

Il Raffaello di Marco Minghetti tra critica, polemica e retorica del centenario 1883-1885

Gianpaolo Angelini

Università degli Studi di Pavia, Italia

Abstract The publication in 1885 of the Raphaellesque monograph written by the Bolognese politician and statesman Marco Minghetti gave rise to a large number of negative or controversial reviews. The attention of some detractors certainly focused on the structure and contents of the volume, on the inaccuracies and naivety that characterized some pages, but in perspective it extended to a criticism against Giovanni Morelli, famous connoisseur and Minghetti's closest friend, and his controversial experimental method. Some papers survive documenting Minghetti's 'Morellian' training, the making of his monograph, the connection with Raphaellesque celebrations in 1883 and with events and episodes in the art market. Today these archival materials allow to open a window on a not secondary conjuncture in late nineteenth century Italian culture.

Keywords Raphael. Connoisseurship. Art market. Giovanni Morelli. Marco Minghetti. Adolfo Venturi. Corrado Ricci.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Minghetti tra gli «amatori delle muse». – 3 1876-1883: le «occasioni» del conoscitore e la retorica del centenario. – 4 1885: «un libro quasi inutile».

1 Introduzione

La pubblicazione nel 1885 di una monografia su Raffaello scritta dal politico e statista bolognese Marco Minghetti (1818-1886) [fig. 1] fu evento da cui scaturirono in gran numero recensioni negative e acce polemiche. L'attenzione di molti detrattori si appuntò innanzitutto sui contenuti del volume, sulle inesattezze e sull'eccessivo spazio accordato alla ricostruzione dell'ambiente storico, ma in prospettiva il dibattito si allargò ad una critica alla figura di Giovanni Morelli (1816-1891), il celebre conoscitore di cui Minghetti era sodale e amico, ed al suo controverso metodo sperimentale.¹ L'eco fu estesa e ancora nel 1891 Corrado Ricci, un venturiano di prima fila, si esprimeva dura-

mente definendo il *Raffaello* di Minghetti «un libro quasi inutile» (Ricci 1891, 359) [fig. 2], mentre nel 1949 Bernard Berenson ricordava con qualche ironia che gli uomini politici aderenti al Morelli *Circle* si erano dedicati alla critica delle arti solo per riposarsi dalle fatiche della vita pubblica (Berenson 1949, 85).

Eppure rileggere oggi i materiali che documentano la formazione 'morelliana' di Minghetti, l'allestimento faticoso della sua monografia, le relazioni con le recenti celebrazioni raffaellesche del 1883 ed i legami con vicende e episodi del mercato dell'arte permette di aprire una finestra su una congiuntura non secondaria della cultura italiana

¹ Per un quadro delle fortune e delle sfortune del metodo morelliano si vedano Angelini 2018, 13-36 e Anderson 2019, 177-80. La documentazione relativa alle vicende editoriali del *Raffaello* di Minghetti ed ai suoi rapporti con Morelli si conserva a Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, *Fondo Minghetti*, cc. 120-1. Altri materiali, per cui si darà indicazione nelle note a seguire, si conservano nella stessa sede, *Fondo Zanichelli*, fasc. 13, 27, 48.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

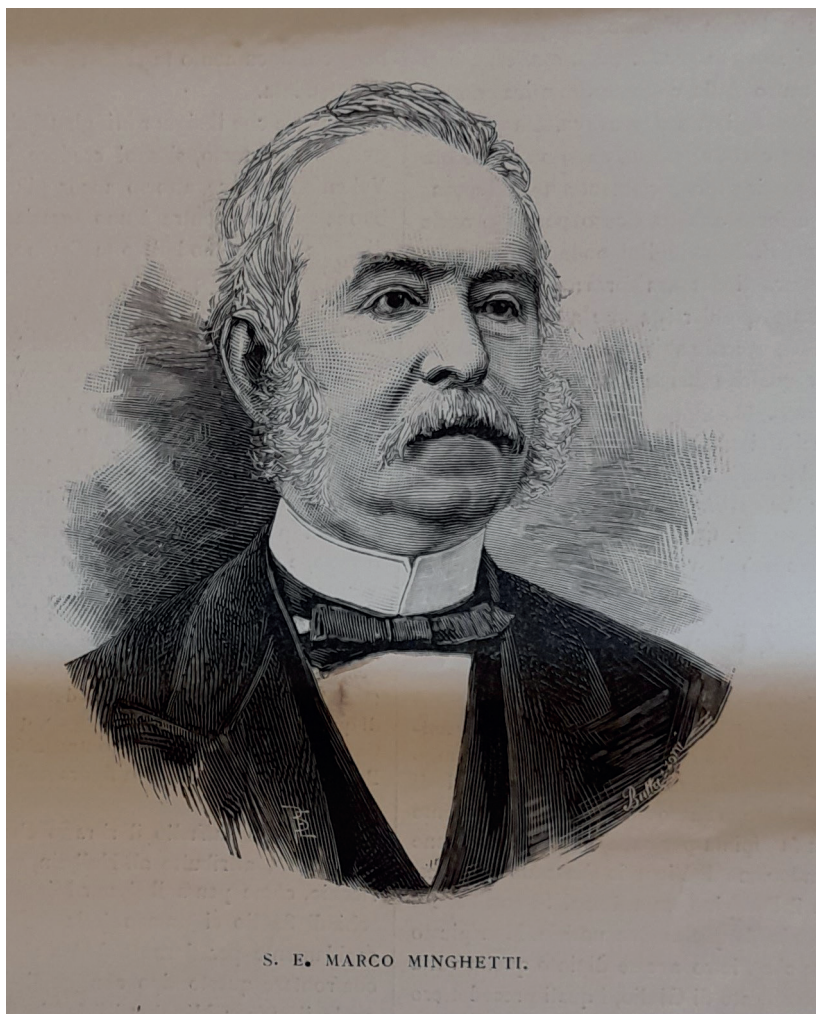
Submitted	2022-02-01
Accepted	2022-05-13
Published	2022-10-24

Open access

© 2022 Angelini | © 4.0



Citation Angelini, G. (2022). "Il Raffaello di Marco Minghetti tra critica, polemica e retorica del centenario 1883-1885". *MDCCC*, 10, 11-28.

**Figura 1**

Ritratto di Marco Minghetti,
da Cantalamessa 1885

postunitaria. Lo suggeriscono anche altri fatti concomitanti, come la pubblicazione nel 1884 di una lunga ed articolata recensione dei libri di Morelli sulla *Nuova Antologia* a firma di un altro uomo di Stato prestato alla critica d'arte, Emilio Visconti Venosta (1829-1914) (Visconti Venosta 1884, ora in Angelini 2018, 93-105), e l'organizzazione a Bolo-

gna nello stesso 1885 di un convegno a cui parteciparono Adolfo Venturi, Corrado Ricci, Giulio Cantalamessa, Gian Battista Toschi (Agosti 1996, 71; Angelini 2018, 41), convegno che avrebbe posto, tra le altre cose, le basi della fondazione dell'*Archivio Storico dell'Arte*.

2 Minghetti tra gli «amatori delle muse»

Al contrario di altri suoi compagni nell'esperienza della politica, Marco Minghetti non era mai stato un 'impaziente' delle arti figurative, per riprendere il rimprovero di Roberto Longhi nei confronti di Giacomo Leopardi (Longhi 1973, 180). Anzi, a voler dare pieno valore di testimonianza ai ricordi stessi di Minghetti, sin dalla sua più giovane età il futuro statista bolognese era stato avviato all'educazione del buon gusto ed all'apprezzamento dell'arte an-

tica. La madre, Rosa Sarti, lo condusse nel 1830, poco più che decenne, in viaggio a Venezia ed il giovane Marco ne trasse una duratura impronta. Così avrebbe scritto, rievocando quel primo contatto con le glorie artistiche veneziane:

Ed ecco anche un'altra impressione vivissima per me, ed un'altra cagione che ha determinato le mie tendenze in appresso, perché da quel

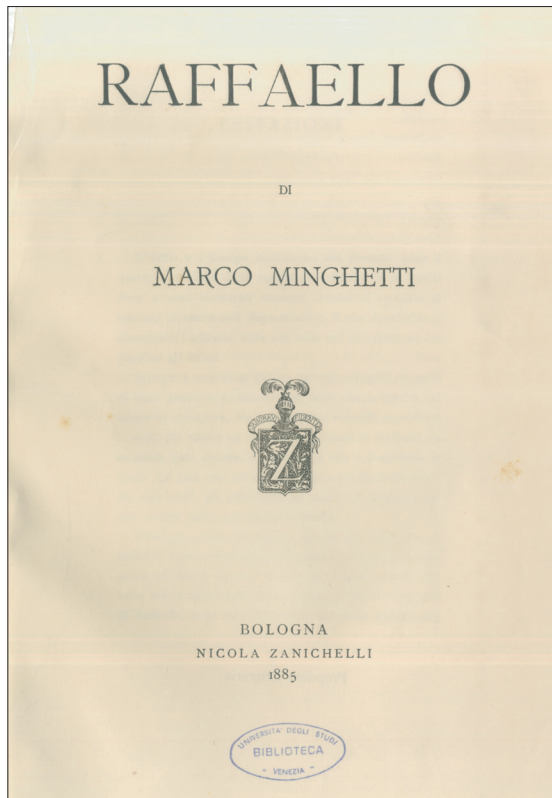


Figura 2 Frontespizio del *Raffaello* di Marco Minghetti, 1885

tempo pigliai un affetto grandissimo per le belle arti, e in ispecie per la pittura, che è stata una consolazione della mia vita. Io non era in età da gustare le memorie storiche di Venezia, ma ne gustava i quadri, le statue, i palazzi, le chiese, i quadri soprattutto. (Minghetti 1888, 4-5)

La rievocazione proseguiva con il racconto delle visite a Padova, Arquà - all'insegna di Petrarca -, Vicenza, Bassano, Possagno, dove l'ammirazione per Canova lo preparò poi alla lettura del *Panegirico* di Pietro Giordani, con cui Minghetti avrebbe intrattenuto corrispondenza a partire dal 1842 (Gherardi 2010a), infine Verona, dove l'anfiteatro lo colpì «sovr'ogni altra cosa». C'è da osservare che in Minghetti l'ammirazione per la pittura antica fu sempre prevalente su ogni forma di apprezzamento per gli artisti contemporanei. Sempre nei suoi ricordi autobiografici, pubblicati postumi tra il 1888 ed il 1890, Minghetti rievocando il suo soggiorno a Milano, si soffermava su alcune considerazioni di natura squisitamente storico-artistica. Innanzitutto ricordava che, nel viaggio che da Parma in visita a Giordani lo aveva condotto in Lombardia, si era fermato a vedere «quel miracolo d'arte che è la Certosa di Pavia» (Minghet-

ti 1888, 98), inserendo la tappa in una sequenza di rievocazioni delle sue frequentazioni milanesi, tra cui si contavano patrioti e martiri per la patria come Federico Confalonieri, Luciano Manara ed Emilio Dandolo. Tornava poi ad una serie di considerazioni di natura estetica:

Ma visitando gli studi dei pittori e degli scultori moderni mi stupì e mi dolse udire come quegli artisti facevano poca stima dei nostri grandi, e per lo contrario si mostravano infervorati della scuola francese. Mettevano Delaroche al pari o sopra Raffaello, e chiamavano cieca idolatria la nostra ammirazione pei classici. Questi giudizi mi turbavano, e mi domandava se per avventura io non fossi in una forte illusione; ma rivolgendomi alla natura come esemplare, e facendo il paragone delle opere rispetto ad essa, mi sentiva della ragione, e la esperienza me ne ha confermato ognora più. (Minghetti 1888, 98-9)

Minghetti esprimeva una disillusa sopportazione per l'arte contemporanea, poiché affermava che al presente «mancano gli attori e gli spettatori»:

Manca nell'artista il sentimento che è il creatore delle opere d'arte [...]. Manca il concorso del popolo, cioè l'aspettativa universale, il giudizio svariato, l'entusiasmo col quale le opere d'arte nei bei secoli nostri erano accolte. Il quadro oggi (parlo in generale) è uno sforzo di intelligenza del suo autore, e va ad ornare il gabinetto di qualche mamma uggiosa, o di qualche arricchito borioso. [...] E i nomi di Delaroche e dei contemporanei saranno obliati, mentre quello di Raffaello vivrà glorioso sinché un'anima gentile sospiri per bello e pel buono. (Minghetti 1888, 99)

Si tratta di un atteggiamento nei confronti dell'arte che privilegiava l'esempio del passato e doveva ispirare l'amor di patria. Minghetti stesso lo chiarisce allorché in altri passaggi degli stessi scritti autobiografici descriveva il suo «apprendistato politico-intellettuale, compiuto a Bologna, intorno alla metà degli anni Trenta, insieme ad un gruppo di amici» (Banti 2000, 41) e maturato sulla lettura delle opere di Vittorio Alfieri, Giovan Battista Niccolini, Silvio Pellico: «Per maggior cultura delle lettere noi avevamo formato intanto, fra noi giovani, un'accademia intitolata degli Amatori delle muse [...]. Ogni lettura che ispirasse amor di patria era una festa per noi d'Azeglio» (Minghetti 1888, 46, 70).

La disposizione di Minghetti verso la letteratura, ma soprattutto verso le arti figurative espi-

me il valore perlopiù strumentale della produzione poetica e artistica del tempo presente. In fondo Minghetti già manifestava una concezione affine a quella di Emilio Visconti Venosta e di Pasquale Villari, per i quali l'arte contemporanea doveva essere *medium* esclusivo di valori civili, come nel caso di Francesco Hayez, mentre nelle opere degli artisti del passato, nella fattispecie del Rinascimento, si ricercava non solo un'occasione di appagamento estetico, ma anche l'emblema di un passato illustre da assumere a modello per il presente (Angelini 2013a, 75-81; Angelini 2018, 79-87).

La conoscenza della pittura italiana sarebbe stata in seguito coltivata nel corso dei numerosi viaggi internazionali di Minghetti, in Inghilterra, Francia e Germania, dove non avrebbe mancato di visitare musei e gallerie pubbliche e private. È fatto curioso in sé, ma anche in prospettiva, che Minghetti, laddove tornava con la memoria al suo giovanile incontro con la pittura, la quale da allora in poi sarebbe sempre stata «una consolazione della mia vita», in una certa misura preconizzasse le critiche di Bernard Berenson nei confronti del grande «dilettante», Giovanni Morelli [fig. 3], e dei suoi accoliti, tra cui Minghetti stesso, dediti a coltivare lo studio della pittura per riposarsi dalle fatiche della vita pubblica (Berenson 1949, 85).

Le parole del grande *connoisseur* americano aprono la strada ad una serie di considerazioni sul 'dilettantismo' nella critica d'arte che sarebbero state al centro di alcune delle più feroci recensioni del volume di Minghetti su Raffaello, come quella di Olindo Guerrini apparsa su *La domenica del Fracassa*, di cui ci sarà ancora occasione di discutere. E non solo: se Berenson rinfacciava a Morelli di essersi limitato a «succhiare le prugne, per poi buttar via tutti i noccioli», come avrebbe 'confidato' in vecchiaia in una intervista rilasciata all'amico Umberto Morra di Lavriano (Morra 1932, 100), di essere sempre rimasto «al di qua» dello stile,

quindi praticando un «attribuzionismo stilematico, che non tocca il livello stilistico», per riprendere le parole acute e acide insieme di Gianfranco Contini (Contini 1977; Angelini 2018, 32), è pur vero che nel momento in cui i due schieramenti si oppongono, da un lato Cavalcaselle e Venturi, dall'altro Morelli, il ruolo che quest'ultimo ebbe nella gestazione del pensiero sulle arti di Minghetti ne è direttamente e inequivocabilmente confermato.

È un'osservazione che potrebbe apparire pleonastica, soprattutto se si considerano le parole che Adolfo Venturi in persona avrebbe riservato alla cerchia degli «incensatori» e «alfieri» di Morelli, tra cui appunto era incluso anche Minghetti, «forbito oratore del Parlamento italiano» (Venturi [1927] 1991, 40). Inoltre, ai contemporanei lo schieramento dello statista bolognese era ben noto, ma in tempi più recenti il ruolo di Morelli nella definizione dell'atteggiamento di Minghetti nei confronti delle arti sembra essere sbiadito. Gli studi più recenti, ad esempio, non sistematizzano nell'analisi degli scritti 'artistici' di Minghetti l'apporto rappresentato dalla critica morelliana, soprattutto quando questa aveva indicato allo statista la strada di impostare lo studio della storia dell'arte «come lo svolgimento di una cosa viva che ha le sue leggi, nella guisa che ha le sue leggi la storia naturale e la civile» (Minghetti 1885, 6; Gherardi 2010b, 11-12).

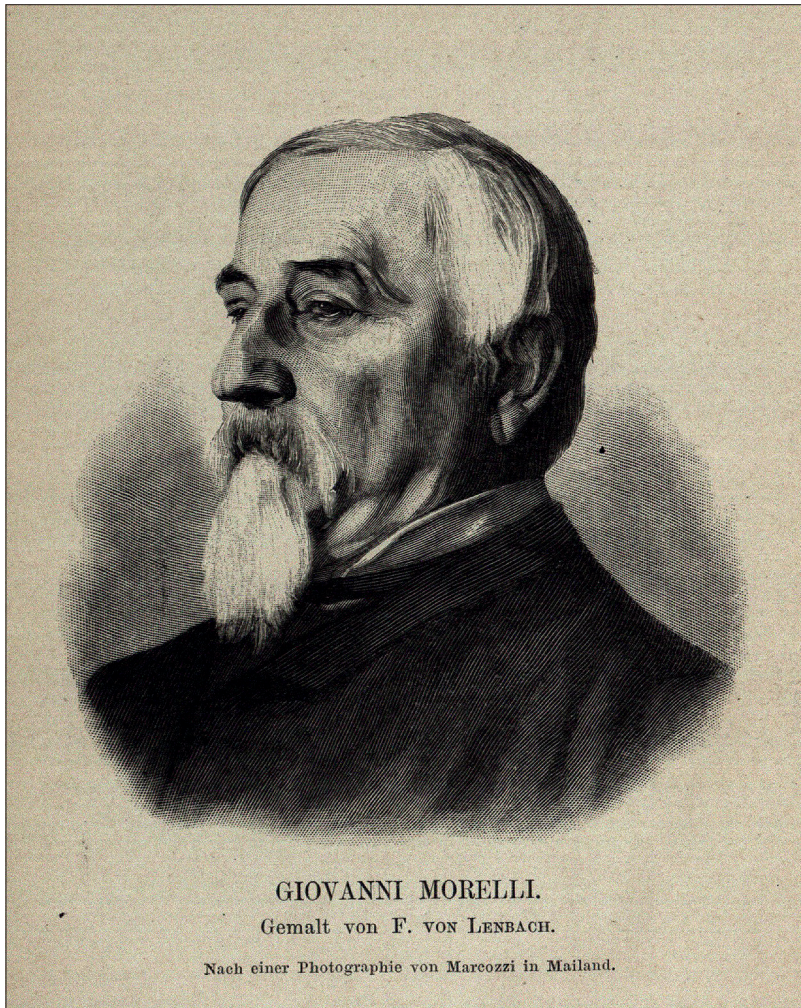
Eppure sarebbe tanto scorretto quanto improficuo, nel ripercorrere oggi fatti e opinioni del Minghetti 'critico d'arte' respingere *sine mora* oggi le obiezioni dei suoi contemporanei, ma anzi da esse occorre ripartire, assumerle come dato storicamente e criticamente significativo per inquadrare soprattutto l'episodio rappresentato dalla pubblicazione del *Raffaello* nel 1885 all'interno della tempeste del tempo, delle polemiche sul metodo, della retorica post-risorgimentale, infine della fortuna della *connoisseurship* morelliana.

3 1876-1883: le 'occasioni' del conoscitore e la retorica del centenario

Nel 1876 diversi eventi si avvicendarono dopo la caduta della Destra, ma sopra tutti fu l'uscita di Minghetti dall'agone politico a condurlo *de facto* a coltivare in modo più sistematico i suoi interessi per le arti figurative, su cui l'ormai ex statista bolognese avrebbe cominciato a produrre saggi e articoli a stampa a partire dall'anno successivo. Il riferimento è, in prima battuta, ad un contributo piuttosto celebre, apparso a puntate sulle pagine della *Nuova Antologia* tra il maggio ed il giugno 1877, dedicato a *Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI* (Minghetti 1877). Il saggio

era inteso come risposta, polemica e interlocutoria insieme, ad alcune tesi di Jacob Burckhardt sul ruolo delle donne nello sviluppo del Rinascimento italiano, ma si risolveva in definitiva in una proiezione della storia sul presente, a cui l'autore adattava una 'profezia' di Giovanni Pontano riletta in chiave risorgimentale, come è stato puntualmente ricostruito (Gherardi, 2008, 91-2).

E infatti il tirocinio critico di Minghetti nel campo delle arti figurative e segnatamente della pittura era iniziato proprio in quei fatidici anni. In una lettera del 24 luglio 1876, indirizzata a Emi-

**Figura 3**

Ritratto di Giovanni Morelli (da Lenbach), da Morelli 1880

lio Visconti Venosta, Giovanni Morelli riferiva di una discussione in cui egli aveva parlato con Minghetti dell'utilità di studiare l'arte italiana su base geografica, paragonando gli studi storico-artistici a quelli linguistici e etnografici:

Il soggetto delle nostre conferenze fu questa volta la geografia artistica d'Italia, argomento che lo [*scil.* Minghetti] interessò [...] e tal quale, come mi disse, intende a suo tempo di farne una conferenza, oppure di scrivere un articolo per l'«Antologia». E di fatto, il soggetto è de' più interessanti, ma andrebbe collegato in uno studio un po' approfondito de' nostri dialetti. Vale a dire, il carattere speciale della lingua artistica d'un popolo andrebbe paragonato con quello particolare alla lingua parlata di

quel popolo. Ora tanto la scienza etnografica quanto quella linguistica (de' dialetti) è ancora troppo poco progredita ai giorni nostri perché vi si possa fare fondamento sopra.²

I dialoghi che si svolgevano nei salotti degli esponenti del Morelli *Circle*, su cui la lettera citata apre spiragli insieme ad altre del carteggio morelliano, mischiavano critica delle arti, positivismo, storia e discorso nazionale. È probabile che Morelli avesse intercettato sia gli studi di Paolo Mantegazza, fisiologo, antropologo e scrittore, autore due decenni prima di una discussa ma fortuna *Fisiologia del piacere* (Armocida-Rigo 2007), che avrebbe poi anche ispirato le incursioni della pittura del Trecento del venturiano Gian Battista Toschi, sia gli scritti di Graziadio Isaia Ascoli, fondatore della

² Santena (To), Archivio Visconti Venosta, Maz. 10-M. Cf. Angelini 2018, 58-9.



Figura 4
Riproduzione fotografica
della *Madonna Peirano*
«autenticata alla matematica».
Bologna, Archiginnasio

glottologia, il cui testo chiave, ovvero il *Proemio* al primo fascicolo dell'*Archivio Glottologico Italiano* era apparso nel 1873 (Ascoli 2008, 5-44; cf. almeno De Mauro 1980; Serianni 1990, 49-53; Casella-Lucchini 2002). All'orecchio di Morelli l'eco del *Proemio* ascoliano dovette giungere sin da quando fu letto in anteprima all'Istituto Lombardo di Milano nell'adunanza del 9 gennaio 1873 (Lucchini 2008, XLIX-L).

C'è da osservare che l'equivalenza 'storia artistica-storia linguistica' dei popoli rientrava in un discorso di identità nazionale che, nella fattispecie dell'Italia unita da poco, si impostava nella ricomposizione dei particolarismi e individuava nella lingua parlata in Toscana la lingua degli italiani, così come nelle scuole pittoriche umbro-toscane individuava le esperienze figurative centrali del nostro Rinascimento. In quest'ottica le proposte di Ascoli nella direzione di un pluralismo lin-

guistico, che si opponeva alla soluzione fiorentina manzoniana, potevano offrire materiale di riflessione anche sul piano della 'lingua figurativa' degli italiani. È un tema di cui Morelli accarezzava la possibilità di un approfondimento e Minghetti sembrava, come testimonia la lettera, molto interessato, anche se poi è probabile che seguendo il suggerimento del suo mentore egli abbia desistito prevedendo la complessità dell'argomento e le difficoltà metodologiche di approccio, soprattutto all'interno della concezione 'monadica' delle scuole pittoriche di Morelli.

È già stata intrapresa - e questa non è sede di riprenderla - l'indagine sul carteggio Morelli-Minghetti (Angelini 2013a; Angelini 2018, 59-62). Le lettere si intensificano a partire dal febbraio 1880 e da esse emerge la cura con cui il critico seguiva la formazione da *connoisseur* dell'amico, negli anni in cui apparivano a stampa, sulle pagine del-

la *Nuova Antologia*, i suoi saggi sugli «scolari» e i maestri di Raffaello.³ Certamente l'impegno di Morelli su temi raffaelleschi e l'avvicinarsi del centenario del 1883 avevano incoraggiato Minghetti ad approfondire l'opera e la personalità di Raffaello, vero campione del nostro Rinascimento ma anche cruciale *test-case* del metodo sperimentale (Ferino-Pagden 1987; Ferino-Pagden 1993; Ferino-Pagden 2016; Angelini 2018, 65-70), ma è altresì possibile individuare in una serie di iniziative tenutesi a Urbino nel 1876 il primo germe di quell'interesse.

In quell'anno, probabilmente 'istigato' dal fortunato centenario michelangiolesco del 1875 (Corisi 1994), il conte Pompeo Gherardi, direttore del periodico *Il Raffaello* e presidente dell'Accademia Raffaello, ospitò a Urbino la presentazione di un quadro della collezione del genovese Giacomo Peirano, una copia antica della *Madonna* del duca d'Alba, derivata da quella Della Rovere e ribattezzata a volte *Profetessa* (Boggero-Simonetti 1983). Dell'autografia raffaellesca si faceva 'garante' una nota manoscritta sul margine della copia in archivio Minghetti, che la riteneva «autenticata alla matematica» [fig. 4], e di essa si fece sostenitore anche Giulio Cantalamessa e a Minghetti giunsero molti stralci di giornale, nonché il catalogo della galleria Peirano, forse nel tentativo di sollecitare l'acquisto.⁴

Certo Minghetti venne tenuto al lasso da Morelli, che diffidava del movimento politico-culturale e persino mercantile intorno a Raffaello (si pensi, soltanto, al caso di Morris Moore, su cui Haskell 1989, 224-58), suscitando nei suoi più fidati seguaci una certa diffidenza nei confronti delle correnti autografie raffaellesche, al punto che Visconti Venosta stesso acquistò come Pinturicchio una preziosa croce astile [figg. 5-6] che gli studi novecenteschi hanno poi riconosciuta di mano del giovane Raffaello (Mottola Molino 1985). Anche Minghetti avrebbe messo le mani avanti nella *Prefazione* del suo *Raffaello*, quando avvertiva: «Veramente si conviene star molto in guardia sopra le intitolazioni dei quadri; perché la smania di possedere un Raffaello, fu sempre ed è così viva, che si sono battezzate col suo nome moltissime pitture

appartenenti a scolari, o ad imitatori» (Minghetti 1885, III).

Nel frattempo Minghetti coltivava i suoi studi su Raffaello e del suo impegno sono testimonianze le lettere scambiate con Morelli e l'ampia silloge di pubblicazioni da lui riunita, tra cui si segnalano anche i saggi bibliografici di Eugène Müntz pubblicati a partire dal giugno 1883 sul *Courrier de l'art* (Müntz 1883a). Nonostante la poca stima di Morelli nei confronti dello studioso francese, malamente apostrofato in una lettera del 10 gennaio 1883 come «vuoto e insulso [...] pappagallo del Passavant»,⁵ Minghetti ebbe in autonomia un contatto con Müntz. Si conserva di questi una lettera datata 15 gennaio 1884,⁶ in cui ringraziava il bolognese per l'invio di alcune fotografie e si compiacceva di condividere con lui alcune ipotesi attributive.

D'altronde, nonostante il terreno su cui Morelli desiderava mantenere la partita fosse quello della *connoisseurship*, con il centenario di Raffaello del 1883 le istanze proprie della retorica nazionalistica postrisorgimentale ebbero il sopravvento. Minghetti tenne il discorso inaugurale delle celebrazioni il 28 marzo 1883, con l'apertura della mostra dei bozzetti del nuovo monumento al pittore.⁷ Dell'orazione venne data un'edizione a stampa negli *Atti del IV Centenario della nascita di Raffaello* nel 1887, i quali ricordavano anche che Minghetti aveva brindato «alla salute delle Donne Urbinati, evocando le belle figure di Elisabetta Gonzaga e di Emilia Pia, e pennelleggiando la storia della Corte di Urbino» (*Atti* 1887, XXI). In quell'occasione Minghetti fece una lunga illustrazione della vita e delle opere di Raffaello, ne evocò il contesto storico, ne ribadì l'importanza come *exemplum* a cui tutte le città d'Italia e d'Europa guardavano con ammirazione, di fatto aderendo in pieno ad un «processo di risignificazione simbolica» di Urbino e dell'Italia rinascimentale (Troilo 2005, 202): «Anche il Cav. Minghetti, lasciando Urbino, volle attestare la sua soddisfazione, e la espresse con una frase tanto vivace e caratteristica quanto gentile, dicendo che pareagli d'esser tornato ai tempi di Federico da Montefeltro» (*Atti* 1887, XXXIII).

³ Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1. Alcuni estratti erano già riportati da Foratti 1936-37.

⁴ Archiginnasio, *Minghetti*, 120, 5.

⁵ Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1, nr. 12.

⁶ Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1, nr. 19.

⁷ Gli appunti per il discorso, in parte letto e in parte improvvisato, si conservano Archiginnasio, *Minghetti* 120, 5.



Figura 5 Raffaello, Croce Visconti Venosta, *recto*. Milano, Museo Poldi Pezzoli



Figura 6 Raffaello, Croce Visconti Venosta, verso. Milano, Museo Poldi Pezzoli

Questa rievocazione del passato, illustre e glorioso, di una nazione come l'Italia ancora così giovane sarebbe poi stato uno dei fondamenti su cui Minghetti avrebbe costruito la sua *Raffaellmonographie*, concepita e scritta proprio nel fatidico centenario del 1883, alla cui ombra non a caso anche il suo autore desiderava collocarsi, come scrive nelle righe prefatorie:

L'Italia e l'Europa celebrarono nel presente anno il quarto centenario dalla nascita di Raffaello. E in quella festa si sono incontrati concordi, uomini di credenze di opinioni di sentimenti disparatissimi; il che basterebbe a dimostrare l'efficacia delle arti belle nel conciliare ed ingentilire gli animi. Invitato a recarmi ad Urbino per tale solennità, vi andai di buon grado, e vi discorsi quel tanto che la brevità del tempo ne concedeva. Purtroppo vuoi riconoscere che la vita e le opere di Raffaello furono dagli stranieri studiate con assai più diligenza ed amore che non fecero gli italiani; intanto che nella nostra letteratura manca (dopo il Vasari) una vita di Raffaello, nelle sue particolarità, che possa leggersi con soddisfazione non pure dagli uomini periti dell'arte, e dagli studiosi, ma da ciascuno che sia mezzanamente colto.

4 1885: «un libro quasi inutile»

Gli studi di Minghetti sui maestri e i seguaci di Raffaello avevano suscitato qualche reazione negli ambienti accademici, anche internazionali, poiché ne parlava Eugène Müntz nel suo saggio bibliografico raffaellesco pubblicato nel 1883 come appendice a Passavant (Müntz 1883b). In particolare lo studioso francese censiva sia gli estratti dei due articoli apparsi sulla *Nuova Antologia* tra il giugno 1880 e l'agosto 1881 sia la traduzione inglese del secondo, apparsa sotto il titolo *The Masters of Raffaello* nel 1882 (Minghetti 1882), ricordava la pubblicazione nel 1883 degli altri due saggi di Minghetti e concludeva poi con l'auspicio che il senatore bolognese volesse infine riunire in volume «ces études que recommandent à la fois le charme de l'exposition et l'élévation des jugements» (Müntz 1883b, 56).

È probabile che sia Müntz sia altri guardassero a Minghetti come *alter ego* di Morelli, i cui studi raffaelleschi sarebbero stati pubblicati nello stesso periodo (Morelli 1881; 1882), ma soprattutto l'interesse per un lavoro monografico cresceva a mano a mano che si faceva chiara l'indisponibilità del grande conoscitore di dare compiuta formulazione al suo pensiero storico-critico sul maestro urbinato, soprattutto per quanto concerne la produzione grafica. Morelli stesso lo dichiarò in una lettera a Jean Paul Richter datata 11 aprile 1884:

Pertanto io mi proposi di supplire a questo difetto; ma l'indole del lavoro e la qualità delle persone alle quali mi piaceva di rivolgere il libro, m'indussero a trattare alquanto diffusamente degli eventi e degli uomini che vissero ai tempi di Raffaello; tanto più che quel periodo è tutto pieno di eventi, e di uomini singolari. L'Italia toccò allora la perfezione nell'arte, e fra tutte le nazioni fu la più civile, la più ricca, la più invidiata. Agricoltura fiorenti, industrie svariate ed operose, commerci frequenti per tutto il mondo conosciuto, coltivate le lettere, ed ogni maniera di studi; città popolose e liete, corti splendide (Minghetti 1885, I-II).

Alla monografia raffaellesca di Minghetti sarebbe toccata una sorte ingrata, poco apprezzata dai suoi contemporanei, al centro di polemiche e dibattiti, infine quasi dimenticata. Il suo difficile statuto, a mezza via tra lo studio critico e la rievocazione storica, tra l'esercizio dilettantesco e le sofisticherie della *connoisseurship*, ne fanno oggi un oggetto da riconsiderare, proprio alla luce del contesto sin qui restituito.

Per una simile impresa oggi non mi sento ancora abbastanza maturo, dovrei prima ristudiare le grandi collezioni, ecc. [...], considerando che è così facile prendere una copia o il lavoro di un allievo per quello del maestro, come mi è accaduto a Dresda con il disegno raffaellesco per il piatto Chigi. (Morelli, Richter 1960, 314)

Non è infatti un caso che poi le principali recensioni del volume di Minghetti si sarebbero appuntate proprio sulle questioni dei maestri di Raffaelli e del discusso *Venezianische Skizzenbuch*. Ci si aspettava probabilmente che Morelli, per tramite di Minghetti, volesse fare chiarezza su questi temi e in fondo l'amico bolognese fu scrupoloso sempre nell'attenersi alle indicazioni del maestro, anche se le premesse alla pubblicazione della monografia non furono sempre facili. I documenti conservati indicano in Morelli un attento supervisore dell'opera di Minghetti, soprattutto nell'allestimento degli apparati iconografici, poi ritenuti comunque insufficienti dai recensori, mentre una testimonianza più tarda, risalente al 1886, quindi all'anno successivo alla pubblicazione del *Raffaello*, sembra lasciar trapelare qualche disillusa incertezza sui meriti del lavoro dello statista bolognese. Infatti, in una lettera al comune ami-

co Emilio Visconti Venosta datata 24 luglio 1886, Morelli si interessava in merito alla possibilità di dare alle stampe una traduzione francese del volume, rivelando però il suo scetticismo:

Marco poi ti fa pregare a voler o direttamente o indirettamente indagare presso l'uno o l'altro di codesti libraj editori di Ginevra, se non vi sarebbe chi volesse assumersi la stampa della traduzione francese del suo Raffaello [...]. Vedi se ti riesce di fargli questo favore. Sarà cosa ardua - lo capisco - ma alle volte si trova ciò che non si supponeva di trovare.⁸

Anche la ricerca dell'editore in Italia non fu né semplice né immediata; infatti il libro era già pronto nell'anno del centenario, a voler credere alla data in calce alla *Prefazione*, 8 novembre 1883 (Minghetti 1885, IV). Ad un primo abboccamento Nicola Zanichelli oppose un rifiuto, sostenendo che «trattasi di opera a stampa per la quale occorre mettere il massimo impegno ed affollato come sono di lavori non potrei attendervi con quella cura che è necessaria».⁹ In precedenza, anche Ulrico Hoepli era stato contattato perché accogliesse tra le sue pubblicazioni quella del *Raffaello*, ma dopo un'iniziale disponibilità, l'editore milanese addusse difficoltà di ordine economico, specialmente per quanto riguardava le riproduzioni dei dipinti, e si sottrasse all'impegno.¹⁰ I successivi contatti con i Fratelli Treves di Milano furono infruttuosi, nonostante si fosse fatto mediatore Morelli in persona; in una lettera dell'11 maggio 1884, Giuseppe Treves giustificava il suo ritardo nel rispondere alle richieste di Minghetti poiché «l'ultima sua mi ha fatto un'impressione, dirò così, paurosa, vedendo com'Ella sia difficile da contentare».¹¹

Non è chiaro come Minghetti si sia risolto a tornare a bussare alla porta di Zanichelli, che infine si rese disponibile alla pubblicazione. Essa sarebbe infine avvenuta alla scomparsa dell'editore, a cui il *Raffaello* sarebbe poi stato dedicato: «Alla memoria di Nicola Zanichelli questo volume del

quale ambiva la stampa e poté disegnare le forme i figliuoli [...] consacrano».¹² È da sottolineare che di lì a poco, tra la fine del 1885 e l'inizio del 1886, gli Zanichelli avrebbero pubblicato la traduzione italiana del volume di Morelli sulle gallerie tedesche (Morelli 1886), dove nelle *Due parole di dichiarazione dell'autore*, Ivan Lermolieff ricordava con ironica ingratitudine come un «carissimo amico», con buona probabilità Minghetti, avesse procacciato la traduzione dal tedesco ad opera della baronessa Keffenbrinck-Archeraden e convinto il defunto padre degli editori a pubblicarla.¹³ D'altronde, la circostanza è indirettamente documentata da una lettera di Minghetti a Nicola Zanichelli del 14 novembre 1882, la cui data attesta l'annosa gestazione di questa impresa, dove l'editore veniva avvertito in merito all'atteggiamento procrastinatore e un poco indolente del conoscitore: «Tenga bene per fermo che il Morelli ha un difetto: quello di promettere poco, e per conseguenza tutto ciò che le dirà non solo è vero, ma al di sotto del vero».¹⁴

A proposito del cosiddetto 'disegno' dell'impatinato, tra le carte di Minghetti si conserva la pagina 121 della bozza di stampa della traduzione di Morelli con una nota sul margine destro, datata 9 settembre 1884, in cui si davano le specifiche di stampa, identiche per le due opere (Morelli e Minghetti), con la previsione di pubblicazione per la fine dello stesso anno. Morelli inoltre era in dialogo epistolare con la ditta fotografica Ferrario di Milano anche per quanto concerneva l'apparato iconografico del volume di Minghetti (Mazza 1983, 225), composto da tre eliografie raffiguranti l'*Autoritratto* degli Uffizi, il *Ritratto virile* della Borghese e la *Velata* di Pitti. Come Morelli precisa in una lettera del 7 agosto 1883, il progetto era inizialmente più ampio, con una eliotipia e quattro incisioni tratte da fotografie, per poi passare alle tre riproduzioni citate, per le quali venne interpellato Luigi Cavenaghi perché intervenisse con alcuni ritocchi:

⁸ Archivio Visconti Venosta, Maz. 10-M. Citata in Angelini, 2013, 40 (con erronea indicazione dell'anno) e Angelini, 2018, 64. Del *Raffaello* di Minghetti sarebbe poi apparsa una traduzione tedesca (Minghetti 1887).

⁹ Archiginnasio, *Zanichelli*, XI, 13, lettera 11 gennaio 1884.

¹⁰ Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 3, lettere 22 e 25 gennaio 1884.

¹¹ Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 3, nr. 32.

¹² La dedica avrebbe poi trovato eco nella notizia bibliografia del libro di Minghetti apparsa sul *Fanfulla*, 3-4 giugno 1885.

¹³ La corrispondenza di Morelli con Zanichelli si conserva in Archiginnasio, *Zanichelli*, XI, 27; dalla sequenza di lettere e cartoline si apprende quindi il nome della baronessa K.-A. (lettera 8 ottobre 1885, nr. 9), che figurava in sigla sul frontespizio, nonché si viene a sapere che responsabile a Milano della correzione delle bozze era Alfredo Melani, architetto e critico d'arte, docente alla Scuola superiore di arte applicata di Milano, collaboratore di Hoepli nella redazione di numerosi e fortunati manuali, nonché futuro censore del *Raffaello* di Minghetti.

¹⁴ Archiginnasio, *Zanichelli*, XI, 13, nr. 16.



Figura 7 Raffaello, *Autoritratto*. Bozza di stampa del Raffaello di Minghetti con ritocchi di Luigi Cavenaghi. Bologna, Archiginnasio



Figura 8 Raffaello, *Ritratto virile*. Bozza di stampa del Raffaello di Minghetti con ritocchi di Luigi Cavenaghi. Bologna, Archiginnasio



Figura 9 Raffaello, *La Velata*. Bozza di stampa del Raffaello di Minghetti con ritocchi di Luigi Cavenaghi. Bologna, Archiginnasio

L'eliotipie del ritratto di Raffaello e di quello della Donna Velata (Pitti) riusciranno assai bene; nelle negative delle fotografie della donna velata dovetti far fare al Cavenaghi alcuni piccoli restauri, e così pure in quella del ritratto di casa Borghese – e oggi m'accertai che anche le eliotipie di questi due ritratti vanno bene. Certamente che non si poteva pretendere molto da una fotografia torbida d'un quadro assai ritoccat qual è il ritratto di casa Borghese.¹⁵

È interessante sottolineare – ma è tema su cui sarà opportuno ritornare – che il 'restauro' fotografico di Cavenaghi [figg. 7-9] riguardava un dipinto controverso anche dal punto di vista attributivo, che non avrebbe mancato di attirare l'attenzione dei primi recensori del *Raffaello* di Minghetti. L'indicazione è rilevante perché apre uno spiraglio ulteriore sul ruolo che conoscitori e collezionisti attribuivano all'intervento di restauro in ordine a 'migliorare' la leggibilità e l'apprezzamento dei dipinti, spesso in modo ritenuto *a posteriori* invasivo ma che va inquadrato entro una diversa sensibilità conservativa. Si tratta di una pratica comune a Giuseppe Molteni, fidato restauratore di Morelli (Anderson 2014), e poi a Cavenaghi, a cui venne affidato l'incarico di modificare le fotografie destinate al *Raffaello* di Minghetti, incarico che non si può attribuire all'editore bensì a Morelli stesso, come dimostra anche la lettera sopra citata.

È evidente, alla luce di queste schermaglie e intrecci editoriali, che le due imprese della traduzione di Lermolieff e del *Raffaello* corressero in parallelo, patrocinate entrambe dalla ferrea volontà di Minghetti di promuovere la conoscenza in Italia dell'*Experimentalmethode* e della nuova critica d'arte morelliana. Esse erano concepite per comparire nelle vetrine dei librai in quello stesso anno 1884 in cui Emilio Visconti Venosta pubblicava sulla *Nuova Antologia* la sua articolata *summa* morelliana, con lo scopo di fornire un ragguglio divulgativo del metodo. D'altronde, il *Raffaello* di Minghetti si apriva con una dichiarazione di intenti che non lasciava adito a equivoci in merito al dibattito entro cui voleva inserirsi:

Se queste linee generali di critica hanno qualche valore, ne verrebbe la necessità di rifare da capo la storia dell'arte, e specialmente della pittura in Italia; e di ciò essendo io persuaso non mi perito di affermarlo. Certo abbiamo materiali molti e preziosi [...]: ma la storia della

pittura fu fatta sinora, se m'è lecito questo vocabolo, inorganicamente e dovrebbe rifarsi in modo organico. Avvegnachè si è guardato ciascuna scuola senza rispetto alle sue attinenze colle altre né all'età nella quale fioriva; ovvero si è confusa l'una scuola coll'altra, e notando alcune qualità somiglianti, frutto del tempo e delle circostanze, se ne dedusse che l'una dall'altra prendeva origine e insegnamento. [...] La nuova storia della pittura dovrà descrivere la vita degli artisti e le opere loro non come un fatto accidentale, ma, sì, come lo svolgimento di una cosa viva che ha le sue leggi, nella guisa che ha le sue leggi la storia naturale e civile (Minghetti 1885, 5-6).

Nella nota che seguiva, Minghetti faceva diretto richiamo al volume di Ivan Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in München, Dresden und Berlin*, apparso nel 1880 e prossimo alla sua traduzione italiana da Zanichelli, specificando la vera identità dell'autore e ribadendo la sua adesione al metodo sperimentale (Minghetti 1885, 6, nota 1). È una dichiarazione importante, che ha le più immediate conseguenze nel convegno bolognese del 1885 cui parteciparono molti avversari di Morelli e tra questi anche uno dei recensori di Minghetti, ovvero Giulio Cantalamessa. I richiami metodologici, o per meglio dire polemici, proseguivano anche nell'*Indice dei lavori principali a stampa che trattano di Raffaello*, posto in appendice al volume (Minghetti 1885, 281 ss., non riproposto nella riedizione del 2010). Morelli viene inserito, nonostante «non tratti ex professo di Raffaello», poiché a giudizio dell'autore costituiva

un momento importante nella critica dell'arte in generale, ed in ispecie per ciò che riguarda Raffaello. Dopo questo libro sorse una polemica vivissima sulla giovinezza del nostro pittore, e sul libro dei disegni esistente nell'accademia di Venezia; alla quale polemica prese parte lo stesso autore. [...] Qui aggiungo soltanto, che non si può discorrere di Raffaello, senza tener conto delle osservazioni e delle induzioni del Morelli, le quali a me paiono fondate sopra un esame diligentissimo dei fatti, e sopra argomenti critici di gran valore (Minghetti 1885, 287).

Seguivano i richiami sia al volume di Eugène Müntz del 1881 sia a quello di Crowe-Cavalcaselle del 1882, di cui al momento della stesura dell'*Indice* di Minghetti era stato pubblicato solo il primo

¹⁵ Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1, nr. 25.

volume. Di entrambi il difetto maggiore indicato dall'autore riguardava il non aver dato «sufficiente valore alla critica, ed alla polemica di che ho parlato antecedentemente», in altri termini di non aver accolto né discusso le proposte attributive di Morelli. Se nei confronti dello studioso francese Minghetti usava termini di apprezzamento generale, poiché come è noto tra i due intercorreva una cordiale comunicazione epistolare, di contro verso il duo Crowe-Cavalcaselle i toni sono più duri:

Ivi tutto il movimento della critica moderna [*scil. morelliana*] è come se non fosse mai avvenuto. E mentre gli scrittori abbondano di minute indagini e di particolarità interessanti; però ripetono alcune storie, che oggi dai più sagaci si reputano inesatte, o che per lo meno, dopo tante polemiche che essi ignorano o fingono d'ignorare, debbonsi citare fra le incerte (Minghetti 1886, 288).

In questo passaggio Minghetti si trova nella curiosa circostanza di parafrasare, in termini di maggiore urbanità, le parole dell'amico e mentore Morelli, il quale scriveva il 10 gennaio 1883 a proposito del libro del duo anglo-italiano: «Han i signori Crowe e Cavalcaselle pubblicato, settimane or sono, il I volume del loro *Raffaello*; mi scrivono da Londra che è cosa meschinissima, ma ad ogni modo non potrai a meno di farne cenno nel tuo discorso».¹⁶

D'altronde, a distanza di molto tempo, anche un fervente estimatore di Cavalcaselle e della sua «cara umiltà» come Roberto Longhi non poté non riconoscere che la monografia raffaellesca, pur rimanendo il capolavoro del conoscitore italiano, era affetta di «grossi errori, ma almeno di romanticismo attardato (come quello dell'accettazione del libro veneziano di disegni, spuri, è vero, ma che avrebbero potuto gentilmente illustrare una stendhaliana 'vita romanzata' dell'artista)» (Longhi 1973, 694-5). Tra le malie della prosa longhiana, c'è l'ammissione di uno schieramento da parte di Crowe e Cavalcaselle contro i morelliani, uno schieramento fatto su un fronte polemico in cui – si deve però ammettere – non sempre gli strumenti metodologici dei contendenti erano pari, da un lato conoscitori e studiosi, sia pure di opposte opinioni, da Morelli a Cavalcaselle a Venturi, dall'altro lato ferventi *dilettanti* come Visconti Venosta o Minghetti stesso.

Poco importava che Minghetti avesse spostato l'ago della bussola verso altri orizzonti, come la restituzione 'ambientale' del momento storico, in un'ottica che vedeva sensibili anche altre per-

sonalità, come Pasquale Villari, e che trovava occasioni di enfaticizzazione nei centenari dei grandi del Rinascimento italiano, da quello di Raffaello nel 1883 sino a quello di Donatello nel 1887 (Barocchi-Gaeta Bertelà 1985).

Alla pubblicazione del libro di Minghetti, con queste premesse, le recensioni negative non si fecero attendere a lungo. Nel maggio del 1885 comparve quella a firma di Giulio Cantalamessa, studioso vicino ad Adolfo Venturi, che esordiva in toni concilianti anche se signorilmente ironici: «Il cavaliere Marco Minghetti che tra le cure faticose della politica e dell'economia pubblica ha potuto serbar l'animo sensibilissimo alle commozioni che derivano dall'arte, ebbe veramente un felice pensiero [...] di narrare la vita e di descrivere le opere di quell'eccelso uomo» (Cantalamessa 1885, 70). All'iterazione dell'accusa di dilettantismo, poi ripresa anche da Olindo Guerrini, seguiva la domanda sull'effettiva necessità di un'altra monografia sul Sanzio dopo le molte pubblicazioni precedenti e seguenti il centenario del 1883. Ne riconosceva una sua intrinseca e intima utilità, come rievocazione del contesto storico in cui l'urbinate si era trovato ad operare, ma rimetteva ben presto l'analisi nell'alveo della polemica Crowe-Cavalcaselle-Morelli sul libro di disegni veneziano, di cui Cantalamessa condivideva però l'espunzione dal catalogo raffaellesco.

Se Cantalamessa scorgeva nelle pagine di Minghetti «una positività, fermezza e pienezza di critica che non appare sempre nel libro dei signori Cavalcaselle e Crowe», purtuttavia non si esimeva dall'enumerare gli errori e le omissioni, a tratti anche piuttosto grossolane, del senatore bolognese. Si concentrava poi sul problema dei rapporti tra Raffaello, Perugino e Timoteo Viti; negava che il *Ritratto virile* della Borghese, già attribuito a Holbein e ricondotto a Raffaello, potesse riprodurre il volto di Pinturicchio (ma Morelli pensava fossero le fattezze di Perugino). Al netto delle «censure» e degli equilibrismi, Cantalamessa concludeva riconoscendo a Minghetti «uno stile terso, fluido, piacevole», in grado di consolidare nel pubblico «l'ossequio al sommo artista» (Cantalamessa 1885, 78).

Dello stesso tenore è anche la recensione che dedicò al *Raffaello* di Minghetti Alfredo Melani, il quale, come si è già visto, negli stessi mesi attendeva alla correzione delle bozze della traduzione italiana di Morelli presso Zanichelli (Melani 1885). Per Melani il libro di Minghetti non era «destinato a muover nove e vivaci discussioni sull'artista», allineato com'era ai giudizi critici di Morelli;

¹⁶ Archiginnasio, *Minghetti*, 121, 1, nr. 12.

sottolineava il taglio eminentemente di ricostruzione storica d'ambiente, di rievocazione nutrita degli afflitti delle celebrazioni centenarie;¹⁷ infine riconosceva almeno il merito di «divulgare per l'Italia assonnata (ove trattasi di storia dell'arte) che'l metodo sperimentale applicato agli studi storici dell'arte ha dato già frutti fecondi» (Melani 1885, 202).

Anche un giornale come *La Perseveranza*, vicino a Minghetti, sembrava allineare la disamina del volume intorno ai due poli del diletterismo dell'autore («Parrà ben singolare un libro d'arte - e con quale tema! - scritto da un uomo di Stato») e delle istanze divulgative («gli si conviene aggiunger d'essere scritto in forma popolare, espositiva, schietta, senza pretesa alla scienza, ma della scienza recando i frutti») (G.M. 1885).

Se l'impegno di Minghetti a rendere accessibile al grande pubblico le conquiste del metodo sperimentale di Morelli rimase sempre sullo sfondo, riemergendo ogni qual volta ci fosse da mettere alla berlina le insufficienze dell'autore, nondimeno si deve ammettere che la figura pubblica dell'autore mantenne la penna dei recensori a freno. Quando ciò non avvenne, ovvero nell'articolo firmato nel giugno 1885 da Olindo Guerrini su *La domenica del Fracassa*, la polemica si accese soprattutto su questioni metodologiche e lasciò a margine le considerazioni di ordine divulgativo o retorico-patriottico (Guerrini 1885). Guerrini era giornalista, poligrafo e direttore della Biblioteca Universitaria di Bologna; partito da posizioni positiviste, si era poi avvicinato alle frange letterarie della scapigliatura, del decadentismo e del naturalismo (Zaccaria 2003). Aveva pubblicato anche sulla *Nuova Antologia*, dove apparvero anche le incursioni nella critica d'arte di Emilio Visconti Venosta e di Gian Battista Toschi; quest'ultimo era stato compagno di studi di Adolfo Venturi all'accademia di belle arti di Modena, autore di un prolisso studio dal titolo *Fisiologia della pittura trecentista* (Toschi 1878), mutuato dalla *Fisiologia del piacere* di Paolo Mantegazza.

È pertanto curioso che Guerrini, abordando l'analisi del libro di Minghetti, esordisse con un'invettiva contro la «malattia del diletterismo critico», allorché anch'egli in fondo era da considerarsi un 'dilettante'. Si trattava di schermaglie che interessavano entrambi i fronti, poiché anche Morelli aveva con forza denunciato nel campo della critica d'arte il diffondersi di un «pernicioso diletterismo» (Morelli 1886, XII):

Una volta si diceva che in Italia tutti erano poeti, almeno un pochino. Anzi Alfredo De Musset, precorrendo le teorie del prof. Lombroso, aggiungeva che eravamo tutti un po' matti. Ora i tempi sono ben cambiati. In Italia siamo tutti critici. [...] Ma pazienza finché le sentenze sono date in un caffè. La seccatura comincia quando si traducono in appendici di giornale, in opuscoli e in libri. E meno male ancora quando questi documenti di spensierato diletterismo sono firmati da un Carneade di primo pelo; il peggio avviene quando hanno in fronte nomi rispettabili e rispettabili. Ora infatti la malattia del diletterismo critico si appicca agli ex ministri, ai senatori ed altri pesci grossi. Ieri era il Visconti-Venosta, oggi è il Minghetti, domani, dio ne liberi, sarà il Depretis. Questi uomini politici, quando i Parlamenti li lasciano in un canto, fedeli alla massima *otium cum dignitate*, si mettono a scrivere. Ma di che? Di quelle cose che sanno? Di quelle in cui una lunga pratica li fece maestri ed illustri? Ma no! Diventano dilettanti, scrivono d'arte, sentenziano e tirano giù a campane doppie, studi che non hanno fatto, confidenti in un gusto che credono d'avere, col cuor leggero insomma. E quando il male attacca così i più saggi, bisogna dire che sia proprio epidemico e contagioso. Tanto anzi che, io pure, che non ho alcuna preparazione di studi in questo argomento, mi credo sufficiente ad esaminare il libro del Minghetti intorno a Raffaello. Audacia più, audacia meno, tanto rimarremo tutti critici ugualmente, senatori, deputati, ministri, flebotomi. Siamo tutti italiani, non è vero? (Guerrini 1885, 2).

L'ironia sferzante di Guerrini da una parte metteva le mani avanti, riconoscendosi egli stesso come dilettante, dall'altro coglieva l'aspetto dilagante e mondano della cosiddetta 'Lermolieffmania', come l'avrebbe chiamata Wilhelm von Bode nel 1891:

An altogether strange epidemic is raging among us now, such as could only find a home in Germany - the Lermolieff mania I will call it. (Bode 1891, 506).

La metafora epidemica, che sarebbe stata poi ripresa anche da Paul Bourget a proposito di Morelli - «Maintenant c'est une fureur, une maladie» (Bourget 1934, 36) - ritorna subito nella recensione di Guerrini, che si domandava: «Come mai questi illustri uomini politici diventarono critici

¹⁷ Su questo si concentra anche la recensione apparsa sul *Giornale di Sicilia* nel giugno 1885.

d'arte? Per contagio. Tutto dipende dalle idee del senatore Morelli che, come la macchia d'olio, si sono allargate per infiltrazione tra i venerandi uomini che lo frequentano» (Guerrini 1885).

Guerrini ne illustrava brevemente il metodo, conducendolo ad uno studio diretto dell'opera d'arte ed alla ricerca dei famosi 'segni caratteristici' come indizi di autografia, affermando tuttavia che su questa via Morelli era stato in realtà preceduto proprio dal tentativo di indagine 'fisiologica' della pittura provato da Toschi. Guerrini metteva anche in dubbio che l'*Experimentalmethode* di Morelli garantisse oggettività allo studio delle arti figurative, poiché esso si fondava su qualità di osservazione spiccatamente soggettive. Sul terreno poi della critica morelliana si appuntano, con fermezza, le principali osservazioni di Guerrini sul libro di Minghetti, ritenuto «mezzo decalogo e mezzo catalogo», viziato da una scrittura troppo letteraria e compiaciuta, sproporzionato nelle parti eminentemente storiche.

La 'malattia del dilettantismo' preoccupava Guerrini ma anche altri critici e intellettuali, tra i quali Adolfo Venturi, Giulio Cantalamessa, Corrado Ricci e Gian Battista Toschi, riuniti alla Biblioteca di Bologna nel 1885 proprio dallo zelante poligrafo bolognese che ne era il direttore (Agosti 1996, 71). I partecipanti al convegno bolognese provenivano tutti dalle accademie di belle arti, Venturi, Toschi e Cantalamessa, ma anche Ricci prima della laurea in giurisprudenza.¹⁸ L'occasione, in cui per tardiva ammissione di Venturi «non si parlò d'altro che del libro di Giovanni Morelli» (Venturi [1927], 1991, 40-1), fu propizia ad un movimento di rifondazione su basi positivistiche sì, ma alternative a quelle del metodo morelliano, della *Kunstwissenschaft* italiana, con la nascita tre anni più tardi dell'*Archivio Storico dell'Arte*. Il titolo della rivista richiama, oltre che quello dell'*Archivio Storico Italiano*, anche quello dell'*Archivio*

Glottologico Italiano di Graziadio Isaia Ascoli, sulla scia di un approccio scientifico in cui si ricercavano, classificavano e interpretavano le dinamiche, le leggi, le fenomenologie della produzione artistica e di cui già Morelli ed i suoi accoliti avevano intravisto – ma non perseguito – i possibili sviluppi (vedi §3).¹⁹

È un fatto curioso, sinora rimasto tra le pieghe della storia della critica delle arti figurative, che proprio dalle frange dell'antimorellismo si sarebbe costituito il cosiddetto 'quartetto' che avrebbe impresso un segno nuovo alla storia dell'arte in Italia nell'affinamento dei metodi d'indagine, nell'impegno per la tutela, nella attivazione di percorsi formativi universitari (Venturi 1925, 242). La «rivoluzione» causata dalla pubblicazione nel 1880 del libro di Morelli sulle gallerie tedesche (Layard 1887, XV) e l'alta temperatura delle polemiche seguite alla comparsa degli studi del conoscitore, o anche intorno alle personalità di statisti, amatori, collezionisti che gravitavano su di lui, confermarono l'impossibilità di ritornare ad uno stadio «premorelliano» della critica d'arte, per riprendere le parole di Claude Phillips (Layard 1900, 39). In fondo lo sapeva bene un giovane seguace di Morelli tuttavia ansioso di distaccarsi dall'esempio del maestro come Bernard Berenson, soprattutto nel momento in cui, pubblicando la sua monografia lottesca (1895), tentava un esperimento di «constructive art criticism» che coniugasse *connoisseurship* e interpretazione psicologica (Strehlcke 2013; Angelini 2020).

Forse, in questa prospettiva, anche la discussa *Raffaellmonographie* di Minghetti, che ancora nel 1891 Corrado Ricci considerava «un libro quasi inutile» (Ricci 1891, 359), può rivendicare ai nostri occhi quantomeno un ruolo dialettico e propulsivo nelle polemiche sul metodo della critica d'arte in Italia allo scadere dell'Ottocento.

¹⁸ Proprio dalla penna del giovane Ricci sarebbe inoltre uscita l'unica recensione italiana del libro di Morelli dedicato alle gallerie tedesche nell'edizione Zanichelli del 1886, apparsa su *Cronaca Bizantina*, per interessamento di Gabriele D'Annunzio (Anderson 2019, 163-4). In una lettera del 10 marzo 1886 D'Annunzio comunicava a Zanichelli la comparsa della recensione e richiedeva «dalla vostra cortesia una copia di detto libro», che evidentemente lo scrittore non aveva ancora avuto occasione di leggere o sfogliare (Archiginnasio, *Zanichelli*, V, 48, nr. 6).

¹⁹ Sulla scelta del titolo dell'*Archivio Storico dell'Arte* cf. Roberto 1999, 10.

Bibliografia

- Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*. Venezia: Marsilio.
- Anderson, J. (2014). *The Restoration of Renaissance Painting in mid Nineteenth-Century Milan. Giuseppe Molteni in Correspondance with Giovanni Morelli*. Firenze: Edifir.
- Anderson, J. (2019). *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*. Milano: Officina Libraria.
- Angelini, G. (2013a). *La patria e le arti. Emilio Visconti Venosta patriota, collezionista e conoscitore*, prefazione di G.C. Sciolla. Pisa: Edizioni ETS.
- Angelini, G. (2013b). «Caro amico e fratello in Raffaello». Giovanni Morelli, Marco Minghetti e Emilio Visconti Venosta: l'educazione del collezionista-conoscitore nell'Italia post-unitaria». *Annali di critica d'arte*, 9, 57-67.
- Angelini, G. (2018). *La fratellanza raffaellesca. Fortuna e ricezione del metodo morelliano nell'Italia postunitaria*. Pisa: Edizioni ETS.
- Angelini, G. (2020). «Con affettuosa indulgenza». Note su Giovanni Morelli e Lorenzo Lotto (tra Berenson e Frizzoni). Coltrinari, F.; Dal Pozzolo, E.M. (a cura di). *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*. Treviso: ZEL Edizioni, 392-405.
- Armocida, G.; Rigo, G.S. (2007). «Mantegazza, Paolo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69. http://treccani.it/enciclopedia/paolo-mantegazza_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Ascoli, G.I. (2008). *Scritti sulla questione della lingua*. A cura di C. Grassi. Con saggio di G. Lucchini. Torino: Einaudi.
- Atti (1887). *Atti del IV centenario dalla nascita di Raffaello Sanzio*. Urbino: Regia Accademia Raffaello.
- Banti, A.M. (2000). *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino: Einaudi.
- Barocchi, P.; Gaeta Bertelà, G. (1985). «La fortuna di Donatello nel Museo Nazionale del Bargello». Barocchi, P.; Collareta, M. (a cura di), *Omaggio a Donatello*. Firenze: SPES, 7-121.
- Berenson, B. (1949). *Abbozzo per un autoritratto*. Firenze: Electa.
- Bode, W. (1891). «The Berlin Renaissance Museum». *The Fortnightly Review*, 56, 506-15.
- Boggero, F.; Simonetti, F. (1983). «La diffusione dei temi raffaelleschi attraverso le copie e le trasposizioni». Maltese, C. (a cura di), *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria. Interventi di restauro, problemi di conservazione e fruizione*. Genova: Stringa Editore, 147-56.
- Bourget, P. (1934). *La dame qui a perdu son peintre*. Paris: Les petits-fils de Plon et Nourrit. [Edizione italiana: Bourget, P. (1993). *La dama che ha perduto il suo pittore*. A cura di C. Pizzorusso. Firenze: Giunti].
- Cantalamesa, G. (1885). «Un nuovo libro su Raffaello». *L'Italia. Periodico artistico illustrato*, 3(5), 70-8.
- Casella A.; Lucchini G. (a cura di) (2002). *Graziadio e Moisé Ascoli. Scienza, cultura e politica nell'Italia liberale*. Pavia: Università degli studi di Pavia.
- Contini, G. (1977). «Filologia». *Enciclopedia del Novecento*, vol. 2. Roma: Fondazione Treccani, 954-72.
- Contini, G. (1990). «Filologia». *Breviario di ecdotica*. Torino: Einaudi, 3-66.
- Corsi, S. (1994). «Cronaca di un centenario». *Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875*. Milano: Charta, 13-30.
- De Mauro, T. (1980). «Graziadio Isaia Ascoli dinanzi ai problemi linguistici dell'Italia unita». *Idee e ricerche linguistiche nella cultura italiana*. Bologna: il Mulino, 53-61.
- Ferino-Pagden, S. (1987). «Invenzioni raffaellesche adombrate nel libretto di Venezia: la *Strage degli innocenti* e la *Lapidazione di Santo Stefano* a Genova». Sambucco Hamoud, M.; Strocchi, M.L. (a cura di), *Studi su Raffaello*. Perugia: Quattroventi, 63-72.
- Ferino-Pagden, S. (1993). «Raffaello come "test-case" del metodo morelliano». Agosti, G. et al. (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, vol. 2. Bergamo: Lubrina, 331-49.
- Ferino-Pagden, S. (2016). «Raffael, Giovanni Francesco Penni und die "fortuna" der Kennerschaft». Albl, S. (a cura di), *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*. Roma: Artemide, 201-23.
- Foratti, A. (1936-37). «Gli studi d'arte di Marco Minghetti». *Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna*, 2, 111-33.
- G.M. (1885). «Appunti bibliografici. Raffaello di Marco Minghetti». *La perseveranza*, 6 luglio.
- Gherardi, R. (2008). «Da Burckhardt a Machiavelli: uno scritto di Marco Minghetti su *Le donne italiane nelle belle arti*». *Il pensiero politico*, 40, 85-92.
- Gherardi, R. (2010a). «Minghetti, Marco». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74. https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-minghetti_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Gherardi, R. (2010b). «L'arte, la storia, la politica: Marco Minghetti e le origini dell'arte moderna». Gherardi, R. (a cura di). *Le donne, la Maddalena, le Madonne. Scritti sull'arte moderna di Marco Minghetti*. Bologna: Clueb, 7-18.
- Guerrini, O. (1885). «Raffaello di Marco Minghetti». *La domenica del Fracassa*, 21 giugno, 2.
- Haskell, F. (1989). *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Layard, A.H. (1887). «Introduction». *Kugler's Handbook of Painting: The Italian Schools*. London: John Murray.
- Layard, A.H. (1900). «Introduction». *Italian Painters. Critical Studies of their Works by Giovanni Morelli (Iwan Lermolieff)*. Translated from the German by C.J. Ffoulkes, with an Introduction by H. Layard. London: John Murray, 1-39.
- Longhi, R. (1973). *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*. Scelti e ordinati da G. Contini. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Lucchini, G. (2008). «Ascoli della linguistica comparata alla storia della lingua italiana». Ascoli 2008, VII-LX.
- Mazza, A. (1983). «La critica dei conoscitori. La Santa Cecilia nei disegni di Cavalcaselle della Biblioteca Marciana di Venezia». Emiliani, A. (a cura di), *L'Est-*

- si di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Bologna: Alfa, 215-28.
- Melani, A. (1885). «Raffaello di Marco Minghetti». *Arte e Storia*, 5, 202.
- Minghetti, M. (1877). «Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI». *Nuova Antologia*, 35(5), maggio, 5-21; 35(6), giugno, 308-30 [Ora in Minghetti 2010, 33-71].
- Minghetti, M. (1880). «Gli scolari di Raffaello». *Nuova Antologia*, 51, 401-37.
- Minghetti, M. (1881). «I maestri di Raffaello». *Nuova Antologia*, 58, 192-213.
- Minghetti, M. (1882). *The Masters of Raffaello*. Trad. di L. Fagan. Londra: Field and Tuer.
- Minghetti, M. (1885). *Raffaello*. Bologna: Zanichelli [Ora in Minghetti 2010, 87-150].
- Minghetti, M. (1887). *Rafaël*. Trad. di U. Von S. Munz. Breslavia: Druck und Verlag von S. Schottenlander.
- Minghetti, M. (1888). *Miei ricordi. Volume I. Anni 1818-1848*. Torino: L. Roux e C.
- Minghetti, M. (2010). *Le donne, la Maddalena, le Madonne. Scritti sull'arte moderna di Marco Minghetti*. A cura di R. Ghelardi. Bologna: Clueb.
- Morelli, G. (1881). «Perugino oder Raffael? Einige Worte der Abwehr». *Zeitschrift für bildende Kunst*, 16, 243-52; 273-82 [poi in Morelli 1882].
- Morelli, G. (1882). «Raffaels Jugendentwicklung. Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Professor Springer in Leipzig». *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 5, 147-78.
- Morelli, G. (1886). *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico*. Bologna: Zanichelli.
- Morelli, G. (1893). *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*. Leipzig: Brockhaus.
- Morelli, G. (1897). *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili*. Milano: Fratelli Treves.
- Morelli, G.; Richter, J.P. (1960). *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von G. Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891*. Hrsg. von I. und G. Richter. Baden-Baden: Grimm.
- Morra di Lavriano, U. (1963). *Colloqui con Berenson*. Milano: Garzanti.
- Mottola Molfino, A. (1985). «La croce Visconti Venosta e Raffaello giovane». Ceschi Lavagetto, P. (a cura di), *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del cinquecento*. Parma: Artegrafica Silva, 11-20.
- Müntz, E. (1883a). «Etudes bibliographiques sur Raphaël». *Courrier de l'Art*, 28 juin; 19 juillet; 16 août; 20 décembre.
- Müntz, E. (1883b). *Les historiens et les critiques de Raphaël, 1483-1883. Essai bibliographique pour servir d'appendice à l'ouvrage de Passavant, avec un choix de documents inédits ou peu connus*. Paris: Librairie de l'art.
- Ricci, C. (1891). «La Galleria Borghese». *L'illustrazione italiana*, 14, 359.
- Serianni, L. (1990). *Il secondo Ottocento dall'Unità alla prima guerra mondiale*. Bologna: il Mulino.
- Strehlcke, C. (2013). «Bernard Berenson e Mary Costelloe alla scoperta di Lorenzo Lotto, 1890-1895». *Un maestro del Rinascimento. Lorenzo Lotto nelle marche*. Venaria Reale: Mondomostre, 55-63.
- Toschi, G.B. (1878). «Fisiologia della pittura trecentistica». *Nuova Antologia*, s. 2, 9, 453-76.
- Troilo, S. (2005). *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*. Milano: Electa.
- Venturi, A. [1927] (1991). *Memorie autobiografiche*. Prefazione di G.C. Sciolla. Torino: Allemandi.
- Visconti Venosta, E. (1884). «Una nuova critica dell'antica pittura italiana». *Nuova Antologia*, 46(2), 1 luglio, 36-54; 15 luglio, 228-60 [ora in Angelini 2018, 93-105].