formato sulla scia degli ideali mazziniani, svolse un'assidua attività come medico militare, mentre Morelli si dedicò alla causa unitaria sia come combattente che, ad Unità avvenuta, come senatore del Regno, impegno da cui scaturirono i suoi numerosi ruoli per la catalogazione e la tutela del patrimonio storico artistico nazionale.

Alla base del pensiero di Lombroso e Morelli è possibile intravedere, ben più che l'appartenenza a un generico clima culturale, precise matrici scientifiche positivistiche comuni: ossia lo studio dell'anatomia comparata come chiave gnoseologica di approccio alla conoscenza⁹. Una conoscenza appunto che, in entrambi gli studiosi, cerca di estendere il criterio analitico comparativo e classificatorio alle peculiarità anatomiche di ciascun individuo della nostra specie: donde, per Lombroso, la fondazione della criminologia grazie alla ricorrenza morfologica ancorata alla fisiognomica che sfocia nella comparazione e classificazione di tipi antropologici; per Morelli, la fondazione della scienza dell'arte grazie alla comparazione tra manufatti pittorici attraverso una lettura analitica dei dettagli, anch'essa non estranea al pensiero fisiognomico. Entrambi i metodi volti a costruire discipline basate su una peculiare tecnica tassonomica.

Morelli nella sua carriera lasciò definitivamente il mondo della medicina e degli studi scientifico-anatomici e fisiognomici fatti in gioventù – rivolgendosi ad ampliati interessi per il metodo paleontologico di George Cuvier che pure frequentò, come puntualizzato da Richard Pau e Jaynie Anderson – e, una volta approdato definitivamente agli studi storici artistici, trasferì a questi studi il metodo sperimentale acquisito¹⁰.

A proposito di Lombroso possiamo invece parlare di incursioni nel mondo dell'arte in cui il metodo indiziario morelliano sembrerebbe riaffiorare in filigrana come conferma della propria teoria antropologico-criminale. Nella quinta edizione del 1897 de *L'uomo delinquente* compare infatti un corposo paragrafo, inedito nelle precedenti edizioni, dal titolo *Applicazione del tipo criminale alle arti belle* dove si legge: “un'altra prova dell'esistenza del tipo criminale si ha nel vedere come il genio degli artisti ne abbia intuito e applicato l'esistenza assai prima che l'antropologia criminale lo dimostrasse scientificamente”¹¹. Per alcune pagine Lombroso, citando un precedente studio del suo collega francese Edouard Lefort, edito nell'*Archive de Psychiatrie* nel 1892, dal titolo *Le type*

⁹ L. Nyhart, *The Disciplinary Breakdown of German Morphology, 1870-1900*, in «Isis», Vol. 78, 3 (1987), pp. 365-389.

¹⁰ R. Pau, *Le origini scientifiche del metodo morelliano*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, cit., pp. 301-319; *Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (Milano 1897), a cura di J. Anderson, Milano 1991; A. Trotta, *Figure del corpo e scienza dell'attribuzione*, in *Fisiognomica del senso. Immagini, senso, discorsi*, a cura di M. Di Palo, F. Fimiani, A. Trotta, Napoli 2011, pp. 77-89.

¹¹ C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, (prima edizione Hoepli, Milano 1876), quinta edizione 1897, pp. 321-328. *Cesare Lombroso. Gli scienziati e la nuova Italia*, a cura di S. Montaldo, Bologna 2011.

criminel d'après les savants et les artistes, espone al lettore una vera e propria galleria di opere realizzate tra i secoli XV e XIX, a partire da Mantegna, per giungere al pittore romantico belga Antoine Wiertz. Si tratta in gran parte di rappresentazioni di martirologi, di immagini della passione di Cristo o di fatti delittuosi, in cui Lombroso evince, a conferma delle proprie teorie, la ricorrenza dei tratti fisiognomici criminali sui volti degli aguzzini o degli assassini come elementi del codice di riconoscibilità. Eccone alcuni esempi partendo da Michelangelo:

aveva già sostituito alla forma animale dei demoni la figura umana, un demonio che ha la fronte sfuggente, naso affilato, grandi orecchie ad ansa: nella barca di Caronte vi è una testa di condannato con orecchio animalesco; un'altra del tipo mongolico, una di tipo negro¹².

Tiziano, nel Martirio di San Lorenzo, rappresenta un carnefice colla testa grossa e robusta, con grande sviluppo trasversale della faccia, capelli impiantati in basso e abbondanti. Nel Cristo coronato di spine un uomo, che tenta d'infliggere con un bastone la corona nella testa di Cristo, ha il cranio a forma quadrata, un'asimmetria molto espressiva che esprime lo sforzo nella sua metà superiore e sorride ironicamente nella metà inferiore; un altro carnefice ha un viso largo, fronte bassa, bocca leggermente tirata in alto e a destra in segno di minaccia, capelli abbondanti, barba mal disposta. [Figg. 4-5]

Raffaello, nella Salita al Calvario, colui che batte il Cristo colle corde, è prognato; e un altro che, posto di dietro, sta per trafiggerlo colla sua lancia, ha la linea d'impianto dei capelli molto bassa, predominio del diametro trasversale della faccia, sopracciglia fortemente ricondotte sugli occhi, labbra spesse e sporgenti. In Veronese, nella tela del Crocifisso, ha un carnefice, la cui testa offre un predominio verticale: le sopracciglia sono contratte, gli occhi piccoli, la bocca mezza aperta tirata in basso ed a sinistra, la capigliatura folta, la barba rara.

Ludovico Carracci ha nella Flagellazione un carnefice con testa quadrata, sopracciglia molto arcuate e rughe verticali della fronte, naso grosso, la bocca larga con le labbra contratte, barba e capelli abbondanti. Ribera, nel Martirio di San Bartolomeo, diede al boia, che taglia a pezzi il santo, fronte elevata, leggermente rientrata nel mezzo; ma le sopracciglia sono abbassate e segnano il contorno dei seni frontali; l'occhio è fisso e il naso lungo e forte. Se si esamina il rapporto delle due metà superiore e inferiore della faccia, si resta colpiti dal poco sviluppo di quest'ultima: l'orecchio è grande col lobo molto sviluppato. Nel supplizio di San Lorenzo, uno dei sicari si è impadronito del braccio della vittima: la faccia è enorme; i seni frontali sono sporgenti, i capelli poco abbondanti; l'S sopraccigliare s'avanza sull'occhio, di cui lo sguardo è fisso e stupido; il naso lungo, sviluppato soprattutto alla sua estremità inferiore; la bocca pare contratta. L'osso zigomatico è forte e molto spiccato; l'orecchio è grande, male orlato, con lobulo poco distinto che termina in punta. Un altro che si occupa a racco-

¹² *Ivi*, p. 321.



Fig. 4. Tiziano Vecellio, *Martirio di san Lorenzo*, olio su tela, 1548-1557, Venezia, Chiesa dei Gesuiti (foto: Archivio dell'autore).

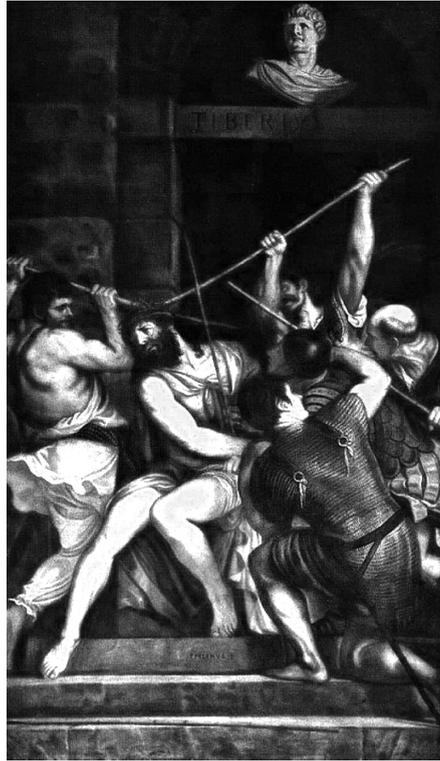


Fig. 5. Tiziano Vecellio, *Incoronazione di spine*, olio su tavola, 1540-1543, Parigi, Louvre (foto: Archivio dell'autore).

gliere le vesti del santo, ha la fronte poco sviluppata, l'occhio molto piccolo, che scompare quasi nello spessore della guancia; la bocca sporge in avanti. I capelli sono folti, in disordine, non un pelo di barba, l'orecchio è grossolano nei suoi contorni, specialmente notevole per la forma quadrata del lobulo¹³.

Queste descrizioni ecfrastriche, pur distorcendo la funzione e la percezione comune dell'opera d'arte in una chiave anti-idealistica, costituiscono una modalità di lettura funzionale alla metodologia lombrosiana, alla ricerca di conferme storiche nella percezione della fisionomia criminale, e della sua pervasività nella società, nell'equazione forse fin troppo abusata, ma ben radicata, dell'estetica del brutto, sintomo di malvagità, ben prima che si arrivasse alla definizione di una teoria classificatoria di stampo positivista. Non escluderei che esse possano

¹³ *Ivi*, p. 323-324.

essere state alimentate dalla lettura da parte di Lombroso del metodo morelliano. Come Sandro Scarrocchia avanzò nel suo contributo su Dollmeyer e Patrizi commentatori di Morelli, la relazione di quest'ultimo con Lombroso è infatti molto prossima¹⁴.

In particolare ad interessare è l'antropologo Mariano Luigi Patrizi (1866-1935), che fu il successore di Lombroso alla cattedra di antropologia criminale di Torino, e che pubblicò una serie di saggi circa lo statuto intellettuale dei prodotti artistici, aprendo la psicologia sperimentale all'analisi delle strutture sentimentali della produzione artistica¹⁵.

I libri di Morelli, per altro, con le insolite illustrazioni della morfologia delle orecchie e delle dita dipinte, secondo le modalità di lettura che avrebbero rivelato agevolmente la mano dell'artista, tramite l'accurata registrazione di quelle caratteristiche secondo una mentalità classificatoria e archivistica, si richiamavano chiaramente al mondo della criminologia, per dirla con le parole di Edgar Wind, nel celebre saggio *Critica del conoscitore d'arte* in cui si parla estesamente del metodo morelliano: "come un criminale viene tradito dalle impronte digitali" – scrive Wind – "qualsiasi museo d'arte studiato da Morelli acquista subito la parvenza di un museo di delinquenti"¹⁶. Apparentemente materialisti, in realtà Lombroso e Morelli celavano entrambi un forte sentimento estetico di matrice romantica. Da un lato Lombroso che cercava di leggere la fisiognomica criminale nella storia dell'arte, dall'altro Morelli che cercava il tocco autentico nel raffigurare i dettagli, indizi più efficaci della firma dell'artista da considerare soltanto un segno cosciente. Dettagli, scarti, frammenti, che celano i comportamenti delinquenziali, secondo Lombroso, alla ricerca di una verità profonda e nascosta, riconoscibili tramite una sorta di *clavis universalis* definitiva e risolutiva. Alla ricerca dell'originale perduto o celato sotto errate attribuzioni secondo Morelli. Per entrambi, una comune matrice romantica, quella del culto del frammento, rilanciata attraverso una prospettiva scientifica positivista con aderenze alla pseudoscienza fisiognomica votata ad un sapere onnicomprensivo¹⁷. Alla base di questo riconoscimento sperimentale del frammento morfologico c'è però anche qualcosa d'altro: anzitutto un principio deterministico comune – che induce a dedurre leggi generali sulla base di dati su un campo comunque ridotto d'indagine. Questo principio connota fortemente la visione di Lombro-

¹⁴ S. Scarrocchia, *Due commentatori del metodo...*, cit.

¹⁵ Tra i libri e saggi di Mariano Luigi Patrizi: *Un pittore criminale. Michelangelo da Caravaggio (1569-1609). critica e biografia psicologica*, Recanati 1913; *La sensibilità tattile e la muscolare nell'emozione e nell'elaborazione artistica*, Roma 1916; *Per l'indirizzo antropologico (fisio-psicologico) nella storia dell'arte. Attorno al sentimento e all'emotività degli artefici*, Modena 1918; *Braccio e cervello e la perizia fisiologica del lavoro professionale. Divulgazione e tecnica*, Recanati 1924.

¹⁶ E. Wind, *Arte e anarchia* [1963], Milano 1997, p. 63.

¹⁷ V. Locatelli, *Metamorfosi romantiche. Le teorie del primo romanticismo tedesco nel pensiero sull'arte di Giovanni Morelli*, Udine 2011; M. Giuffredi, *Fisiognomica...*, cit., pp. 165-184.

so e prelude al suo declino e fallimento. C'è, ancora, – un tratto di costrizione psichica e quindi di irresponsabilità morale dell'individuo riguardo al carattere anormale e trasgressivo dei propri comportamenti, sino al compimento dell'atto criminale per cause ataviche costrittive e inevitabili. Il genio e l'artista, anche per Morelli, senza spiegarne in chiave deterministica il comportamento e il gesto, risente però di questa visione inconscia e profonda nella pratica artistica. Elementi che precorrono certe forme della psicoanalisi freudiana.

Veniamo infine a Sigmund Freud, che fu un attento lettore sia di Lombroso sia di Morelli. Al collega psichiatra, che, in una lettera del 1926 a Enrico Morselli (allievo e collaboratore di Lombroso), definì “grande e fantastico Lombroso”, lo stesso Freud attribuì il merito di aver individuato il concetto di “regressione” correggendo la visione ottimistica di Darwin¹⁸. L'atavismo lombrosiano, dal quale Freud si allontanò progressivamente in seguito, fu dallo psicologo viennese ricondotto a fattori “psichici incoscienti” che avevano, questi ultimi, sintomi variegati, tra cui ad esempio l'epilessia. Di fronte al genio, all'artista, e all'interesse anche per i suoi tratti patologici, nel sostenere l'equazione lombrosiana genio = follia, vi era un atteggiamento molto byroniano, un senso tutto romantico della eccezionalità e della anormalità dell'individuo artista. Lombroso, ma soprattutto i post-lombrosiani italiani, rifiutarono tuttavia Freud, che ritennero troppo poco organicista, troppo indagatore della sola realtà psichica. Freud assegnò retrospettivamente a Morelli un importante ruolo di ispiratore sin dai tempi in cui ancora egli ancora non era arrivato a definire la psicoanalisi¹⁹. Lo psicanalista viennese cominciò a riflettere su Michelangelo a Roma dove vide il Mosé nel settembre 1901. Nel saggio *Il Mosé di Michelangelo*, pubblicato anonimo nel 1914 nella rivista *Imago*, Freud scrisse di essersi imbattuto mentre era in viaggio a Milano²⁰, nei saggi in tedesco di Lermolieff, che dibattevano l'attribuzione e la distinzione tra originali, imitazioni e copie, senza sapere che Lermolieff fosse in realtà un italiano di formazione medica. Nella biblioteca di Freud a Londra il frontespizio del volume di Morelli è datato 14 settembre 1896 quando egli si trovava nella città Lombarda:

Egli [Lermolieff] – scrive Freud – era giunto a questo risultato prescindendo dall'impressione generale e dai tratti fondamentali di un dipinto, sottolineando invece l'importanza caratteristica di dettagli secondari, di particolari insignificanti come la

¹⁸ M. David, *Freud tra Lombroso e Croce*, in *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino 1966, pp. 13-28, in particolare p. 19; A. Pagnini, *Philology, Materialism and Psychoanalysis: Sebastiano Timpanaro on Freud*, in *Freud and Italian culture*, a cura di P. Barrotta e L. Lepschy, Bern 2009, pp. 187-188.

¹⁹ Secondo P.J. Swales la conoscenza degli scritti di Morelli da parte di Freud risaliva già al suo maestro Ernst Brücke con il quale aveva studiato negli anni 1875-1882: P.J., Swales, *Freud, la morte e i piaceri sessuali. Sui meccanismi psichici del Dr. Sigm. Freud* (prima e seconda parte), in «Psicoterapia e scienze umane», 1-2, (2002), pp. 99-126 e pp. 101-142, ringrazio Andrea Nolen per questa segnalazione bibliografica.

²⁰ G. Ricci, *Le città di Freud: itinerari, emblemi, orizzonti di un viaggiatore*, Milano 1995, p. 88-90.

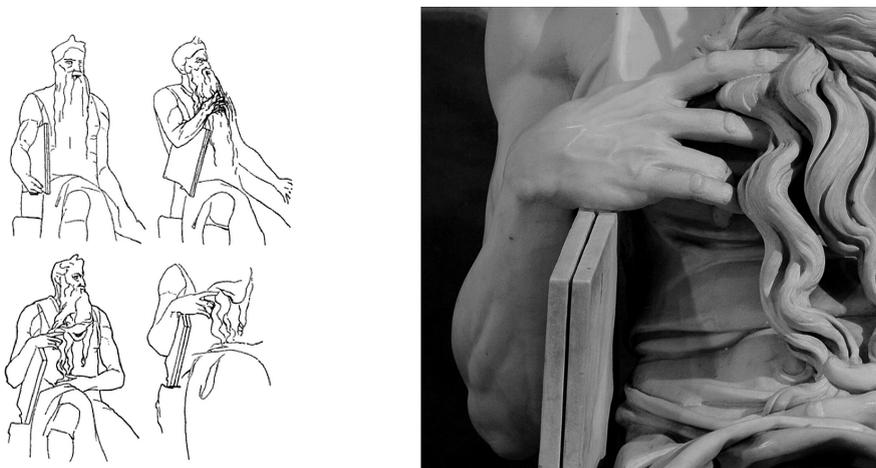


Fig. 6. La gestualità del *Mosé* di Michelangelo studiata da S. Freud (foto: Archivio dell'autore).

conformazione delle unghie, dei lobi auricolari, dell'aureola e di altri elementi che passano di solito inosservati e che il copista trascura di imitare, mentre invece ogni artista li esegue in maniera che lo contraddistingue²¹.

Seguono affermazioni di singolare importanza per il nostro argomento:

Io credo che il suo metodo sia strettamente apparentato con la tecnica della psicoanalisi medica. Anche questa è avvezza a penetrare cose segrete e nascoste in base ad elementi poco apprezzati o inavvertiti, ai detriti o “rifiuti” della nostra osservazione. La figura di *Mosé* presenta in due luoghi dei dettagli che finora non sono mai stati presi in considerazione, anzi propriamente parlando non sono stati ancora descritti esattamente. I dettagli riguardano l'atteggiamento della mano destra e la posizione delle due tavole²².

Dopo l'attenta descrizione Freud conclude che Michelangelo, mostrando *Mosé* incollerito, in quel gesto delle dita contratte sulla barba, celava una straordinaria capacità di controllo dell'ira (**Fig. 6**):

così facendo – continua Freud – egli ha impresso nella figura di *Mosé* qualcosa di nuovo, di sovrumano, e la possente massa corporea e la muscolatura formidabile del personaggio diventato il mezzo d'espressione fisica della più alta impresa psichica dell'uomo: soggiogare la propria passione al vantaggio e in nome di una causa alla quale ci si è votati²³.

²¹ S. Freud, *Il Mosé di Michelangelo*, Torino 1975, p. 36.

²² *Ivi*, p. 36-37.

²³ *Ivi*, p. 54. Per un ampio commento alla lettura psicologica del *Mosé* di Michelangelo da parte di Freud in rapporto a Morelli M. Giuffredì, *Fisiognomica...*, cit., pp. 185-194; A. Mcnamara, *An Apprehensive Aesthetic: The Legacy of Modernist Culture*, Bern 2009, pp. 85-86.

Si noti: capacità di osservazione, catalogazione del gesto, assegnazione di un significato preciso al dettaglio, per una aspirazione alla corretta comprensione dell'opera. In pratica il mestiere dello storico dell'arte in una delle sue declinazioni. "Nei dettagli nascosto", come recita il celebre adagio warburghiano.

In conclusione, mi pare che l'eredità più importante e duratura da un punto di vista metodologico e sperimentale, che accomuni in una possibile e vasta convergenza di prospettiva culturale, Morelli, Lombroso e Freud, non siano solo le chiavi di lettura morfologica, soppiantate da ben più efficaci e solide indagini diagnostiche applicate all'arte e alla psiche che sono venute in seguito²⁴, quanto piuttosto l'attitudine alla formazione dell'archivio, basato sul principio di catalogazione dei fenomeni, dei documenti e dei tipi psicologici. Lombroso lo usava per dare spiegazione al fenomeno dell'uomo delinquente; Morelli per dirimere la confusione delle attribuzioni nelle pinacoteche di Germania e Italia, archivio d'immagini eterogenee da riorganizzare e interpretare; Freud sviluppò a sua volta criteri analoghi nelle prime ricerche sui sogni, sui motti di spirito, sui *lapsus*, e più in generale nella costruzione della tassonomia psicoanalitica relativa alla classificazione dei sintomi delle nevrosi, sviluppata in seguito da Jung. Vorrei anche sottolineare, infine, che la fotografia fu il grande strumento acceleratore della conoscenza e dell'organizzazione di un mondo eterogeneo, sia per le scienze antropologiche sia per la storia dell'arte, discipline in divenire, a partire dall'ultimo trentennio del secolo XIX. La craniometria fotografabile di Bertillon, l'espressione della malattia mentale fotografata da Charcot, l'atlante di Lombroso, le fototeche dei *connoisseurs* tra fine '800 e '900, secondo quanto si era maturato a partire dalla Scuola di Vienna, in seguito il *Bilderatlas* di *Mnemosyne* per Aby Warburg, fino al *Musée imaginaire* di André Malraux, sono tutti figli di una nuova prassi della conoscenza mediata dallo sviluppo delle potenzialità dell'immagine fotografica, e dalle infinite capacità combinatorie date dall'archiviazione. La fotografia che permise di creare un ordine visivo concreto tra le analogie osservate, sino allora senza mezzi di riproduzione seriale, anche morfologiche, permise di determinare uno studio sistematico del dettaglio, come affermò in un mirabile saggio Daniel Arasse²⁵, consentendo il montaggio critico con giustapposizioni, comparazioni e contrasti nella sequenza delle immagini che prima d'allora non erano effettuabili se non con uno sforzo di memoria. Freud, più che della dimensione organizzatrice della fotografia, si sarebbe servito concettualmente del montaggio fotografico nel cinema, per assimilarlo alla dimensione cifrata del sogno, elaboratore di esperienze della

²⁴ E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Torino 1973.

²⁵ D. Arasse, *Le détail pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992; G. D. Huberman, *Question détail, question de pan*, in *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, pp. 273-318.

realtà come archivio di immagini. In un recente volume di Sven Spieker²⁶ la figura di Freud viene studiata proprio in rapporto al tema dell'archivio: nella teoria dell'inconscio vi è un archivio implicito, si afferma, e il modo con cui esso agisce nel tempo, accumulando tracce del passato sotto forma di memorie, rende la psiche un archivio, indagabile come fanno gli archeologi con le testimonianze del passato tentando di darne una rappresentazione ordinata. Freud, in *Costruzioni in analisi*, scritto nel 1937, definì il lavoro dell'analista come una tecnica molto simile a quella di un archeologo che dalle fondamenta ritrovate in un scavo ricostruisce l'immagine di un edificio: "un archeologo della psiche"²⁷, definizione che potrebbe calzare anche alla figura del conoscitore dei manufatti artistici, aggiungendo che la psiche dell'artista, non v'è dubbio, può essere indagata attraverso l'esplorazione delle forme espressive e stilistiche della sua arte.

²⁶ S. Spieker, *Freud's files*, in *The Big Archive, Art From Bureaucracy*, Cambridge Mass.-London 2008, pp. 35-49.

²⁷ Ivi, p. 39; S. Freud, *Analisi terminabile e interminabile. Costruzione nell'analisi*, Torino 2000.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di ottobre 2020