

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

41. Jahrgang

April 1988

Heft 4

## Tagungen

### GIOVANNI MORELLI E LA CULTURA DEI CONOSCITORI

Qualche considerazione dopo il convegno di Bergamo, 4—7 giugno 1987.

(mit zwei Abbildungen)

Che Giovanni Morelli non si rendesse giustizia nel suo sosia Ivan Lermolieff, era un'impressione già dei contemporanei (cfr. J. ANDERSON, *Layard and Morelli*, in *Austen Henry Layard tra l'oriente e Venezia*. Atti del simposio a cura di F. M. FALES e B. J. HICKEY, Venezia, L'erma di Bretschneider, 1987, pp. 109—137, in particolare p. 126); che le *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* offrano un'immagine riduttiva della complessità degli interessi del loro autore, protagonista di una lunga biografia culturale (Verona, 1816 — Milano, 1891) assolutamente eccezionale nel panorama italiano del secolo scorso, è emerso con chiarezza dalle discussioni del convegno su Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, tenutosi a Bergamo e organizzato dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Bergamo in collaborazione con altre istituzioni culturali italiane.

Il coordinamento di una serie di contributi che mirassero a definire non solo l'opera ma anche la figura del Morelli, attivo all'interno dei più disparati ambienti culturali (da quello della *Kunstwissenschaft* e del mercato artistico internazionale fino a quello della politica risorgimentale italiana), ha richiesto tuttavia competenze di varia provenienza (ricercatori e studiosi universitari, ma anche funzionari di musei) e una preparazione attenta ed articolata.

Se infatti Morelli si era indotto a rendere noti i risultati delle sue ricerche storico-artistiche solo in misura parziale ed all'età di sessant'anni, è pur vero che già nei decenni precedenti i suoi interessi lo avevano spinto a pubblicare su temi di diverso ma altrettanto rilevante significato culturale (le traduzioni italiane da Schelling all'indomani del soggiorno universitario in Germania, le corrispondenze letterarie per i quotidiani tedeschi, tra cui l'*Augsburger Allgemeine Zeitung*). E alle sue satire giovanili sull'iconografia antiquaria, scritte nel vivo della cerchia artistica di Monaco ai tempi di Ludovico I di Baviera — tra Cornelius, Kaulbach e Bonaventura Genelli — ha opportunamente dedicato il proprio intervento al convegno Jaynie Anderson.

Ma anche l'itinerario biografico di Morelli, che lo vide in relazione personale fin dalla giovinezza con le personalità più importanti degli ambienti frequentati (da Rückert ad Alessandro Manzoni, da Marco Minghetti a William Gladstone, da Jacob Burckhardt a Otto Müндler), sebbene fosse già noto nelle sue linee essenziali, necessitava di un ulteriore approfondimento. Un approfondimento fin nell'intimo delle tante corrispondenze epistolari intrattenute in privato da Morelli (e per la maggior parte ancora inedite), particolarmente significative vista la sua renitenza ad assumersi le responsabilità legate alle cariche pubbliche che gli venivano offerte, si trattasse della cattedra di letteratura italiana al Politecnico di Zurigo come della direzione della galleria degli Uffizi.

Si è pensato così di predisporre alcuni strumenti bibliografici che introducessero e accompagnassero le discussioni del convegno e la successiva pubblicazione degli atti.

Il censimento degli epistolari, il catalogo dei libri posseduti da Morelli (di attinenza storico-artistica e di ambito letterario) depositati rispettivamente presso la Biblioteca dell'Accademia di Brera e presso la Biblioteca Civica di Bergamo, e ancora una rassegna della critica alle sue opere (sul cui valore fondamentale all'interno della letteratura artistica si è soffermato John Pope Hennessy introducendo il convegno) sono confluiti nel primo volume de *La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Materiali di ricerca* a cura di Matteo Panzeri e Giulio Orazio Bravi. Altri interventi di natura più propriamente storico-critica hanno trovato posto nel secondo volume di *Studi e ricerche*; infine, durante il mese di giugno, si è tenuta un'esposizione all'Accademia Carrara di Bergamo che, accanto ai testi più significativi della biblioteca di lavoro del senatore Morelli, presentava alcune delle testimonianze figurative su cui aveva modo di esercitarsi quotidianamente il suo occhio di *Kunstkenner*: la sua collezione di dipinti e una selezione della vasta raccolta di grafica. Due collezioni che hanno fornito utili temi di confronto all'interno del convegno, dove sono state ricordate altre gallerie di quadri direttamente condizionate dai suggerimenti e dalle proposte critiche di Morelli (come quella di Henry Layard, analizzata da Madeline Lennon) e collezioni di disegni legate al mercato milanese più frequentato dal Lermolieff (come quelle di Carlo Praier e di Giuseppe Bertini, direttore della pinacoteca di Brera, rievocate da Alessandro Morandotti).

Su queste basi è stato possibile indirizzare le discussioni del convegno ad una contestualizzazione degli studi morelliani all'interno della cultura contemporanea, evidenziando con un'apposita ripartizione in sezioni i due ambiti di riferimento più importanti: da un lato la *connoisseurship* internazionale, e in particolare le tradizioni di studi tedesche e inglesi, e dall'altro la gestione del patrimonio artistico nello stato italiano durante il processo di unificazione. Un settore cui Morelli si trovò direttamente legato per la sua partecipazione alla vita politica del paese nella veste di deputato prima, e di senatore poi.

In apertura di convegno Gabriele Bickendorf ha sottolineato la necessità di evidenziare i debiti delle *Kunstkritische Studien* morelliane verso la *Storia pittorica* lanziiana nonché verso alcuni rappresentanti della storiografia artistica di anni più recenti, come Gustav Friedrich Waagen e soprattutto Karl von Rumohr, le cui *Italienische Forschungen* costituivano, specie per il problema della periodizzazione della pittura fiorentina

quattrocentesca, un riferimento essenziale per Ivan Lermolieff. Ma fra le esperienze vissute dall'autore dei *Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, laureatosi a Monaco in anatomia, residente a Berlino nel 1838 e viaggiatore infaticabile negli anni della maturità e della vecchiaia, non si può trascurare l'importanza dei contatti intrattenuti con gli studiosi tedeschi nel loro ruolo (soprattutto il Waagen, come ha ricordato Irene Geismeyer) di funzionari delle collezioni statali.

Morelli potè essere infatti spettatore diretto della formazione dei grandi complessi museali berlinesi e londinesi (Maria Dietl ha parlato della vendita che il banchiere Solly aveva fatto allo stato prussiano della sua raccolta di primitivi italiani nei decenni immediatamente precedenti) e non mancò di svolgere, anche se a malincuore, un ruolo di consulenza e di mediazione almeno nel caso della National Gallery. Determinante in questo senso l'amicizia con il *travelling agent* della pinacoteca londinese, Otto Müндler, suo compagno di studi a Parigi nel 1839 e ricontattato negli anni tra il '50 e il '60 che segnarono l'inizio di una pratica più intensa, da parte di Morelli, degli studi artistici in coincidenza con l'ampliamento della propria raccolta di dipinti.

Di questa „storia sociale dei conoscitori” — come l'ha definita Enrico Castelnuovo, che insieme a Francis Haskell presiedeva l'apposita sezione del convegno — un importante capitolo è stato delineato da Donata Levi nel suo saggio sulla *Fortuna di Morelli: appunti sui rapporti fra storiografia artistica tedesca ed inglese*, pubblicato nel volume di *Studi e ricerche* prima ricordato. E' all'interno degli scambi tra la cultura britannica e quella germanica, intensissimi sul piano della formazione e della valorizzazione del patrimonio delle rispettive pinacoteche, che si matura infatti la necessità di adeguare il paradigma degli studi sui documenti figurativi a quello adottato dalle scienze naturali, in una ricerca di obiettività ed affidabilità che troverà in Morelli il più programmatico teorico. Un teorico che vantava una formazione di anatomista aggiornata alle lezioni di Goethe e di Cuvier, per la quale sono stati offerti nuovi materiali di studio da Richard Pau, che ha presentato al convegno una ricca documentazione basata sui quaderni universitari del futuro Ivan Lermolieff (e sarà proprio la *Kunstwissenschaft* morelliana, divenuta popolare a partire dagli anni '70, che saprà offrire ai contemporanei un corrispettivo dei progressi compiuti trionfalmente dalle altre discipline di ricerca storica come quelle letterarie, storiche e archeologiche: sulle possibilità di raffronto tra il metodo „sperimentale” morelliano e quello dell'archeologia italiana coeva è intervenuta al convegno Maria Luigia Pagliani).

Sulla base quindi di una pratica d'indagine che prevedeva un'intensa verifica condotta direttamente sui dipinti fatti spesso oggetto d'acquisto e di scambio (Mauro Natale ha richiamato al proposito la necessità di una ricognizione su uno degli esercizi più cari al conoscitore, quello delle *expertises*), si lasciano intendere più facilmente le stesse teorizzazioni morelliane, affidate ad una retorica argomentativa brillantissima (lo sdoppiamento tra Morelli e Lermolieff, la finzione narrativo-dialogica), che non poco avrebbe contribuito alla loro popolarità. Diventa allora tanto più interessante sottoporre ad un confronto le ricerche „sperimentali” di Morelli con quelle dei conoscitori suoi contemporanei, e non solo per i nomi più cari allo stesso Lermolieff (come il Müндler, di cui Jaynie Anderson pubblicherà prossimamente un taccuino di lavoro) ma anche per

quelli più spesso condannati per la loro debolezza di fronte alle suggestioni del *Totaleindruck*.

Per saggiare più in profondità come „guardava” Morelli sembra opportuno poi non arrestarsi agli esempi forniti nelle pubblicazioni, spesso pervase da uno spirito di polemica personale irriducibile, e verificare anche le annotazioni manoscritte vergate da Morelli sui cataloghi delle gallerie che andava visitando. Distribuite in relazione ad un patrimonio pittorico vastissimo, che spazia dai primitivi fiamminghi fino a Watteau, da Antonello da Messina al Greco (*Abb. 1 a*), le postille morelliane offrono anche una ricca documentazione grafica dei caratteristici *Merkmale*, i segni di riconoscimento impiegati da Morelli nelle sue „kritische Rundschauen” (*Abb. 1 b*; un saggio di trascrizione è stato fornito da Enrico De Pascale e Maria Cristina Rodeschini Galati — nei *Materiali di ricerca* già citati, pp. 205—347 — che hanno pubblicato integralmente le annotazioni di Morelli ai cataloghi di sua appartenenza relativi alla Gemäldegalerie di Dresda e agli Uffizi di Firenze).

Infatti è nella scelta di questi dettagli anatomici — cui il Lermolieff attribuiva anche un valore più specificamente espressivo — che acquista significato il raffronto ad altri *Kunstkenner* che condividevano la necessità di guardare intensamente i dipinti e, nell'assenza di riproduzioni fotografiche, di appuntarne uno schizzo grafico. In questo senso si potrebbe riprendere un'osservazione fatta da Francis Haskell durante il dibattito conclusivo, sull'assenza di descrizioni dei quadri negli scritti di Morelli. Se è vero infatti che il Lermolieff si limita a riportare delle indicazioni essenziali sui dipinti, che talvolta serbano l'andamento delle annotazioni lasciate dal conoscitore sui taccuini di studio, va anche ricordato che le *Kunstkritische Studien* riuscirono a dare alla storiografia artistica degli anni a venire un incremento determinante alle analisi condotte sui dipinti e di conseguenza alla stessa „trascrizione” verbale dei quadri presi in esame.

Non si può negare però che, proprio per la complessità della sua formazione letteraria e storica (di cui rende ragione la natura ricchissima della sua biblioteca), Morelli non si sapesse soddisfare delle sole ricerche di *connoisseurship*. Era certamente deluso dagli antichi *Kunsthistoriker*, lontani dalla realtà formale delle opere di cui scrivevano e spesso legati alla sola ricerca documentaria, tali insomma da lasciarsi ingannare dalle tradizioni invalse come — ed è lo stesso Morelli a richiamarli maliziosamente — i ciechi della parabola dipinta da Bruegel.

Ma non disconosceva neppure l'importanza di una *Kulturgeschichte* che sapesse muovere da una rigorosa conoscenza dei dati figurativi: è in questo senso — come ha giustamente indicato Wilhelm Schlink — che si può comprendere l'ammirazione professata dall'intransigente *Kunstkenner* bergamasco per Jacob Burckhardt, da Ivan Lermolieff per l'autore del *Cicerone* (che peraltro non condivideva le degenerazioni cui spesso arrivavano le polemiche tra conoscitori).

Sembra insomma che Morelli volesse dare alle proprie opere il tono di una lezione di metodo nelle indagini di filologia figurativa, profetizzando l'avvento di una nuova *Kunstgeschichte* (per essere storici dell'arte bisogna essere conoscitori) che non poteva corrispondere a quella degli avversari Crowe e Cavalcaselle, incapace di soddisfare — come ha indicato Donta Levi durante la sua relazione al convegno — proprio quelle

sollecitazioni storico-culturali vagheggiate da Morelli (non a caso grande ammiratore delle monografie di Carl Justi).

Rispetto alla ricchezza degli interlocutori offerti dalla cultura artistica internazionale, molto più difficile si presentava l'intesa che Morelli poteva trovare con il mondo italiano, privo fino allo scadere del secolo di un'organizzazione museale o universitaria che sapesse competere con quella tedesca (a questi temi era dedicata la seconda sezione del convegno, coordinata da Marisa Dalai e Andrea Emiliani).

Le corrispondenze epistolari di Morelli si addensano dapprima intorno a Firenze, dove almeno fino alla metà del secolo la cerchia dell'„Antologia” (e Gino Capponi in particolare) offriva uno scambio culturale in grado di soddisfare gli interessi maturati dal giovane bergamasco durante la sua ricca formazione universitaria. In seguito è soprattutto Milano, dove Morelli si trasferirà definitivamente a partire dal 1874, che costituirà il suo centro di azione: un centro di grande rilievo (basti pensare alla frequentazione di Alessandro Manzoni e della nobiltà liberale) ma anche la capitale di un collezionismo privato facoltoso e intraprendente, destinato a trovare in Morelli un consulente d'eccezione.

Sull'ambiente milanese sono intervenuti diversi studiosi al convegno, nell'intento di ricostruire la storia del collezionismo privato attraverso le manifestazioni espositive culminate con l'inaugurazione del museo Poldi-Pezzoli (Alessandro Morandotti) e di individuare alcune figure di restauratori che svolsero un ruolo di raccordo determinante tra i collezionisti, i mercanti e gli acquirenti per le grandi raccolte straniere. Alessandra Mottola-Molfino, direttrice del museo fondato da Gian Giacomo Poldi-Pezzoli (che seppe profittare di suggerimenti e scambi dello stesso Morelli), ha dedicato il suo intervento a Giuseppe Molteni, principe dei restauratori milanesi, ritrattista affermato e conservatore della pinacoteca di Brera, il cui ruolo fu ereditato da Luigi Cavenaghi, campione di quel „restauro amatoriale” prediletto dai collezionisti tra Otto e Novecento e analizzato al convegno da Alessandro Conti.

L'osservazione dello stato di conservazione dei dipinti si è confermata come un momento essenziale della critica morelliana, così attenta all'individuazione dei *Merkmale* originali al di là delle ridipinture posteriori (spesso valutate con estrema parzialità) in un momento in cui gli interventi di restauro non esitavano ad alterare pesantemente la veste formale dei quadri.

Di più ampio respiro la collaborazione di Morelli con il grande teorico del restauro contemporaneo, il conte Secco Suardo di Bergamo: un personaggio più vicino al conoscitore per il suo *habitus* intellettuale, che è stato oggetto di una relazione da parte di Cristina Giannini. Con l'autore del manuale del restauro (non a caso dedicato esplicitamente al futuro Lermolieff) Morelli tentò infatti di promuovere anche un aggiornamento dell'accademia fiorentina istituendo un'apposita scuola di restauro.

Tuttavia, anche dalle relazioni presentate al convegno e basate sulla consultazione di documenti inediti, non si è arrivati a definire una fisionomia organica delle attività svolte da Morelli in relazione alla politica di tutela del patrimonio artistico nel nuovo stato italiano. Legato personalmente agli esponenti della Destra storica e rappresentante parlamentare in prima persona, Morelli fu consultato molto spesso dalle autorità in occasione di restauri di complessi monumentali o di iniziative per l'ordinamento delle

gallerie pubbliche lasciando anche testimonianze scritte (per il recupero delle quali risulta imprescindibile un'operazione di raccolta negli immensi depositi dell'Archivio Centrale dello Stato a Roma). In particolare Andrea Emiliani ha presentato al convegno una relazione, di prossima pubblicazione a cura di Corinna Giudici, che è relativa al riordinamento della pinacoteca di Capodimonte a Napoli proposto da Morelli nel 1870.

È risultata più documentata l'attività morelliana relativa all'inventariazione del patrimonio artistico. Uno spaccato sulle difficoltà amministrative incontrate con la soppressione degli ordini religiosi è venuto dall'intervento di Donata Levi sulla missione di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e l'Umbria nel corso dell'estate del 1861. Un'occasione di confronto unica tra i due futuri avversari, che si svolse durante il censimento dei beni artistici di un'intera area regionale (e non solo di una galleria pubblica, come avrebbe prediletto Morelli nelle proprie indagini scritte) e in un momento in cui le aderenze col mercato artistico inglese mettevano tanto l'uno quanto l'altro conoscitore in grado di individuare con esattezza il valore venale dei singoli oggetti inventariati.

Marisa Dalai ha ricordato come ancora nel 1874 fosse affidato a Morelli — con una prassi di insolita riservatezza — un nuovo incarico per la catalogazione dei beni artistici sul territorio nazionale, di cui purtroppo non si è trovata finora la documentazione completa corrispondente.

Nella biografia morelliana non mancano neppure episodi di intervento diretto contro le esportazioni più vistose del patrimonio figurativo: tale il caso della collezione Lochis di Bergamo (che Matteo Panzeri ha potuto ricostruire dalle annotazioni vergate dallo studioso sul catalogo della raccolta) di cui Morelli seppe aggiudicare tra il 1864 e il 1866 i pezzi migliori al municipio della propria città. E tali anche i casi in cui il Lermolieff si trovò ad ostacolare il grande avversario Wilhelm Bode (celeberrimo quello della *Tempesta* di Giorgione), impegnato in una sensazionale opera di ampliamento delle raccolte statali prussiane di cui ci resta testimonianza nelle sue memorie autobiografiche (il tema è stato affrontato da Irene Geismeyer, direttrice dell'odierno Bode-Museum di Berlino Est).

Ma che nelle abitudini di Morelli prevalessero col passare del tempo le inclinazioni di un geniale „dilettante”, deluso dagli esiti della politica di tutela italiana e grande ammiratore invece delle strutture per lo studio dell'arte italiana apprestate nei paesi stranieri, sembra confermato dalle sue reazioni alle generose iniziative condotte da uno dei più promettenti *Fachmänner* italiani: il giovane Adolfo Venturi, all'epoca direttore della Galleria Estense di Modena e successivamente funzionario del Ministero per la Pubblica Istruzione. Il Venturi, che degli insegnamenti del Lermolieff seppe valersi per affinare la propria formazione di ricercatore d'archivio, trovò infatti nel vecchio senatore — come ho avuto modo di dire al convegno — un cinico spettatore dinanzi ai propri tentativi di organizzare istituzionalmente la cultura artistica italiana sul modello dei paesi stranieri (fondazione di una cattedra universitaria, avvio di un'editoria e di una rivista specializzata ecc.).

All'interno del quadro che si è cercato di delineare, ha acquistato un risalto particolare l'esame di alcuni dei risultati delle *Kunstkritische Studien* che sono stati reinseriti così

nel vivo dei dibattiti critici ottocenteschi cui tanto materiale di discussione offrivano i drastici sfoltimei dei principali cataloghi pittorici condotti dal Lermolieff.

L'ultima sezione del convegno, coordinata da John Pope Hennessy e Henri Zerner, ha offerto l'occasione per verificare le attribuzioni avanzate da Morelli in relazione a due campi di studio particolarmente significativi come quello del catalogo della grafica raffaellesca (molto frequentato negli anni attorno al 1883, che coincideva col quarto centenario della nascita dell'urbinate) e della produzione pittorica botticelliana. Due preferenze altamente sintomatiche dei gusti figurativi di Morelli (esemplificati anche dalle scelte per le sue collezioni di quadri e disegni) e del suo tempo, indirizzate come sono l'una verso l'ideale della „grazia” raffaellesca caro a tutto il secolo e l'altra verso la riscoperta del „carattere” quattrocentesco che, sulla scia degli entusiasmi della critica britannica, avrebbe goduto di una straordinaria fortuna tra Otto e Novecento.

Tra gli argomenti addotti rispettivamente da Silvia Ferino-Pagden e Everett Fahy, è riuscito molto stimolante il confronto tra le attribuzioni morelliane e quelle invalse (grazie alle prove documentarie e non) presso la storiografia odierna quando si riuscisse a definire con una certa verosimiglianza le ragioni delle scelte di Ivan Lermolieff. Sembra infatti di potere riconoscere talvolta una nozione poco chiara dei rapporti tra il maestro e gli aiuti (come nel caso di Botticelli) e altrove una spiccata preferenza per un'unica fase stilistica dell'artista. Non altrimenti si riuscirebbe a spiegare il favore accordato da Morelli ai disegni (alcuni dei quali appartenenti alla sua raccolta) oggi attribuiti al cosiddetto „falsario calligrafico” raffaellesco che ben corrispondevano — come ha fatto notare Silvia Ferino — ad un *ductus* lineare dolce e aggraziato, lontano dagli influssi michelangioleschi più evidenti.

Nè in simili casi può essere sottovalutato il ruolo svolto dagli strumenti di riproduzione che consentivano una lettura a distanza delle opere, come le fotografie, particolarmente numerose nel caso della grafica raffaellesca, o soprattutto le incisioni di cui ci resta una ricca scelta anche all'interno delle raccolte librerie appartenute a Morelli.

Dovendo rendere conto infine del seguito larghissimo incontrato dagli insegnamenti del Lermolieff, al convegno si sono voluti privilegiare due studiosi che ebbero modo di conoscerlo personalmente e di farsi così suoi portavoce negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa: Bernard Berenson e Franz Wickhoff. Due figure che, nella loro diversità, illustrano con chiarezza i diversi esiti che potevano avere le proposte di un conoscitore atipico (e ancora personalmente irrisolto nella sua doppia natura di uomo politico e di studioso) come Morelli.

In Berenson, cui sarà dedicato dalla fondazione dei Tatti un convegno specifico nel prossimo anno (presentato a Bergamo da Timothy Verdon), il metodo sperimentale si fonde ad una ricca cultura letteraria totalmente estranea al contesto di formazione morelliano (basti pensare all'esempio di Walter Pater) avviandosi a costituire un nuovo tipo di *art criticism* (validamente ricostruito al convegno da David Brown) che accompagnerà le apprezzatissime prestazioni dello studioso sul mercato artistico.

Più complesso il destino incontrato dalle lezioni del Lermolieff all'interno della scuola universitaria viennese, che già aveva avuto in Moritz Thausing — professore e direttore dell'Albertina — uno strenuo sostenitore della riduzione della *Kunstgeschichte* ad una

*Kunstwissenschaft* facilmente compatibile con le istanze catalogatrici avanzate da Morelli.

Artur Rosenauer ha efficacemente sottolineato infatti la precocità dell'avallo dato alle chiacchieratissime teorie del conoscitore bergamasco da Franz Wickhoff (allievo dello stesso Thausing) in un momento in cui Hermann Grimm, all'università di Berlino, lo considerava prive di scientificità alcuna. Ed è un avallo estremamente attento, come è possibile registrare dalle reazioni dello stesso Wickhoff alla nuova *connoisseurship* berensoniana, più sensibile alle istanze della qualità artistica (lo ha sottilmente precisato Henri Zerner).

D'altra parte era proprio l'abbinamento degli studi sulle fonti letterarie e documentarie agli esercizi di verifica diretta sulle testimonianze figurative, che facilitava un'assimilazione delle proposte di Ivan Lermolieff all'interno della tradizione di studi viennese, che dopo i saggi di critica morelliana offerti da Wickhoff con la catalogazione dei disegni dell'Albertina avrebbe trovato un nuovo fedele apostolo degli insegnamenti del bizzarro senatore lombardo in Herrmann Dollmayr (un allievo dello stesso Wickhoff precocemente scomparso, rievocato al convegno da Sandro Scarrocchia).

E' spettato a Gianni Carlo Sciolla ripercorrere la memoria storica di Morelli tramandata all'interno della scuola viennese dei decenni successivi: anni fertili di riflessioni sui limiti del metodo morelliano e sulla sua inscindibilità da una particolare produzione figurativa (come fu intravvisto da Hans Tietze), ma anche anni in cui si tentò un'applicazione degli stessi metodi ad altri campi di testimonianze artistiche caratterizzate dall'assenza di personalità documentate (come la miniatura medioevale).

Una battuta d'arresto definitiva sembra rappresentata solo dall'avvento della nuova critica stilistica, destinata a portare ad una crisi della *connoisseurship*, o meglio ad una ridefinizione dello statuto intellettuale del conoscitore, di cui Roberto Longhi è stato in Italia il caso più significativo.

Giacomo Agosti

Publicazioni edite in occasione del convegno

*La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, a cura di MATTEO PANZERI e GIULIO ORAZIO BRAVI, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Maj, 1987 (il volume, completato da un regesto biobibliografico e da alcune note sull'attività politica di Morelli, comprende contributi di Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca, Cesare Fenili, Francesca Buonincontri, Maria Luisa Negri, Cinzia Solza, Enrico De Pascale, Maria Cristina Rodeschini Galati e Matteo Panzeri).

*La figura e l'opera di Giovanni Morelli: studi e ricerche*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Maj, 1987 (HANS EBERT, *Amicizia e rapporti fra Bonaventura Genelli e Giovanni Morelli*; DONATA LEVI, *Fortuna di Morelli: appunti sui rapporti tra storiografia artistica tedesca ed inglese*; GIACOMO AGOSTI, *Giovanni Morelli in Galleria Borghese: un tentativo di lettura di un saggio critico di Ivan Lermolieff*).

*Giovanni Morelli da collezionista a conoscitore*. Catalogo della mostra, Bergamo, Accademia Carrara, 1987 (Francesco Rossi, che insieme a Federico Zeri ha redatto il catalogo scientifico della collezione Morelli — *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1986 —, ha curato la ripresentazione completa

dei dipinti appartenuti al Lermolieff e legati alla pinacoteca bergamasca. Matteo Panzeri ha ricostruito per l'occasione il primo assetto espositivo della raccolta, realizzato da Gustavo Frizzoni nel 1892 sulla base delle volontà testamentarie di Morelli, e in collaborazione con Rosanna Paccanelli ha offerto un saggio della schedatura computerizzata che sta conducendo sul nucleo dei dipinti Morelli. Giulio Bora e Maria Cristina Rodeschini Galati hanno preparato infine l'esposizione dei disegni antichi appartenuti al conoscitore bergamasco, dispersi dopo la sua morte e confluiti in larga parte nel Gabinetto dei Disegni delle raccolte civiche milanesi, mentre Giacomo Agosti ha organizzato la sezione della mostra sulla biblioteca di lavoro morelliana).

Hanno partecipato alla promozione del convegno la Biblioteca Angelo Maj e l'Accademia Carrara di Bergamo, l'Accademia di Brera di Milano e la Scuola Normale Superiore di Pisa. Il comitato scientifico, presieduto dall'assessore Carlo Passerini Tosi, era costituito da Paola Barocchi, Enrico Castelnovo, Marisa Dalai, Andrea Emiliani, Carlo Ginzburg, Maria Cristina Gozzoli, Francis Haskell, Licisco Magagnato, John Pope Hennessy, Francesco Rossi e Henri Zerner. A Gabrio Vitali spettava il coordinamento dei programmi, a Maria Elisabetta Manca la gestione della segreteria organizzativa.

## NORDISKT KONSTSAMLANDE OCH MECENATSKAP

### 2. Skandinavische Kunsthistorikertagung in Göteborg vom 10.—12. Juni 1987.

„Kunstsammler und Mäzenatentum in Skandinavien“ — zu diesem Thema hatte das kunsthistorische Institut der Universität Göteborg, unterstützt vom Nordischen Ministerrat, zur zweiten Tagung skandinavischer Kunsthistoriker eingeladen. Das Thema ließ ein abwechslungsreiches Programm erwarten. Insgesamt hatten sich 140 Teilnehmer aus Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden und der Bundesrepublik zusammengefunden. Beispielhaft war, daß bereits *vor* Beginn der Veranstaltung eine Publikation mit Zusammenfassungen der 40 Vorträge erschien und so den Teilnehmern eine Orientierung und Auswahl im voraus ermöglichte. Ein Teil der Beiträge wird demnächst in *Konsthistorisk Tidskrift* publiziert werden.

Das erste Treffen der skandinavischen Kunsthistoriker hatte auf Initiative Sixten Ringboms/Turku und des finnischen Kunsthistorikervereins im Oktober 1984 in Helsinki unter dem Thema „Skandinavische Kunst um die Jahrhundertwende“ stattgefunden. Das für die skandinavische Zusammenarbeit wichtigste Ergebnis war die Einrichtung einer Arbeitsgemeinschaft mit der Aufgabe, regelmäßig kunsthistorische Konferenzen abzuhalten, gemeinsame Interessen wahrzunehmen und Kontakte mit der internationalen Kunstwissenschaft zu suchen. 1985 wurde daraufhin ein „Nordisk kommitté för konsthistoria“ oder „NORDIK“ gegründet. Unter den bisher erörterten Projekten sind insbesondere zu erwähnen ein Stipendientausch zwischen den skandinavischen Universitäten, die Förderung der Zusammenarbeit zwischen den skandinavischen Forschungsinstituten in Rom, die Aufstellung von Adressenlisten von Kunsthistorikern sowie die Herausgabe einer gemeinsamen Publikationsreihe. Ein Informationsblatt des Komitees erscheint regelmäßig.