

Me pinxit, me fecit

A cura di *Eleonora Del Riccio*
Storica dell'arte
E-mail: eleonoradelriccio@gmail.com

Catalogazione, classificazione e frammento

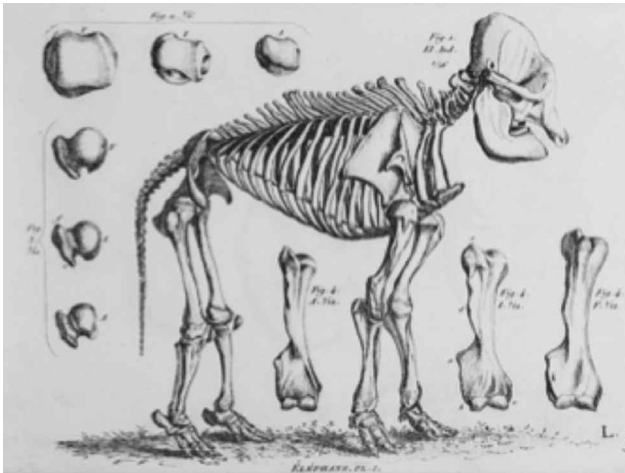


Figura 1. Georges Cuvier (1769-1832), Scheletro d'Elefante, 1834-1836. Litografia. Paris, *Recherches sur les ossements fossiles, où l'on rétablit les caractères de plusieurs animaux dont les révolutions du globe ont détruit les espèces. Quatrième édition.*

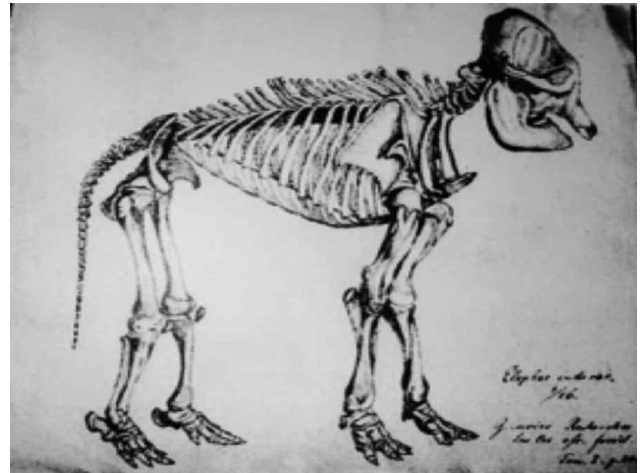


Figura 2. Giovanni Morelli (1816-1891), Scheletro d'Elefante, dalle *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes* di Georges Cuvier, 1839 ca. Bergamo, Archivio Zavaritt.

Nella temperie culturale del primo quarto del XIX secolo, parole come “frammento” e “catalogazione” erano la norma in discipline lontanissime dalla storia dell'arte come l'anatomia comparata, branca in cui il giovane Giovanni Morelli (1816-1891) – autore già trattato in questa rubrica¹ – si specializzò con una tesi intitolata *De Regione Inguinali*. Il concetto di “catalogazione” pervenne a Morelli dagli studi di fisiognomica di Johann Kaspar Lavater (1741-1801), da quelli di biologia di Georges Cuvier (1769-1832) e da quelli di fisiologia di Carl Gustav Carus (1789-1869).

Pertanto è da questa formazione che ha origine il metodo che Morelli applicò alla pittura del primo Rinascimento italiano. Un metodo che, ricordiamo, aveva lo scopo di attribuire un'opera a un determinato artista attraverso lo studio di “dettagli significanti” come le mani o le orecchie. La pretesa scientificità del metodo, che se non altro ebbe il merito di essere stato il primo con l'obiettivo di razionalizzare la *connoisseurship*, deriva dunque dal momento storico in cui venne elaborato².

L'aver messo per la prima volta la morfologia al servizio dell'arte è un'evidenza riscontrabile nella stessa classificazione di mani e orecchie che lo studioso operò partendo dalle riproduzioni realizzate di suo pugno dei disegni di Cuvier e di von Spix. Morelli operò, infatti, varie ricopiature tra cui: crani di primati o di tapiro provenienti dal *Cephalo-*

genesis di von Spix, i denti di cammello provenienti dal *Dents des Mammifères* di Cuvier e, infine, lo scheletro di elefante dalle *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes* sempre di Cuvier (Figure 1 e 2).

Da quanto detto, si evince che una delle componenti fondamentali del pensiero di Giovanni Morelli è la fisiognomica (φύσις-γνώσκω), una disciplina pseudoscientifica che si pone l'obiettivo di dedurre i caratteri psicologici e morali di una persona dal suo aspetto fisico, soprattutto dai lineamenti e dalle espressioni del volto.

Esistono due tipi principali di fisiognomica: il primo, che affonda le radici fin nel V secolo a.C., è definito “predittivo” e consiste in una correlazione assoluta tra alcune caratteristiche fisiche e i tratti caratteriali. Il secondo tipo è invece quello della fisiognomica “scientifica”, dove la correlazione tra le caratteristiche fisiche e i tratti caratteriali è di tipo statistico, nel senso che la correlazione è dovuta al fattore genetico.

Molte sono state le definizioni della disciplina nel corso del tempo. Da Pomponio Gaurico (*De Sculptura*, 1504) si apprende che gli occhi grandi e umidi sono sintomo di un grande spirito, ma anche di un animo iracondo e superbo senza misura e, ancora, un naso tozzo, come quello di un leone, è sintomo di forza e arroganza; o, ancora, la fronte quadrata indica saggezza e intelligenza. Da Giambattista Della Porta (*De Humana Physiognomia*, 1586), testo ricco di disegni

Me pinxit, me fecit

nei quali il viso umano è accostato a quello di un animale, si evince, per esempio, che l'uomo con caratteristiche facciali simili a quelle di una pecora sarà considerato un uomo sciocco; rabbioso colui che ha sembianze taurine.

È in questo clima culturale che, nel 1874, apparve a Lipsia un saggio di Morelli pubblicato in *Zeitschrift für bildende Kunst* dedicato alla revisione del catalogo dei dipinti del Rinascimento italiano della Galleria Borghese. Il procedimento per la corretta attribuzione si articolava in tre livelli. Il primo interrogava tutti quegli elementi espressivi che determinano l'impressione generale della composizione (per es., la posizione dei corpi, la forma del viso, il colore, il panneggio), il secondo corrispondeva ai dettagli anatomici, mentre il terzo raccoglieva tutte quelle piccolezze materiali che possono essere indagate nella maggior parte dei pittori, ma non in tutti. Esse identificano le idiosincrasie dell'artista, l'uso abituale di modelli espressivi in maniera involontaria e, talvolta, impropria.

Il ruolo crescente attribuito ai particolari è anche alla base della divisione con cui Aby Warburg (1866-1929) articolò il suo saggio sui "Tipi della Cappella Brancacci" (*Die Typen der Brancacci-Capelle*), scritto a partire dal 1889 in occasione di un viaggio a Firenze^{3,4}. Lo scritto era stato fortemente influenzato dalla lettura de "L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali" di Charles Darwin⁵ (1809-1882) che agì fondamentalmente su due aspetti: da un lato, permise a Warburg di cogliere nell'esecuzione inconsapevole di alcuni gesti corporei l'espressione di una data emozione e, dall'altro, favorì il riconoscimento dell'esistenza di pratiche abituali che associano a una data espressione uno specifico stato emozionale trasmesso inconsciamente, anche se sempre presente all'interno della memoria collettiva umana.

L'analisi dei Tipi però per Warburg non aveva solamente

un valore formale: tenendo conto di questa classificazione, era anche il contenuto di un'opera a poter essere spiegato. Infatti, ancora in un saggio del 1914 intitolato "L'entrata dello stile ideale anticheggiante", Warburg traccia la storia del *typus* antico della Vittoria «in cui ancora vibra l'eccitamento di battaglia e di trionfo», nell'ambito dell'analisi dei trionfi romani a partire dai rilievi traianei dell'Arco di Costantino fino agli affreschi di Ghirlandaio a Santa Maria Novella.

In conclusione, sembra che corra un abisso tra l'attenzione esclusiva per la forma da un lato, e il contenuto nel suo divenire dall'altro, quest'ultimo identificato dagli elementi che lo compongono nella loro valenza storica, culturale e simbolica. Tuttavia, il *milieu* culturale dal quale furono generate queste due visioni per un certo verso si è nutrito degli stessi elementi: un rinnovato interesse per l'osservazione empirica da affiancare allo studio al fine di stabilire confronti con altre discipline, la forte esigenza di fare della storia dell'arte un sapere serio e sistematizzato, lontano da considerazioni arbitrarie e da vuoti estetismi.

BIBLIOGRAFIA

1. Del Riccio E. Dettagli Significanti. *Riv Psichiatr* 2014; 49: 195.
2. Locatelli V. *Metamorfosi Romantiche. Le teorie del primo Romanticismo tedesco nel pensiero sull'arte di Giovanni Morelli*. Pasion di Prato (UD): Campanotto Editore, 2011.
3. Warburg A. I tipi della Cappella Brancacci [Die Typen der Brancacci-Capelle]. In: Ghelardi M (a cura di). *La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*. Torino: Nino Aragno Editore, 2004.
4. Del Carlo E. *La Cappella Brancacci*. Firenze: Mandragora, 2012.
5. Darwin C. *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.