



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea Magistrale in Musicologia

TRA IL FALSO E L'AUTENTICO: INTERPRETAZIONE E
GIUDIZIO DEL *CONNOISSEUR*.
PER UNA CRITICA DELLE CATEGORIE ATTRIBUTIVE

Relatrice: Prof.ssa Michela Garda

Correlatore: Prof. Luca Bagetto

Tesi di laurea di: Marta Veglia

Matricola n°: 542664

Anno accademico 2025/2026

INDICE

Introduzione	2
1. LA MEMORIA DELLA FORMA	6
1.1 Il manufatto leggibile: dalla presenza al segno	7
1.2 L'interpretante mutevole	13
1.3 Il paradigma indiziario: dettaglio, inferenza e attribuzione	20
1.4 La forma nel suo farsi	25
1.5 Il manufatto dinamico: una stabilità provvisoria	32
1.6 De-coincidenza: scarto e spazio dell'interpretazione	38
2. LA TRAMA DEL GIUDIZIO	42
2.1 Davanti al passato: il tempo del conoscitore	44
2.2 Genealogie in divenire	52
2.3 L'esperienza dello sguardo	59
2.4 Eloquenza indiziaria: dalla traccia all'ipotesi	67
2.5 Sotto il nome dell'autore: identità e attribuzione	72
2.6 Categorie e soglie: categorie in movimento	77
3. LE FORME DELLA DISTINZIONE	80
3.1 Tra le cose e i loro nomi	83
3.2 L'ordine e il suo tempo	88
3.3 Nomi per distinguere	92
3.4 Apparenze e inganni	94
3.5 Labili confini: la rivedibilità delle categorie attributive	99
3.6 L'identità oltre la dicotomia	107
Conclusioni	120
Bibliografia	123

Introduzione

Un manufatto, sia esso un dipinto, uno strumento musicale o un'altra opera prodotta dall'attività umana, sembra offrirsi allo sguardo nella completezza della propria presenza. È materialmente disponibile, osservabile nella forma, nelle superfici e nelle tracce che il tempo ha lasciato su di esso; proprio questa evidenza può indurre a pensare che anche la sua identità sia altrettanto disponibile. Eppure ciò che un oggetto mostra non coincide necessariamente con ciò che esso è stato, con il modo in cui è diventato ciò che è, né con il nome attraverso cui viene riconosciuto. Una forma conserva gesti, decisioni, trasformazioni, correzioni; può recare insieme i segni della propria origine e quelli delle vicende che l'hanno progressivamente modificata. Può persino essere stata costruita affinché quei segni conducano altrove, verso un altro autore, un'altra epoca o un'altra provenienza. Tra ciò che appare e ciò che può essere riconosciuto si apre così lo spazio problematico da cui muove questa ricerca.

Autentico, falso, originale e copia sembrano offrire distinzioni sufficientemente nette per identificare un manufatto e stabilirne la posizione rispetto a un autore, a un'origine o a un modello. Nel campo della liuteria storica tali categorie possiedono una funzione concreta: orientano l'attribuzione, permettono di organizzare le evidenze raccolte nel corso dell'indagine e rendono comunicabile il giudizio formulato dal conoscitore. Definire uno strumento falso o autentico significa assegnargli una posizione precisa entro un sistema di relazioni. È proprio l'apparente evidenza di queste qualificazioni, insieme alla facilità con cui la relazione che esse descrivono tende a essere trasferita all'identità stessa dell'oggetto, a costituire il punto di partenza del presente lavoro.

Un manufatto storico reca nella propria materia una pluralità di tracce: caratteristiche costruttive, tecniche di lavorazione, materiali, trasformazioni, restauri, segni d'uso e interventi successivi. Nessuno di questi elementi possiede

isolatamente il significato che gli verrà riconosciuto nell'attribuzione. Una bombatura, una vernice, una sguscia, una traccia di utensile o una particolare soluzione costruttiva possono orientare verso una mano, una bottega o una tradizione soltanto quando vengono riconosciute come pertinenti e messe in relazione con altri elementi. L'identità attributiva del manufatto si costituisce dunque attraverso un movimento inferenziale che prende avvio dalla sua consistenza materiale, senza essere già interamente contenuta in essa. La forma che giunge fino a noi è, in questo senso, meno compiuta di quanto la sua apparenza lasci supporre.

Considerare lo strumento musicale anzitutto nella sua condizione di manufatto significa soffermarsi precisamente su questa complessità. La forma conserva qualcosa della propria storia: i gesti che l'hanno prodotta, le decisioni tecniche, le resistenze della materia, le correzioni e le trasformazioni accumulate nel tempo. Ciò che si presenta come compiuto è anche il risultato di una formazione e reca le tracce delle diverse fasi che l'hanno attraversato. La materialità dell'oggetto non consegna dunque un'identità già pronta per essere riconosciuta. Tra ciò che si offre all'osservazione e ciò che attraverso l'osservazione si cerca di ricostruire permane uno scarto, ed è entro questo scarto che l'interpretazione diventa necessaria.

Il *connoisseur* abita questo spazio. Il suo sguardo si posa sul manufatto già orientato da un'esperienza formata dal confronto con altri esemplari, dalla conoscenza delle genealogie e dall'esercizio ripetuto della distinzione. Evidenze differenti vengono raccolte, confrontate e ordinate fino a sostenere un'ipotesi attributiva. La conoscenza che ne deriva possiede criteri, procedure e possibilità di verifica senza per questo sottrarsi alla propria dimensione storica e interpretativa. Un'attribuzione può essere confermata, precisata o riveduta quando nuove evidenze, ulteriori confronti o una diversa organizzazione degli elementi disponibili modificano le ragioni che la sostenevano. La sua autorevolezza risiede allora nel rigore con cui l'ipotesi viene costruita, argomentata e sottoposta a verifica.

Su questo punto si concentra la domanda della ricerca: che cosa diciamo di un manufatto quando lo definiamo autentico, falso, originale o copia? La precisione richiesta dall'attribuzione rende necessarie queste distinzioni; meno evidente è fino a dove possa estendersi la loro validità. Una categoria qualifica infatti l'oggetto rispetto a una relazione determinata — un autore, un'origine, un modello — e raccoglie in un nome l'esito raggiunto dall'indagine. Nell'uso, tuttavia, questa definizione sembra implicare una qualità inerente all'oggetto. Il problema riguarda la portata delle categorie e i limiti della loro applicazione, senza mettere in discussione né la loro necessità né la validità del giudizio attributivo: che cosa una distinzione riesce effettivamente a dire del manufatto e che cosa eccede, invece, i confini entro cui essa conserva precisione.

La falsificazione porta questa tensione al suo punto più evidente. Nell'inganno, la distanza tra ciò che il manufatto mostra e l'origine alla quale viene ricondotto non è soltanto l'effetto del tempo, della trasformazione o dell'incertezza interpretativa: può essere intenzionalmente costruita. Forme, materiali, tecniche e segni vengono organizzati affinché sostengano il riconoscimento di un'identità fittizia. La scoperta dell'inganno non rende quelle tracce mute; ne modifica la direzione. Ciò che aveva contribuito a costruire un'apparenza può diventare indizio delle tecniche impiegate, del modello osservato, dei caratteri selezionati e dello stesso processo che l'ha prodotta. Quando la storia che il falso pretendeva di esibire viene meno, il manufatto non rimane per questo privo di storia: comincia, piuttosto, a lasciarne emergere un'altra. È in questa possibilità che la falsificazione acquista un interesse che eccede la sola individuazione dell'inganno.

La ricerca procede seguendo questo progressivo spostamento dello sguardo. Il primo capitolo assume il manufatto nella sua leggibilità materiale e indaga il rapporto tra traccia, segno, interpretazione e processo formativo. Nel secondo, l'attenzione passa al conoscitore e alla costruzione del giudizio attributivo, considerato nella sua dimensione esperienziale, indiziaria, storica e rivedibile. Il terzo interroga le categorie attraverso cui tale giudizio prende forma e diviene

comunicabile, ricostruendone la genesi, la stabilità e le relazioni oppositive che organizzano falso e autentico, originale e copia. L'obiettivo è di delimitarne la portata mantenendone intatta la capacità discriminante, senza dissolvere le distinzioni che rendono possibile il giudizio. La falsificazione occupa, entro questo percorso, una posizione privilegiata proprio perché costringe a interrogare contemporaneamente i termini della distinzione: parlare del falso significa necessariamente precisare che cosa venga assunto come autentico, così come interrogare la copia implica tornare a ciò che viene riconosciuto come originale. È nello spazio aperto tra questi termini che si colloca la presente ricerca. Ciò che separa il falso dall'autentico costituisce insieme un confine e il luogo della relazione attraverso cui la loro differenza viene riconosciuta, argomentata e continuamente precisata. È lo spazio nel quale il *connoisseur* osserva, confronta e interpreta, e nel quale il manufatto incontra il nome attraverso cui verrà identificato. La critica delle categorie attributive muove da questa distanza senza cercare di eliminarla, assumendola piuttosto come condizione della distinzione stessa. Le categorie possono così conservare la propria precisione senza pretendere di coincidere integralmente con l'identità dell'oggetto. È forse proprio in questo scarto che l'apparenza cessa di essere soltanto ciò che nasconde la verità e diventa una delle tracce che consentono di cercarla.

CAPITOLO I

LA MEMORIA DELLA FORMA

- 1.1 Il manufatto leggibile: dalla presenza al segno. - 1.2 L'interpretante mutevole. - 1.3 Il paradigma indiziario: dettaglio, inferenza e attribuzione. - 1.4 La forma nel suo farsi. - 1.5 Il manufatto dinamico: una stabilità provvisoria. 1.6 De-coincidenza: scarto e spazio dell'interpretazione.

Un manufatto non si esaurisce nella configurazione che presenta allo sguardo. La forma attraverso cui esso giunge fino al presente reca gli effetti di una storia fatta di gesti, scelte tecniche, trasformazioni e interventi che continuano a essere riconoscibili nella sua consistenza materiale. Osservarlo significa quindi confrontarsi con una presenza che rinvia oltre sé stessa: ciò che appare offre elementi a partire dai quali possono essere ricostruiti processi, relazioni e ipotesi di identità che non si danno direttamente all'esperienza. È in questa distanza tra ciò che il manufatto mostra e ciò che permette di comprendere che prende forma il problema della sua leggibilità.

Il capitolo muove da questa distanza per interrogare le condizioni attraverso cui il manufatto diventa oggetto di interpretazione. La lettura prende avvio dai caratteri presenti nella materia e procede attraverso la loro selezione, il confronto e la costruzione di relazioni; il dettaglio può allora assumere funzione indiziaria, mentre la forma rivela progressivamente il rapporto con il processo che l'ha costituita e con le trasformazioni che ne hanno attraversato la storia. L'identità dell'oggetto emerge così entro un campo nel quale stabilità e modificazione, presenza e rinvio, forma conclusa e processo continuano a interferire. Seguendo questo movimento, il capitolo approda alla nozione di de-coincidenza, attraverso la quale lo scarto tra ciò che appare e ciò che può essere compreso acquista il valore di uno spazio operativo dell'interpretazione.

1.1. Il manufatto leggibile: dalla presenza al segno

Uno strumento appartenente alla tradizione liutaria può essere osservato secondo prospettive differenti, che ne fanno emergere di volta in volta aspetti diversi. L'attenzione può rivolgersi alla sua funzione musicale, considerandolo in relazione alla sua pratica esecutiva e alle qualità sonore, oppure concentrarsi sulla sua consistenza materiale e sulle questioni che essa pone: la provenienza, l'autorialità, l'autenticità, le trasformazioni intervenute nel tempo e l'appartenenza a una tradizione costruttiva. È in questa seconda prospettiva che si colloca il presente lavoro.

Considerato nella sua natura di manufatto, lo strumento viene qui sottratto all'orizzonte della produzione sonora e osservato attraverso quanto la sua materialità conserva e rende visibile. Esso si presenta come un oggetto costruito, attraversato da tracce tecniche e storiche, esito dell'intreccio di pratiche individuali e collettive¹. La sua leggibilità si estende oltre ciò che appare immediatamente: alle caratteristiche direttamente percepibili si affiancano elementi che acquistano valore soltanto quando vengono riconosciuti come indizi e inseriti entro un sistema di connessioni. Lo sguardo si concentra così sulle modalità attraverso cui il fare artigianale permane nell'oggetto, affidando alla forma materiale le impronte del processo che l'ha generata. Il riconoscimento di elementi il cui valore eccede la loro immediata visibilità orienta pertanto l'analisi verso una logica propriamente indiziaria, oltre il piano della descrizione². Gli aspetti che si intendono ricostruire del manufatto — tra cui la provenienza storico-geografica e l'autorialità — rimangono sottratti a una conoscenza diretta e possono essere raggiunti per via inferenziale, attraverso i segni depositati nella materia durante la lavorazione.

¹ Cfr. Richard Sennett, *The Craftsman*, New Haven-London, Yale University Press, 2008, pp. 75-76; cfr. anche pp. 133-135.

² Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

La natura inferenziale di questa conoscenza conferisce al rapporto tra osservatore e oggetto una fisionomia specifica. Osservare significa selezionare i dati ritenuti pertinenti, stabilire connessioni e comporre progressivamente un quadro interpretativo a partire da elementi parziali; il manufatto, a sua volta, offre una pluralità di caratteristiche prive di una gerarchia prestabilita, il cui valore emerge nel corso dell'analisi e dipende dal sistema di relazioni entro cui vengono collocate. Una simile modalità di lettura trova tuttavia il proprio correlato nella struttura materiale dello strumento. La forma sottoposta all'osservazione costituisce l'esito provvisoriamente stabilizzato di un insieme di operazioni rimaste inscritte nella materia³. Dall'assetto generale fino ai dettagli più minuti, ogni parte reca gli effetti di interventi, adattamenti e trasformazioni riconducibili a fasi e logiche operative differenti. La lettura richiede pertanto di distinguere e correlare tali livelli, ricostruendo la successione e l'interazione delle azioni che hanno concorso all'articolazione dell'oggetto. La complessità dell'interpretazione deriva dalla struttura stratificata dello strumento, formatasi attraverso il progressivo accumulo di gesti e decisioni: tecniche di lavorazione, scelte costruttive o risposte alle resistenze del materiale rendono ancora riconoscibile, in maniera diretta o indiretta, l'attività che lo ha plasmato. La configurazione presente acquista valore come testimonianza di un divenire produttivo ancora leggibile nei suoi effetti⁴. La dimensione artigianale risulta allora determinante: il lavoro dell'artigiano non si limita all'esecuzione di un progetto, ma implica una forma di conoscenza che si sviluppa nel rapporto diretto tra mente, mano e materia. Il manufatto conserva così un'impronta di questa relazione, rendendo indirettamente leggibile il sapere che lo ha prodotto⁵.

Questo intreccio tra gesto, materia e sapere eccede l'idea di un deposito passivo lasciato da un'azione ormai conclusa. La materia lavorata, proprio perché

³ Cfr. Richard Sennett, *The Craftsman*, New Haven-London, Yale University Press, 2008, cit., pp. 123-126. Sennett mostra come il manufatto artigianale non sia separabile dal processo che lo ha generato, ma ne costituisca una forma stabilizzata, in cui il fare si deposita nella materia («*making is thinking*»).

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 125-129.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 130, 134-135.

trasformata da un gesto, conserva una memoria operativa che si manifesta come insieme di possibilità interpretative piuttosto che come narrazione esplicita⁶. Da questo punto di vista, la leggibilità del manufatto si estende oltre la semplice visibilità delle sue parti: la percezione di un elemento costituisce soltanto il primo momento del suo riconoscimento. Una bombatura, un filetto, una vernice, una sguscia o l'impronta di un utensile possono essere percepiti dallo sguardo senza che per questo acquistino immediatamente valore. Essi diventano leggibili solo nel momento in cui vengono riconosciuti come elementi pertinenti all'interno di una rete di relazioni.

Il valore della traccia dipende dunque dalla rete di rapporti entro cui viene inscritta: il confronto con altri elementi, tecniche, botteghe, tradizioni e consuetudini operative ne determina la portata. Il manufatto impone così di interrogare il nesso tra segno materiale e atto interpretativo. Ogni segno rende percepibile un aspetto delle operazioni che lo hanno generato, lasciandone altri in ombra; il rinvio rimane parziale e non consente di ricostruirne integralmente lo svolgimento. L'interpretazione è quindi chiamata a oltrepassare la descrizione esterna, ricostruendo il legame tra quanto permane nella forma e le operazioni che da esso possono essere inferite. Ne deriva un campo di tensione tra presenza e assenza, nel quale l'evidenza materiale rimanda a una sequenza operativa ormai sottratta all'osservazione diretta. Su questo scarto si fonda la possibilità stessa dell'attribuzione: ricondurre l'oggetto a un autore, a una bottega o a una tradizione richiede che le sue caratteristiche acquistino valore indiziario attraverso un lavoro di selezione e connessione degli elementi disponibili, concorrendo così alla costruzione di un'ipotesi di identità. Il manufatto si presenta così come un oggetto solo parzialmente accessibile, reso intelligibile attraverso segni che richiedono interpretazione.

L'organizzazione di queste tracce concorre progressivamente a delineare l'identità attributiva dello strumento, attraverso la selezione delle caratteristiche

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 120, 123, 134-135. Sennett insiste sul carattere conoscitivo del fare manuale, mostrando come l'abilità artigianale non coincida con una mera esecuzione tecnica, ma con una forma di pensiero incorporata nella pratica.

materiali riconosciute come pertinenti e la determinazione della loro funzione segnica. L'attribuzione a una mano o a una bottega deriva dalla coerenza riconosciuta tra più indizi, la cui convergenza rende plausibile una determinata origine. La leggibilità dell'oggetto risiede dunque nella possibilità di organizzare i suoi elementi entro un sistema di relazioni, nel quale ciascuno acquista valore in rapporto con gli altri⁷. Il funzionamento di questo assetto relazionale può essere osservato con particolare chiarezza anche al di fuori dell'ambito liutario, in pratiche attributive fondate sulla correlazione di elementi formali, tecnici e storici. L'attribuzione a Giovanni Bellini proposta da Beatrice Tanzi per la *Madonna col Bambino*, conservata nel monastero delle benedettine di Santa Margherita sull'isola di Pago, prende forma attraverso il riconoscimento e la correlazione di una pluralità di elementi già presenti nell'assetto materiale dell'opera. La vicenda attributiva del dipinto mostra inoltre come tali elementi siano stati interpretati in modi differenti nel corso del tempo: la tavola è infatti passata attraverso diverse ipotesi attributive, ciascuna fondata sulla selezione e valorizzazione di caratteri ritenuti di volta in volta più eloquenti. La proposta di Tanzi nasce dalla riorganizzazione critica di dati già disponibili entro un diverso sistema di confronti. Il paesaggio viene accostato a quello della *Crocifissione* del Museo Correr e della cosiddetta *Madonna Fodor*; la tipologia del bambino trova riscontri nella *Madonna Fodor* del Metropolitan Museum e nella *Madonna col Bambino* del Rijksmuseum; la stesura pittorica a brevi pennellate e colpi di luce viene posta in relazione con le miniature della *Geographia* di Strabone ad Albi; il volto della Vergine è confrontato con altre figure femminili riconducibili alla prima attività belliniana. Considerati isolatamente, questi caratteri resterebbero aspetti descrittivi dell'opera; organizzati entro una trama di corrispondenze formali, tecniche e cronologiche, assumono invece una funzione segnica e concorrono a orientare l'ipotesi attributiva. L'esempio mostra come, a fronte della permanenza di caratteri osservabili, possa mutare la rete di relazioni entro cui essi vengono interpretati e assumono valore attributivo⁸.

⁷ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, pp. 66-69.

La leggibilità dell'opera deriva allora dall'incontro tra l'oggetto e il sistema interpretativo entro cui i suoi elementi possono essere riconosciuti e compresi. Il significato, a sua volta, non può essere considerato un contenuto immediatamente racchiuso nei segni: esso si produce attraverso un processo di interpretazione che richiede la cooperazione dell'interprete e il riferimento a codici condivisi⁸. L'attribuzione di un oggetto a un'origine si configura così come un'operazione che connette un insieme di segni a un'ipotesi di provenienza.

Questa mediazione introduce nel processo attributivo un margine che impedisce di considerare definitivamente acquisita la corrispondenza tra gli elementi osservabili e l'ipotesi di origine. Il giudizio rimane esposto alla possibilità che nuovi dati, confronti differenti o una diversa organizzazione delle evidenze modifichino la configurazione precedentemente raggiunta. La sua rivedibilità deriva quindi dalla stessa struttura interpretativa entro cui il giudizio prende forma.

La possibilità della revisione riporta così l'attenzione sulle evidenze materiali da cui il giudizio prende avvio. Lungi dal costituire dati neutrali, le forme, i materiali e i residui operativi della lavorazione si offrono come elementi che rinviano oltre sé stessi e si inscrivono in una rete di relazioni che ne rende possibile l'identificazione. Ciò che viene colto come unità — ovvero come oggetto riconoscibile, attribuibile e storicamente collocabile — è il risultato di un insieme di operazioni che mettono in relazione ciò che appare con ciò a cui esso può essere ricondotto. La costruzione di tali relazioni coinvolge tuttavia entrambi i termini del rapporto interpretativo: le caratteristiche dell'oggetto e le condizioni che consentono all'osservatore di riconoscerle come significative.

Nel manufatto leggibile, il significato emerge dalla connessione tra gli elementi e dal quadro entro cui vengono riconosciuti: ciascuno acquista rilevanza nella

⁸ Beatrice Tanzi, «Restituita a Giovanni Bellini la “Madonna con Bambino” del Monastero delle Benedettine sull'isola di Pago (Pag, Croazia)», *About Art Online*, 25 luglio 2021, <https://www.aboutartonline.com/restituita-a-giovanni-bellini-la-madonna-con-bambino-del-monastero-delle-benedettine-sullisola-di-pago-pag-croazia/> (ultimo accesso: 23 luglio 2026).

⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 7-15, 50-55.

misura in cui viene assunto come indizio e perde tale funzione quando viene isolato dalla trama che ne rende possibile l'interpretazione. Una simile dinamica eccede il semplice rapporto tra un soggetto che osserva e un oggetto osservato. La materialità del manufatto, la sua stratificazione, l'articolazione delle parti e la qualità delle tracce conservate impongono vincoli, suggeriscono percorsi, resistono ad alcune ipotesi e ne rendono più plausibili altre. Allo stesso tempo, l'osservatore non si pone mai davanti all'oggetto come soggetto neutro: egli guarda a partire da un sapere già formato, da abitudini percettive, da confronti precedenti e da criteri condivisi che gli permettono di riconoscere alcuni elementi come significativi. La leggibilità dell'opera nasce dunque dall'incontro tra una materialità stratificata e uno sguardo già orientato.

In questa dinamica, l'oggetto offre resistenze e possibilità, l'interprete seleziona e organizza, mentre il sistema di riferimento fornisce criteri di riconoscibilità. Proprio per questo, la questione della leggibilità conduce necessariamente a quella dell'interpretazione: la domanda relativa a che cosa uno strumento mostra deve quindi accompagnarsi a quella relativa al processo attraverso cui ciò che mostra diventa segno, indizio e, infine, ipotesi di identità.

Il riconoscimento di questa dinamica consente di precisare le condizioni su cui si fonda il giudizio attributivo. L'identità emerge attraverso il confronto tra evidenze materiali, criteri di riconoscimento e ipotesi di provenienza, entro un processo che mantiene aperta una distanza tra il manufatto e la qualificazione raggiunta. Proprio questa distanza rinvia al modo in cui il significato prende forma e richiede di chiarire come segno, oggetto e attività interpretativa concorrano alla sua produzione. La riflessione sulla leggibilità del manufatto conduce così alla questione dell'interpretante.

1.2 L'interpretante mutevole

Se il significato eccede ciò che appare immediatamente ed emerge nello scarto tra ciò che c'è e ciò che viene compreso, allora bisogna interrogare la natura stessa di questo scarto. Il segno eccede la funzione di semplice rimando: istituisce un rapporto e produce, attraverso di esso, una conseguenza di senso. In questa prospettiva, il segno perde il carattere di unità autonoma e si sottrae a una struttura binaria. Si definisce entro una relazione a tre termini, nella quale ciascun elemento esiste soltanto in rapporto agli altri: qualcosa sta per qualcos'altro, sotto un certo rispetto, producendo un ulteriore effetto segnico. Il rinvio oltrepassa così il passaggio diretto tra un elemento e il suo referente, poiché implica sempre un terzo momento: una risposta, una trasformazione¹⁰. Questa articolazione permette di comprendere come il significato emerga dal rapporto fra i tre termini, senza risultare già contenuto in essi. Segno, oggetto e interpretante acquistano così consistenza nella funzione che ciascuno svolge rispetto agli altri. Il segno si configura come ciò che espone qualcosa oltre sé stesso, senza mai esaurire ciò a cui rimanda. L'oggetto, dal canto suo, entra nella semiosi attraverso la relazione che il segno istituisce con esso. Nel processo interpretativo esso diviene accessibile secondo il modo determinato in cui il segno lo rappresenta, rinviandovi sotto un particolare aspetto e rendendone pertinenti alcuni caratteri¹¹. Tra segno e oggetto prende forma l'interpretante, ossia la configurazione di senso che scaturisce dalla loro connessione. Lungi dall'identificarsi con uno dei due poli, l'interpretante inaugura un nuovo momento della semiosi e ne rende possibile il proseguimento¹². Anziché replicare il segno iniziale, questo nuovo

¹⁰ Cfr. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. II, *Elements of Logic*, a cura di Charles Hartshorne e Paul Weiss, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1932, p. 134, CP 2.228.

¹¹ Ivi, pp. 134-136, CP 2.228-2.231.

¹² Ivi, pp. 134.135, CP 2.228-2.229.

momento ne prolunga l'azione; la sua funzione mantiene aperto il significato e genera sempre nuove possibilità di interpretazione del segno in relazione all'oggetto.

Qui emerge il carattere produttivo del segno: il senso che esso genera eccede le condizioni da cui prende forma e non si fissa in un risultato stabile. L'interpretante può diventare a sua volta segno, attivando un ulteriore rinvio e producendo un nuovo assetto interpretativo¹³. Il movimento interpretativo assume così la forma di una serie aperta, priva di una chiusura definitiva, nella quale l'arresto rimane temporaneo e può generare ulteriori sviluppi. Questa apertura non implica però una dispersione indefinita del senso. I significati prodotti dall'interpretante rimangono legati all'oggetto e risultano quindi sottratti all'arbitrarietà; la sua azione consiste nell'organizzare progressivamente le relazioni che permettono al significato di emergere in maniera condivisibile. La continuità dell'interpretazione dipende proprio dal rapporto che il nuovo interpretante conserva con quelli precedenti: il senso si trasforma senza ricominciare da zero.

È proprio questa continuità a preservare la possibilità del riconoscimento, anche quando muta il modo in cui gli elementi vengono messi in relazione e riorganizzati all'interno di nuovi quadri interpretativi. L'apertura di significato non coincide allora con un'assoluta libertà interpretativa. Se ogni passaggio producesse un senso completamente svincolato, non vi sarebbe alcun riconoscimento condiviso. Il fatto che qualcosa possa essere compreso implica sempre l'esistenza di un terreno comune: sistemi di abitudini, pratiche condivise, forme di riconoscibilità che orientano la lettura senza tuttavia determinarla completamente¹⁴. È questo sfondo a rendere possibile il funzionamento del segno e, al tempo stesso, a costituire ciò che l'interpretazione riattiva e modifica in parte.

¹³ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I, *Principles of Philosophy*, a cura di Charles Hartshorne e Paul Weiss, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931, p. 171, CP 1.339.

¹⁴ Cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 58-69 sul ruolo dei codici, delle convenzioni e dell'enciclopedia culturale nella produzione del senso.

Su questo terreno emerge anche il ruolo della soggettività nella produzione del senso. Nessuna lettura può prescindere dall'insieme di condizioni condivise che la rendono possibile, né esaurirsi in esse. La ricerca di senso muove da una posizione singolare: attraversa i codici disponibili, li sollecita e li espone a nuove variazioni. Ogni interpretazione costituisce perciò una configurazione temporaneamente stabilizzata all'interno di un processo aperto, nel quale questo patrimonio comune viene di volta in volta riattivato a partire da una situazione determinata. Il senso prende dunque forma nel movimento relazionale che connette esperienza, sistema e oggetto, senza risultare interamente soggettivo o completamente oggettivabile.

Il carattere provvisorio appena descritto diviene particolarmente evidente nel confronto con oggetti costruiti e materiali. Nel caso dei manufatti, la relazione tra segno, oggetto e interpretante assume infatti la consistenza di una pratica. Si pensi al violino *Messia*, tradizionalmente attribuito ad Antonio Stradivari. In questo caso l'oggetto coincide con il manufatto stesso, mentre i segni sono costituiti dall'insieme dei suoi caratteri materiali e documentari — la vernice, le bombature, le effe, le caratteristiche costruttive, la provenienza e gli esiti delle indagini scientifiche — che vengono progressivamente assunti entro un'ipotesi attributiva. L'interpretante emerge dalla configurazione che tali elementi assumono nel loro insieme.

Nel corso della sua storia attributiva, nuove verifiche e differenti letture degli stessi elementi hanno condotto alcuni studiosi a formulare l'ipotesi di una realizzazione riconducibile a Jean-Baptiste Vuillaume; tale interpretante ha però generato ulteriori confronti, approfondimenti documentari e analisi scientifiche, che hanno successivamente ricondotto l'attribuzione ad Antonio Stradivari. L'oggetto è rimasto il medesimo; ciò che si è trasformato è l'assetto interpretativo costruito attorno ad esso, mostrando come ogni assetto raggiunto possa riaprire il processo conoscitivo e sollecitare nuove verifiche. In questo senso, il manufatto si rivela come il luogo in cui la dinamica triadica del segno diviene concretamente osservabile.

Un manufatto non è mai semplicemente dato all'osservatore: la sua leggibilità consiste nell'offrirsi come un insieme di elementi che possono essere assunti come segni — dettagli, forme, materiali, tecniche, caratteri costruttivi — e che rinviano a un oggetto — una provenienza, una funzione, una tradizione — producendo un interpretante — un'ipotesi attributiva che organizza questi elementi in un'unità riconoscibile. L'aspetto decisivo riguarda il carattere processuale di questa unità triadica: essa prende forma nell'atto interpretativo anziché precederlo. Il manufatto, in tal senso, rende possibile la propria intelligibilità senza contenerla, rappresentando un campo di emergenza del senso anziché il suo deposito. Proprio qui diventa ineludibile la dimensione pratica del processo. La produzione di senso è sostenuta da gesti, abitudini e competenze che precedono e orientano la comprensione esplicita¹⁵. Prima ancora di essere assunto consapevolmente come tale, il segno è già inserito in una rete di pratiche che ne rendono possibile l'intelligibilità. La comprensione prende dunque avvio da una pre-interpretazione fondata su un terreno stratificato che non viene di volta in volta ricostruito da zero.

Questa pre-interpretazione costituisce la condizione che rende possibile il riconoscimento e va pertanto distinta dal pregiudizio inteso nella sua accezione negativa. Nessun osservatore incontra il manufatto da una posizione assolutamente originaria o priva di mediazioni. Prima ancora che l'oggetto venga analizzato esplicitamente, esso è già inserito in un orizzonte di attese, confronti e categorie operative. L'occhio che osserva non è mai uno sguardo puramente naturale: è uno sguardo formato, educato, abituato a riconoscere differenze, analogie, ricorrenze e anomalie.

Nel caso della liuteria, tale dimensione è particolarmente evidente. Il riconoscimento di una mano, di una scuola o di una tradizione non nasce soltanto dalla conoscenza teorica di modelli classificatori, ma da un'abitudine percettiva costruita nel tempo attraverso il confronto con gli oggetti. L'esperienza

¹⁵ Cfr. Carlo Sini, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Bologna, il Mulino, 1978, sulla dimensione pratica e pre-interpretativa del senso.

dell'osservatore produce una sorta di familiarità con alcune forme, proporzioni, soluzioni tecniche e qualità materiali. Tuttavia, questa familiarità non garantisce mai un accesso immediato alla verità dell'oggetto. Essa orienta lo sguardo senza renderlo infallibile, permette di individuare connessioni senza escludere il rischio dell'errore e offre al giudizio una stabilità provvisoria, sempre esposta alla possibilità di revisione. La formazione dell'interpretante risulta allora condizionata da una stratificazione di abitudini percettive e conoscitive, anziché prodursi come un effetto isolato e istantaneo. Ciascuna nuova interpretazione si innesta su letture precedenti, su esperienze già acquisite, su schemi di riconoscimento che vengono confermati, modificati o messi in crisi dall'incontro con l'oggetto. Questo aspetto permette di comprendere meglio il carattere mutevole dell'interpretante, che deriva dal suo formarsi all'interno di un rapporto dinamico tra esperienza, sistema condiviso e singolarità del manufatto¹⁶.

Una dinamica di questo tipo trova riscontro concreto nella storia delle attribuzioni di numerose opere d'arte, la cui identità autoriale si è progressivamente ridefinita attraverso il susseguirsi delle interpretazioni. Emblematico è il caso del *Ritratto di un uomo d'armi con lo scudiero*, oggi conservato agli Uffizi. Nel corso della sua storia critica il dipinto è stato ricondotto, in momenti diversi, a Piero della Francesca, ad Andrea del Castagno, ad Antonello da Messina e, infine, a Giorgione, attribuzione oggi generalmente accolta. Ciascuna proposta è nata dalla considerazione degli elementi offerti dall'opera — la costruzione dello spazio, l'impostazione della figura, la tecnica pittorica, la resa della luce — e dal loro confronto con differenti riferimenti stilistici e documentari. L'opera è rimasta invariata; ciò che si è modificato è il sistema di relazioni attraverso cui quei segni sono stati letti e resi significativi. La successione delle diverse attribuzioni rende così visibile la storicità del riconoscimento: gli elementi materiali dell'opera acquistano un diverso peso a

¹⁶ Cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, cit., pp. 7-15, 50-55. Il riferimento è utile per sostenere l'idea che l'interpretazione non sia una ricezione passiva del significato, ma un processo cooperativo regolato da competenze, codici e ipotesi di lettura.

seconda della rete di confronti entro cui vengono inseriti, mentre ogni proposta entra a sua volta nella vicenda interpretativa del manufatto e modifica le condizioni delle letture successive. L'identità attributiva si configura pertanto come il risultato, temporaneamente stabilizzato, di una relazione continuamente verificata tra permanenza dell'oggetto e trasformazione dei criteri attraverso cui esso viene interrogato.

L'esempio appena richiamato consente allora di precisare la duplice funzione dell'interpretante: conferisce al senso una forma relativamente stabile e, al tempo stesso, mantiene il sistema interpretativo esposto alla trasformazione. Questa articolazione acquista una particolare rilevanza nel giudizio attributivo, dove la stabilizzazione del senso deve continuamente misurarsi con la materialità dell'oggetto e con la pluralità delle relazioni che essa rende possibili. Ricondotta allo strumento, questa dinamica permette di precisare ulteriormente il funzionamento dell'attribuzione.

Uno strumento si offre all'osservazione come un insieme di tracce operative che acquistano funzione indiziaria nel momento in cui vengono messe in relazione con ciò a cui possono rinviare. Elementi quali la curvatura di una tavola, la qualità del legno, la forma delle effe, gli spessori delle tavole e degli strati di vernice non esauriscono il proprio valore nelle caratteristiche materiali e costruttive: all'interno di una pratica interpretativa, possono essere assunti come segni. Questi caratteri possono essere letti diversamente da ciascun osservatore, combinati secondo logiche differenti, ricondotti a ipotesi divergenti. Il sistema, costituito da conoscenze condivise, criteri e modelli, orienta la lettura senza determinarne interamente gli esiti. La soggettività, intesa come posizione situata e non come arbitrarietà, interviene nel modo in cui questi elementi vengono selezionati e messi in relazione.

L'attribuzione costituisce una delle forme in cui questo intreccio diviene operativo: dalla relazione tra i segni osservati e l'oggetto cui rinviano prende forma un'ipotesi relativa all'autore, alla provenienza o alla collocazione del manufatto. Il giudizio che ne deriva rappresenta un esito provvisorio all'interno

di una catena più ampia e, in quanto interpretante, può diventare a sua volta oggetto di discussione, confronto e revisione. Una volta formulato, entra infatti in circolazione all'interno di una comunità di interpreti, dove può essere confermato, contestato, precisato o modificato alla luce di nuovi elementi. Si produce così una temporanea stabilizzazione del movimento del senso, capace di dare forma riconoscibile all'insieme degli indizi e di conservare, al tempo stesso, la distanza tra l'oggetto e l'identità che gli viene attribuita. Tale distanza permane come possibilità critica interna al giudizio stesso.

Proprio in quanto interpretante, l'attribuzione assume lo statuto di una costruzione relazionale. Questa struttura permette di precisare il valore conoscitivo dell'attribuzione alla luce delle modalità attraverso cui il giudizio si costituisce. Il punto è decisivo per l'impianto complessivo del capitolo: il rigore del giudizio attributivo risiede nella capacità di formulare un'ipotesi motivata, fondata su relazioni osservabili, consapevole dei propri presupposti e capace di misurarsi con evidenze che possano confermarla, precisarla o richiederne la rettifica. L'apertura del processo conoscitivo diviene così una condizione del suo esercizio critico.

Tra segno, oggetto e interpretante permane dunque una distanza che impedisce al processo di chiudersi in una coincidenza definitiva e mantiene aperta, proprio per questo, la produzione del senso. L'interpretazione assume allora la forma di una pratica relazionale, situata e rivedibile. Nel manufatto, tale dinamica acquista una consistenza direttamente osservabile: l'identità che si cerca di ricostruire è accessibile indirettamente attraverso gli elementi osservabili, senza risolversi integralmente in essi. Dettagli, tracce, variazioni tecniche e scelte materiali acquistano significato mediante la loro messa in relazione e la loro assunzione come segni di qualcosa sottratto alla presenza diretta e immediata. La distanza tra ciò che si offre all'osservazione e ciò che può essere inferito individua così lo spazio proprio dell'indizio: una forma di conoscenza che procede da elementi presenti verso una realtà non direttamente accessibile.

1.3 Il paradigma indiziario: dettaglio, inferenza e attribuzione

La distanza che permane tra ciò che si osserva e ciò che viene compreso impedisce di pensare il significato come esperienza immediata e pienamente trasparente. Gli elementi visibili del manufatto rinviano a ciò che non è direttamente presente, conservando tracce parziali dei processi che li hanno prodotti. Per questa ragione, il sapere attributivo procede per inferenza anziché fondarsi sull'evidenza immediata; l'attenzione si concentra su ciò che, pur appearing marginale o secondario, permette di stabilire connessioni e di orientare l'interpretazione¹⁷.

All'interno di questa dinamica, alcuni dettagli assumono funzione indiziaria: il loro valore deriva dalle relazioni che instaurano con altri elementi — formali, materiali, tecnici e documentari — e dalla capacità di orientare una ricostruzione senza costituire prove autosufficienti. L'indizio organizza l'incertezza e, pur lasciandola sussistere, la trasforma in metodo¹⁸. Il sapere che prende forma attraverso gli indizi assume così un carattere congetturale: procede da elementi parziali, spesso minimi, la cui convergenza consente di costruire un'ipotesi coerente¹⁹.

In questo tipo di conoscenza, ciò che non è direttamente visibile viene ricostruito a partire da ciò che appare. Il dettaglio osservato acquista significato nella misura in cui apre una direzione possibile e concorre alla formulazione di un'ipotesi. Il sapere indiziario si colloca così nello spazio che separa il dato dalla conoscenza

¹⁷ Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 127-129. Ginzburg individua nel metodo morelliano e, più in generale, nel paradigma indiziario una forma di conoscenza che assume come rivelatori dati marginali e tracce infinitesimali, attraverso i quali è possibile risalire inferenzialmente a una realtà non direttamente accessibile.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 132-133, 152. Il paradigma indiziario viene ricondotto a forme di sapere qualitative e congetturali, caratterizzate da un margine ineliminabile di aleatorietà e dalla possibilità di produrre conoscenza attraverso la decifrazione di sintomi, tracce e indizi.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 129, 132-133. Il sapere indiziario procede da dati parziali e apparentemente trascurabili, organizzandoli in una ricostruzione capace di rinviare a una realtà non direttamente sperimentabile; Ginzburg ne sottolinea il carattere qualificativo, individualizzante e congetturale.

che se ne ricava, assumendo l'incertezza come propria condizione operativa. Quando l'accesso diretto all'origine, alla causa o all'autore rimane precluso, la conoscenza procede attraverso connessioni parziali, ipotesi verificabili e confronti progressivi. L'opacità dell'oggetto permane durante l'indagine: gli indizi consentono piuttosto di formulare ricostruzioni provvisorie suscettibili di verifica.

Il paradigma indiziario esprime così una forma di razionalità distinta dal modello dimostrativo o deduttivo. Il suo procedimento prende avvio dalla lettura e dalla convergenza di segni minimi, spesso marginali, secondo una logica diversa dall'applicazione di una regola generale al caso specifico. Il sapere che ne deriva assume la forma di una plausibilità argomentata, mantenendosi distante dalla certezza assoluta.

Questa struttura conoscitiva assume particolare rilievo nel problema dell'attribuzione, dove raramente una prova unica risulta risolutiva. Il giudizio nasce più spesso dalla combinazione di elementi differenti: analogie formali, corrispondenze tecniche, materiali compatibili, confronti stilistici, documentazione storica, tracce d'uso, restauri e stratificazioni. Considerati isolatamente, tali elementi difficilmente autorizzano una conclusione definitiva; posti in relazione, possono comporre una configurazione sufficientemente coerente da sostenere un'ipotesi attributiva. La possibilità di sottoporre questa configurazione a verifica, conferma o revisione costituisce una delle misure del rigore del giudizio attributivo.

Una formulazione esemplare di questa logica emerge dalla ricostruzione proposta da Ginzburg, nella quale il cacciatore, il medico e il conoscitore d'arte condividono una modalità conoscitiva fondata sulla decifrazione di segni minimi e apparentemente trascurabili²⁰. Ricostruire la presenza di un animale attraverso tracce quasi impercettibili sul terreno, formulare una diagnosi a partire da sintomi apparentemente irrilevanti o attribuire un'opera d'arte attraverso il riconoscimento di dettagli secondari significa, in ciascun caso, procedere da

²⁰ Ivi, p. 160, 127-128.

elementi frammentari verso una realtà che non si offre immediatamente allo sguardo. Ambiti e oggetti differenti vengono così accomunati da una logica inferenziale che eccede l'evidenza immediata.

La comparazione tra queste pratiche consente di precisare ulteriormente lo statuto dell'indizio: esso si presenta come una presenza parziale capace di rinviare a qualcosa sottratto alla disponibilità immediata — una causa, un'origine, una pratica, una mano, un gesto. Il suo significato eccede ciò che appare e prende forma nella relazione tra quanto viene osservato e quanto viene inferito²¹.

Il valore conoscitivo assunto dai dettagli trova una formulazione particolarmente significativa nel metodo attributivo sviluppato in ambito storico-artistico. In tale contesto, ai fini del riconoscimento dell'autore di un'opera, i dettagli che tendono a sfuggire al controllo consapevole dell'artista sono più rivelatori dei caratteri maggiormente appariscenti: la composizione generale, le soluzioni formali più riconoscibili e i tratti riconducibili a una determinata scuola²². Particolari come orecchie, mani, unghie o il modo di delineare alcuni elementi anatomici vengono infatti eseguiti quasi automaticamente e tendono quindi a conservare abitudini esecutive profonde, difficili da imitare deliberatamente²³. Come è stato osservato, «Nei particolari secondari [...] si rivela la personalità dell'artista»²⁴. Si produce allora un rovesciamento significativo del rapporto tra centro e margine: gli elementi apparentemente più importanti risultano meno affidabili — perché maggiormente esposti alla volontà stilistica e quindi più facilmente imitabili — mentre quelli marginali diventano decisivi proprio perché meno controllati²⁵. Il dettaglio morelliano acquista dunque forza attributiva entro una serie comparativa, nella quale ricorrenze e variazioni consentono di valutarne il peso. L'attribuzione scaturisce quindi dalla convergenza di molteplici indizi, la cui

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 128-129, 151. L'indizio invia a una realtà che eccede il dato immediatamente osservabile: il sapere venatorio risale da elementi apparentemente trascurabili a una realtà complessa non direttamente sperimentabile, mentre il paradigma indiziario assume le tracce come punti privilegiati attraverso cui decifrare una realtà opaca.

²² Cfr. Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, Milano, 1874, pp. 71-72.

²³ *Ivi*, pp. 72-73.

²⁴ *Ivi*, p. 74.

²⁵ *Ivi*, pp. 74-75.

lettura complessiva supera i limiti dell'osservazione isolata del singolo particolare²⁶.

Da questo punto di vista, il paradigma indiziario rende particolarmente concreta la relazione tra segno, oggetto e interpretante. L'indizio opera come segno nella misura in cui rinvia a qualcosa che eccede la propria presenza immediata; l'oggetto costituisce il termine di tale riferimento, mentre l'interpretante è l'effetto di significazione attraverso cui questa relazione acquista intelligibilità e può generare ulteriori interpretanti²⁷. La superficie osservabile rinvia sempre a una rete più ampia di gesti tecnici, scelte operative, abitudini esecutive e tradizioni materiali che eccedono ciò che lo sguardo può cogliere direttamente²⁸. L'interpretazione si concentra così su elementi minimi, sedimentati e spesso quasi impercettibili, capaci di conservare traccia di tali pratiche.

Nel campo della liuteria, la lettura indiziaria investe direttamente la materialità dello strumento e i caratteri attraverso cui essa viene interpretata. Elementi come la bombatura, la distribuzione degli spessori, la lavorazione interna, la qualità della vernice o il modo in cui vengono rifiniti alcuni dettagli possono assumere valore indiziario²⁹. La loro efficacia attributiva emerge dal confronto reciproco e dalle relazioni che permettono di ricondurli a un'ipotesi coerente. Una determinata curvatura può rinviare a una tradizione costruttiva specifica, così come una scelta tecnica può orientare verso una particolare area geografica o

²⁶ Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 129. Nel descrivere il sapere venatorio, Ginzburg osserva che gli indizi minimi vengono organizzati dall'osservatore in una sequenza coerente, attraverso la quale è possibile ricostruire una realtà mai avuta direttamente sotto gli occhi.

²⁷ Cfr. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. II, *Elements of Logic*, a cura di C. Hartshorne e P. Weiss, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1932, pp. 134-136, CP. 2.228-2.231. Peirce definisce il segno attraverso la relazione con il proprio oggetto e con l'interpretante che esso produce; il segno rinvia all'oggetto secondo un determinato rispetto, mentre l'interpretante costituisce un segno ulteriore alla traverso cui la relazione acquista sviluppo.

²⁸ Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 165-166, 188-191. Nel paradigma indiziario la realtà osservabile viene trattata come una superficie di tracce attraverso cui risalire a processi, cause e fenomeni non direttamente accessibili; dettagli minimi possono così assumere funzione rivelatrice rispetto a una struttura o a una storia più ampia.

²⁹ Per una riflessione sull'attribuzione e sulla lettura dei dettagli tecnici negli strumenti ad arco, cfr. Stewart Pollens, *The Violin Forms of Antonio Stradivari*, London, Peter Biddulph, 1992, pp. 1-34 e tavv. corrispondenti.

verso una determinata mano. La solidità dell'attribuzione dipende quindi dalla coerenza dell'insieme e dalla possibilità di verificare l'ipotesi che ne deriva.

Nel caso dei manufatti liutari, il problema attributivo si complica ulteriormente per la trasmissione di modelli, forme e procedimenti all'interno delle botteghe e delle tradizioni locali. Ciò che appare come tratto distintivo di un autore può rivelarsi, a un esame più ampio, un elemento condiviso da un contesto più vasto; allo stesso modo, un dettaglio apparentemente marginale può assumere valore decisivo perché mostra una soluzione non riducibile a un modello generale. L'attribuzione si muove quindi tra il riconoscimento di appartenenze, ricorrenze e somiglianze e l'individuazione di scarti, anomalie e singolarità. È proprio questa oscillazione tra somiglianza e differenza a rendere il giudizio attributivo strutturalmente aperto. L'identificazione del manufatto richiede così di precisarne la posizione entro questa rete di continuità e scarti. Il confronto con il già noto costituisce il punto di partenza dell'indagine, senza esaurirne le possibilità.

In questa prospettiva, il manufatto si presenta come una configurazione stratificata di tracce, la cui storia rimane solo parzialmente accessibile all'osservazione. La loro lettura consente di risalire per via indiretta a pratiche, gesti e processi ormai sottratti all'osservazione diretta. L'indizio può rinviare tanto a una possibile provenienza quanto al processo operativo che ha lasciato una sedimentazione nella materia. Interpretare un manufatto implica allora confrontarsi con ciò che esso è e con il modo in cui è diventato tale. Lo sguardo si sposta così dalla forma presente ai processi che hanno concorso alla sua formazione, aprendo la questione del rapporto tra materia, gesto e costruzione.

1.4 La forma nel suo farsi

Dopo aver considerato il manufatto come oggetto leggibile attraverso tracce e indizi, occorre spostare l'attenzione sul processo che rende possibili tali tracce. Risalire a un gesto, a una pratica o a una scelta costruttiva presuppone infatti che il processo formativo abbia lasciato effetti riconoscibili nella materia. La traccia interessa tanto ciò che permane nella configurazione materiale del manufatto finito quanto il modo in cui l'opera prende corpo nella materia e si modifica attraverso il fare. L'interpretazione dell'oggetto investe così la configurazione compiuta insieme alla sedimentazione del percorso formativo nel quale intenzione, gesto tecnico e resistenza materiale hanno progressivamente interagito.

L'indagine si estende così dal riconoscimento del manufatto al processo della sua formazione. Il manufatto costituisce il punto d'arrivo di una sequenza produttiva e, insieme, il luogo in cui quella sequenza rimane almeno in parte leggibile. Le tracce che permettono l'attribuzione non sono dunque soltanto segni esteriori applicati a una forma già compiuta; esse appartengono al modo stesso in cui la forma si è costituita.

La costruzione dell'oggetto costituisce così una condizione della sua futura interpretabilità. Gesti tecnici, decisioni materiali, soluzioni adottate lasciano nella forma impronte che potranno essere successivamente riconosciute come significative. La configurazione materiale conserva qualcosa delle operazioni attraverso cui si è costituita e trattiene, oltre l'apparenza del risultato compiuto, le tracce del proprio farsi. Alla luce di quanto detto, interpretare un manufatto significa anche interrogare il rapporto tra idea, forma, materia e gesto: ciò che l'oggetto è rimane strettamente legato al processo attraverso cui è stato pensato e creato³⁰. Questa prospettiva richiede di riconsiderare il modo in cui viene pensata

³⁰ Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 59-67, sulla forma come esito di un processo formativo e non come semplice risultato statico.

la nozione stessa di forma. Una concezione che separi nettamente il momento ideativo da quello esecutivo tende infatti a considerare la forma come una struttura definita anteriormente alla sua realizzazione materiale e successivamente tradotta nell'opera attraverso l'esecuzione tecnica. In una simile prospettiva, il processo produttivo occupa una posizione subordinata: la priorità spetterebbe all'idea, mentre l'esecuzione ne rappresenterebbe l'applicazione materiale. Il fare verrebbe così ridotto a una funzione secondaria, quasi meccanica.

Una simile separazione tra idea e realizzazione non permette tuttavia di comprendere ciò che avviene concretamente nella pratica artistica e artigianale. Comprendere il manufatto come semplice traduzione di un progetto pienamente definito in anticipo lascerebbe fuori deviazioni, adattamenti, verifiche e correzioni che appartengono a ogni processo formativo. L'idea stessa si modifica nel corso della realizzazione. Ciò significa che la forma emerge dal rapporto dinamico tra intenzione, gesto e materia, senza precedere integralmente il fare³¹. È a questo livello che la teoria della formatività acquista particolare rilevanza: il fare artistico diviene una ricerca progressiva del proprio modo di procedere, nella quale la regola si costituisce durante lo sviluppo dell'operazione e raggiunge soltanto in esso la propria determinazione³².

La formazione assume allora un carattere essenzialmente processuale. Ciò che viene prodotto non coincide mai integralmente con ciò che era stato anticipato mentalmente all'inizio del lavoro. Ogni intervento modifica le condizioni successive dell'operazione e obbliga il gesto tecnico a confrontarsi continuamente con nuove possibilità e nuovi limiti. In questo senso, il processo creativo si sviluppa attraverso aggiustamenti progressivi, dai quali la forma emerge gradualmente, seguendo un andamento estraneo a una linearità perfettamente prevedibile. La costruzione dell'opera implica quindi una costante oscillazione tra controllo e trasformazione: l'intenzione orienta l'operazione, i

³¹ Ivi, pp. 68-74.

³² Ivi, pp. 75-82.

suoi esiti pongono a loro volta nuove condizioni che l'intenzione deve interpretare e ridefinire³³. La forma comprende allora tanto il compimento dell'oggetto quanto il movimento attraverso cui esso si costituisce.

Per questo motivo diventa centrale la distinzione tra forma formata e forma formante³⁴. La forma formata è l'opera nel suo stato apparentemente concluso; è ciò che si offre allo sguardo come unità stabile e riconoscibile: la configurazione finale del manufatto, la sua coerenza visibile, la sua presenza materiale. Questa stabilità conserva tuttavia le tracce del processo che l'ha generata. La forma formante designa precisamente la dimensione dinamica del processo attraverso cui l'opera si costituisce, i cui effetti rimangono riconoscibili anche nella configurazione compiuta. Ogni opera custodisce qualcosa del movimento che l'ha prodotta — decisioni operative, esitazioni, adattamenti, correzioni, vincoli materiali — e il risultato sedimenta tale processo nella materia. L'oggetto conserva una memoria del proprio farsi e interpretarlo significa leggere ciò che mostra insieme a quanto trattiene della propria formazione.

La permanenza del processo nella forma amplia, a questo punto, la funzione attribuita all'indizio. Una minima variazione, una soluzione tecnica o una rifinitura apparentemente secondaria possono rinviare a operazioni, pratiche e gesti sottratti alla visibilità immediata³⁵. L'indizio contribuisce così all'attribuzione dell'opera e, insieme, alla ricostruzione del processo che l'ha prodotta: il dettaglio acquista significato anche per ciò che conserva del fare da cui deriva. L'interpretazione investe quindi la configurazione presente del manufatto insieme al movimento operativo che vi si è sedimentato.

La ricostruzione di tale movimento conduce direttamente al rapporto tra idea e materia, che perde i caratteri di un'opposizione tra contenuto mentale ed

³³ Ivi, pp. 67-72.

³⁴ Ivi, pp. 83-89, sulla distinzione tra forma formata e forma formante.

³⁵ Cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 164-166, 188-191. Nel paradigma indiziario il valore conoscitivo di un particolare dipende dalla sua capacità di funzionare come traccia e di rinviare a una realtà più ampia e non immediatamente accessibile; anche elementi minimi o apparentemente irrilevanti possono quindi assumere una funzione decisiva nell'interpretazione.

esecuzione tecnica. L'idea non rimane esterna al processo produttivo come qualcosa di puro e già perfettamente definito; essa prende forma soltanto attraversando il materiale e confrontandosi con esso³⁶. Nel rapporto concreto con la materia, intenzione ed esecuzione si modificano reciprocamente. Nel ricevere una forma, la materia reagisce, oppone resistenza e costringe il gesto tecnico a ridefinire continuamente il proprio procedere³⁷. La resistenza della materia interviene attivamente nelle condizioni attraverso cui la forma si determina. Ogni materiale possiede infatti caratteristiche specifiche — elasticità, densità, fragilità, risposta tecnica — che obbligano il fare a confrontarsi con condizioni concrete mai completamente prevedibili. In questo senso, la materia contribuisce a orientare gli sviluppi del progetto e si sottrae alla condizione di elemento semplicemente dominato.

Il lavoro dell'artigiano non consiste nell'applicazione lineare di un modello astratto identico a se stesso in ogni realizzazione. Ogni operazione concreta implica piuttosto un'assidua negoziazione con il materiale, gli strumenti, gli errori, le possibilità e i limiti che emergono durante il lavoro³⁸. La conoscenza artigianale risulta inseparabile dalla pratica del fare e si incorpora nel gesto tecnico, sottraendosi alla semplice applicazione meccanica di regole astratte. Tale radicamento nella pratica rende particolarmente problematica ogni separazione rigida tra pensiero e tecnica. Nel rapporto con la materia, l'artigiano verifica e trasforma il sapere di cui dispone, superandone la mera applicazione. Ogni gesto riunisce esecuzione e valutazione: produce un effetto e, nello stesso tempo, lo controlla, lo misura e lo corregge. Il sapere procede così attraverso un continuo ritorno dell'azione su sé stessa, nel quale esecuzione e comprensione si alimentano reciprocamente.

Nel caso della liuteria, la costruzione di uno strumento richiede la conoscenza di proporzioni, modelli e tecniche tramandate, cui si affianca la capacità di

³⁶ Cfr. Richard Sennett, *The Craftsman*, New Haven-London, Yale University Press, 2008, pp. 125, 223-224.

³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 215, 220-222.

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 123, 126, 220-224.

rispondere alla singolarità del materiale. Ogni tavola di legno presenta caratteristiche proprie, che obbligano il gesto a modulare il proprio procedere. La materia non è un supporto indifferente: essa condiziona le possibilità della forma, suggerisce soluzioni, oppone resistenze, rende necessarie correzioni. Questa dinamica diviene particolarmente evidente in alcune fasi concrete della lavorazione liutaria. Nella lavorazione della tavola armonica, per esempio, il liutaio ridefinisce progressivamente il proprio operare nel confronto con le proprietà specifiche del legno. La costruzione rende così concretamente osservabile quella reciprocità tra intenzione, gesto e materia descritta dalla teoria di Pareyson.

È significativa, in questo senso, l'osservazione di Simone F. Sacconi, secondo cui «in ogni caso l'esatto spessore da adottarsi di volta in volta veniva dettato [...] dalla nota prodotta dal piano armonico alla sua percussione»³⁹. La verifica acustica della tavola accompagna quindi il processo costruttivo e orienta le decisioni successive, mostrando come il risultato finale maturi attraverso verifiche progressive condotte sul manufatto in divenire.

Il carattere operativo di questo sapere permette di comprendere perché il manufatto conservi una forma di intelligenza materiale. Le tracce del lavoro testimoniano un processo di adattamento, oltre a fornire indizi sull'autore. Una soluzione tecnica può rivelare uno stile o una scuola e, più specificamente, il modo in cui una determinata mano ha risposto a una particolare condizione materiale. La mano pensa, corregge e apprende nel gesto: la sua funzione eccede l'esecuzione di un comando mentale già pienamente risolto. Il sapere operativo si costruisce attraverso l'esperienza concreta della materia.

Il carattere formativo e operativo di questa pratica consente allora di ripensare anche il rapporto tra arte e artigianato. L'attività artistica inventa progressivamente il proprio modo di procedere e condivide con quella artigianale

³⁹ Simone F. Sacconi, *I segreti di Stradivari*, Cremona, Libreria del Convegno, 1972, p.76. Nello stesso contesto Sacconi osserva come la determinazione degli spessori della tavola armonica dipenda da una pluralità di fattori concreti, evidenziando come tali scelte vengano continuamente ridefinite durante la lavorazione.

una struttura nella quale la realizzazione concorre alla determinazione della forma, oltre la pura esteriorizzazione di un contenuto interiore già compiuto⁴⁰. Questa affinità lascia intatte le differenze tra arte e artigianato e permette di riconoscere un principio comune alle due pratiche: in entrambi i casi, infatti, l'operazione ridefinisce il progetto nel confronto con la materia durante la sua stessa realizzazione. In questa prospettiva, la tecnica assume un ruolo costitutivo: diventa il luogo stesso in cui il pensiero prende corpo. Ogni scelta tecnica implica infatti una modalità specifica di rapporto con il materiale e con la forma. La tecnica partecipa allora alla produzione dell'idea. Questo aspetto acquista particolare rilievo nel caso della liuteria, dove lo strumento musicale unisce alla condizione di oggetto concluso quella di sedimentazione materiale di un sapere operativo complesso. Le sue diverse parti conservano gli effetti del processo che le ha generate e delle tensioni che ne hanno orientato la formazione. La configurazione finale rende così leggibile, almeno in parte, il fare da cui deriva; interpretare il manufatto significa tentare di riattivare quel processo attraverso quanto si è sedimentato nella materia.

Il carattere riflessivo del fare consente, a questo punto, di riconsiderare anche la separazione tra produzione e interpretazione. L'interpretazione attraversa il processo produttivo stesso e prosegue oltre il compimento dell'opera. Ogni operazione comporta una valutazione degli esiti raggiunti, dalla quale può derivare la necessità di modificare il corso dell'azione⁴¹. La correzione appartiene dunque alla struttura stessa del processo formativo. Ogni forma nasce attraverso approssimazioni successive, adattamenti progressivi, revisioni continue. La coincidenza tra idea e risultato rimane necessariamente parziale. Nel confronto con il limite, con la resistenza del materiale e con gli esiti imprevedibili del fare, la forma continua a ridefinirsi. L'opera appare allora come una configurazione dinamica, attraversata dalla storia della propria formazione e distante dalla condizione di mera presenza conclusa e trasparente. La forma finale trattiene

⁴⁰ Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 59-60, 64-65.

⁴¹ Cfr. *ivi*, pp. 60-63.

ancora le tracce delle tensioni che l'hanno generata. Interpretarla significa quindi confrontarsi tanto con ciò che essa mostra quanto con ciò che custodisce del proprio farsi⁴².

La permanenza del farsi nella forma introduce infine una dimensione ulteriore: quella della sua temporalità interna. Il risultato compiuto rende ancora parzialmente accessibile la storia delle decisioni, delle correzioni e degli adattamenti attraverso cui si è costituito. Tale temporalità interna assume la forma di una stratificazione di possibilità, deviazioni e soluzioni successive che eccede la semplice successione cronologica delle fasi produttive. Ogni elemento del manufatto può conservare il segno di una scelta insieme a quello di una rinuncia, di una resistenza incontrata o di una soluzione alternativa non perseguita. La forma finale mostra ciò che è stato realizzato e lascia intravedere la complessità del percorso attraverso cui tale esito è divenuto possibile. Per questo motivo, il manufatto artigianale non coincide mai con un presente assoluto. La sua presenza materiale è attraversata da tempi differenti: il tempo della progettazione, il tempo dell'esecuzione, il tempo delle correzioni, il tempo dell'uso, il tempo degli interventi successivi. Interpretarlo significa allora leggere una forma nella quale la configurazione presente conserva la memoria delle trasformazioni e delle operazioni che l'hanno progressivamente costituita.

⁴² Cfr. *ivi*, pp.57-58, 68-70.

1.5 Il manufatto dinamico: una stabilità provvisoria

Come precedentemente mostrato, la forma finale custodisce il processo da cui è emersa, trattenendone le tracce nella propria stessa configurazione. Questo aspetto comporta una conseguenza teorica rilevante: la permanenza del processo nella forma impedisce di concepire il manufatto come una realtà autosufficiente e interamente coincidente con sé stessa. Il manufatto può essere allora considerato come una configurazione stratificata, nella quale permanenza e trasformazione, stabilizzazione e ridefinizione convivono entro un equilibrio sempre provvisorio. Questa compresenza consente allora di concepire l'oggetto come manufatto dinamico. L'espressione di manufatto dinamico permette di evitare due riduzioni opposte. Da un lato, impedisce di pensare il manufatto come una presenza immobile, chiusa nella fissità di una forma definitiva; dall'altro, evita di dissolverlo in una pura instabilità priva di continuità. Esso designa un oggetto la cui identità si costituisce attraverso il rapporto tra permanenza e trasformazione. In questa prospettiva, il dinamismo appartiene alla costituzione stessa del manufatto, prima ancora di manifestarsi nelle successive vicende della sua storia materiale. Questa distinzione è particolarmente importante per i manufatti storici. Trasformazione e permanenza definiscono così due dimensioni compatibili con la continuità dell'identità: la prima può attraversarla senza necessariamente comprometterla, mentre la seconda ammette modificazioni nel tempo. Uno strumento può essere modificato, restaurato, adattato a nuove esigenze funzionali o conservative e tuttavia continuare a essere riconosciuto come lo stesso oggetto. Tale continuità non è mai immediata e lineare: essa deve essere ricostruita interpretativamente attraverso le tracce che la forma presente conserva. In questo senso, il manufatto dinamico costringe a ripensare anche il concetto di autenticità.

Il dinamismo così inteso comprende sia il processo originario di formazione sia la successiva storia materiale dell'oggetto. La forma finale non coincide mai pienamente con una condizione originaria immobile, perché conserva al proprio interno le tracce delle trasformazioni, delle oscillazioni operative e delle riconfigurazioni attraverso cui essa è emersa⁴³. Definire il manufatto come dinamico significa allora riconoscere che la sua identità non si costituisce una volta per tutte in un momento iniziale perfettamente risolto nella sua conclusione. L'opera continua invece a mantenere una relazione con il proprio processo costitutivo. È precisamente questa continuità attraverso la trasformazione a porre in termini nuovi il problema dell'autenticità. Un'identificazione dell'autenticità con la sola assenza di trasformazione renderebbe inevitabilmente problematico lo statuto di molti manufatti storici. La storia materiale degli oggetti mostra infatti come la loro esistenza si sviluppi spesso attraverso interventi, adattamenti, restauri e rifunzionalizzazioni. L'autenticità può essere allora interrogata nei termini di una continuità attraversata dal tempo, entro la quale il rapporto con l'origine si articola attraverso le trasformazioni della storia materiale⁴⁴. Il carattere dinamico del manufatto emerge proprio dalla capacità della forma di attraversare il mutamento conservando una continuità riconoscibile; la forma si configura come una realtà attraversata da attriti, scarti, processi di assestamento e riformulazioni che continuano a lasciare tracce nella materia dell'opera⁴⁵. Ciò che viene osservato non coincide mai completamente con una presenza pienamente stabile; la forma conserva sempre margini di instabilità e discontinuità interne che impediscono al manufatto di risultare come un'identità rigidamente immobile. Riconoscere il carattere dinamico del manufatto comporta allora anche una trasformazione del modo stesso in cui esso viene interpretato. La lettura deve infatti confrontarsi con le stratificazioni della configurazione presente senza

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 57-61, 68-70.

⁴⁴ Cfr. Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 3-8. Il riferimento è utile per inquadrare il problema dell'autenticità dell'opera non come semplice conservazione materiale immobile, ma come questione critica legata alla trasmissione e alla riconoscibilità della forma nel tempo.

⁴⁵ Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 47-50, 57-58.

ridurle a un'identità definitivamente conclusa. L'interpretazione rimane vincolata alle evidenze materiali, considerate tuttavia entro la processualità che le ha prodotte e trasformate. Il significato del manufatto emerge dal rapporto tra l'evidenza della forma presente e ciò che continua a riaffiorare indirettamente attraverso tracce, dettagli, oscillazioni formali e sedimentazioni operative⁴⁶.

Il carattere processuale dell'interpretazione trova così il proprio fondamento nella struttura dinamica dell'oggetto. La lettura del manufatto deve confrontarsi con una configurazione nella quale il processo originario di formazione e le successive trasformazioni materiali hanno lasciato tracce riconoscibili. Interpretare il manufatto significa quindi ricostruire le relazioni che legano il suo assetto attuale ai diversi momenti della sua storia, riconoscendo nella forma gli effetti dei processi che l'hanno progressivamente costituita e modificata. Essa custodisce scarti, discontinuità, eccedenze e margini di ridefinizione che mantengono aperte le possibilità del senso e sottraggono l'oggetto a una configurazione definitivamente stabilita. Il problema assume particolare concretezza nel caso dei manufatti storici e artigianali. Uno strumento musicale antico, per esempio, richiede una lettura capace di riconoscere nella configurazione presente anche gli effetti della propria storia materiale. Restauri, segni del tempo, modificazioni strutturali, sostituzioni e successivi adattamenti continuano infatti a sedimentarsi nella sua configurazione materiale⁴⁷. L'interpretazione è chiamata a misurarsi con un'identità attraversata da trasformazioni progressive, stratificazioni operative e adattamenti storici. Le trasformazioni che scandiscono l'esistenza storica dell'oggetto concorrono alla sua configurazione presente, facendo emergere l'identità come esito di una continuità dinamica. La forma presente prende consistenza attraverso l'intreccio tra le tracce dell'origine e quelle depositate dagli interventi e dalle trasformazioni che hanno accompagnato la storia del manufatto.

⁴⁶ Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 23-45, sul carattere aperto e processuale dell'interpretazione.

⁴⁷ Per una riflessione sulle trasformazioni storiche e sugli interventi strutturali negli strumenti ad arco, cfr. Stewart Pollens, *The Violin Forms of Antonio Stradivari*, London, Peter Biddulph, 1992, pp. 15-34 e tavv. corrispondenti.

Il problema si estende allora oltre la sola permanenza o perdita di una forma originaria. Più radicalmente, ciò che viene messo in discussione è la possibilità stessa di pensare l'opera come presenza interamente coincidente con la propria origine. La forma comprende così ciò che l'oggetto era e ciò che è progressivamente diventato attraverso le proprie trasformazioni.

La continuità materiale appena descritta permette di riconoscere il dinamismo del manufatto su due piani strettamente connessi: nelle trasformazioni che ne accompagnano la storia e, già prima di esse, nel processo originario della sua formazione. Il processo formativo consiste in una continua ridefinizione del rapporto tra intenzione, gesto e risultato, attraverso la quale l'idea prende forma nel confronto con la materia⁴⁸. La distanza che permane tra progetto e realizzazione rende la correzione una possibilità interna al processo stesso del formarsi.

La correzione come principio interno alla formazione trova una particolare elaborazione narrativa nel romanzo *Correzione* di Thomas Bernhard. La costruzione del Cono rimane costantemente esposta al proprio processo di elaborazione, entro il quale anche il progetto viene progressivamente ridefinito⁴⁹. La forma non appare mai completamente pacificata: ciò che dovrebbe stabilizzarsi definitivamente rimane esposto, per opera del fautore stesso del progetto, a modulazioni, ripensamenti, variazioni e correzioni⁵⁰. Particolarmente rilevante, in questo contesto, è l'affermazione secondo cui «perché un corpo sia stabile è necessario che abbia almeno tre punti d'appoggio»⁵¹. La frase,

⁴⁸ Cfr. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 47-50.

⁴⁹ Thomas Bernhard, *Correzione* (Korrektur), Torino, Einaudi, 1995, trad. it. di Giovanna Agabio. Il romanzo racconta la vicenda di Rothamer, studioso ossessionato dalla progettazione e costruzione di un edificio perfettamente conforme alla figura della sorella: un cono abitabile edificato nel centro della foresta di Kobernauss. L'intera opera ruota attorno al processo di ideazione, progettazione e continua revisione del Cono, sottoposto a un incessante lavoro di correzione che investe tanto il progetto quanto la sua descrizione scritta. Rothamer sottopone il progetto e la sua stessa descrizione a un incessante lavoro di revisione e scrittura; così il cono assume il valore di una forma continuamente pensata, modificata e corretta, divenendo il luogo narrativo in cui si manifesta la tensione tra progetto e realizzazione, tra concezione e forma costruita. Per tale ragione, *Correzione* costruisce una riflessione particolarmente significativa sui processi attraverso cui un'opera prende forma e sul carattere inevitabilmente problematico del rapporto tra idea e realizzazione.

⁵⁰ Cfr. Thomas Bernhard, *Correzione*, Torino, Einaudi, 1995, trad. it. di Giovanna Agabio, pp. 89-127.

apparentemente tecnica, assume una portata teorica che oltrepassa il problema costruttivo da cui prende avvio. L'immagine dei tre punti d'appoggio suggerisce infatti che la stabilità è un effetto dell'organizzazione della differenza; un corpo si mantiene nella misura in cui la relazione tra elementi distinti raggiunge un equilibrio capace di sostenerne la consistenza. La forma organizza le tensioni che la attraversano entro una configurazione provvisoria, continuamente esposta alla possibilità della correzione. Il passo bernhardiano opera così come un'analogia, mostrando la natura relazionale della stabilità, continuamente ridefinita attraverso il processo stesso della formazione. Il Cono diviene allora immagine di questa incessante ricerca di equilibrio. La forma viene continuamente corretta proprio perché nessuna configurazione riesce a imporsi come definitivamente compiuta; ogni soluzione raggiunta produce nuove possibilità di modifica, ogni tentativo di stabilizzazione lascia emergere ulteriori margini di ridefinizione. La ricerca di Roithamer si orienta così verso una configurazione continuamente sottoposta alla prova della revisione. Proprio per questo l'immagine dei tre punti d'appoggio assume il valore di una figura teorica più generale: essa suggerisce che la stabilità prende forma attraverso una struttura relazionale capace di tenere insieme elementi differenti. L'equilibrio deriva dall'organizzazione delle tensioni entro un assetto che rimane, almeno in parte, aperto. Sul piano analogico, questa concezione relazionale della stabilità consente un confronto con la struttura triadica del segno. Il significato si costituisce attraverso la relazione tra segno, oggetto e interpretante; analogamente, la forma acquista consistenza entro una pluralità di rapporti che ne impedisce la chiusura autosufficiente⁵¹. La stabilità emerge da una tensione negoziata tra elementi differenti, senza presupporre immobilità e compattezza assolute. In tale prospettiva, emerge con maggiore chiarezza il carattere aperto e relazionale del manufatto dinamico. La sua forma dipende dal processo che l'ha generata, dalle relazioni che l'hanno attraversata e

⁵¹ Ivi, p. 10.

⁵² Cfr. Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, voll. II, *Elements of Logic*, a cura di C. Hartshorne e P. Weiss, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1932, pp. 134-135, CP. 2.228-2.229.

dalle trasformazioni che continuano a sedimentarsi nella materia dell'opera. L'impossibilità di far coincidere integralmente forma, origine, processo e identità lascia emergere uno scarto che appartiene alla struttura stessa del manufatto e alla sua interpretazione. Il problema si sposta così dalla ricerca di una coincidenza piena alla comprensione di ciò che proprio nella non coincidenza continua a produrre possibilità di senso. È entro tale spazio di non coincidenza che può essere introdotta la nozione di de-coincidenza.

1.6 De-coincidenza: scarto e spazio dell'interpretazione

Se l'opera custodisce nella propria configurazione materiale le tracce del processo che l'ha generata, allora anche l'interpretazione non può essere concepita come un'operazione statica. Il manufatto descritto nei paragrafi precedenti si presenta infatti come una realtà che eccede la propria presenza immediata. La forma finale restituisce una configurazione relativamente stabile e conserva al tempo stesso un margine di apertura interpretativa. L'opera reca infatti stratificazioni operative, adattamenti, revisioni e sedimentazioni che impediscono di ridurla a una semplice identità compatta e autosufficiente. Essa continua a trattenere qualcosa del proprio processo di formazione e, proprio per questo, rimane aperta a una pluralità di possibili percorsi interpretativi.

Il carattere dinamico del manufatto si riflette allora sulle condizioni stesse della sua interpretazione. Poiché il manufatto conserva al proprio interno tracce di processi differenti, temporalità eterogenee e sedimentazioni successive, nessuna interpretazione può pretendere di esaurire integralmente il significato dell'opera. Ogni lettura organizza gli elementi secondo un determinato assetto relazionale, mentre altre configurazioni rimangono sempre possibili. L'interpretazione si configura come un processo di costruzione di relazioni attraverso cui alcuni aspetti dell'opera diventano leggibili, senza che le sue possibilità di senso risultino per questo definitivamente esaurite. Entro ciascuna lettura, alcuni aspetti dell'opera acquistano particolare evidenza e vengono organizzati secondo specifiche configurazioni di senso, mentre altri rimangono disponibili a successive riattivazioni. L'oggetto non muta necessariamente nella propria materialità; ciò che muta è la rete di relazioni attraverso cui esso viene compreso.

Interpretare significa quindi confrontarsi con una realtà che eccede la propria configurazione presente e che non può essere ridotta a una formulazione conclusiva⁵³.

L'interpretazione emerge allora dal fatto che il senso non si offre mai come una realtà pienamente disponibile e immediatamente trasparente. Tra la presenza dell'oggetto e il significato che da esso può essere ricavato permane una distanza, entro la quale il vedere e il comprendere assumono funzioni distinte. L'atto interpretativo si svolge in questo spazio relazionale. Il significato si costituisce attraverso una serie di operazioni che mettono in relazione tracce, dettagli, configurazioni e contesti differenti, emergendo progressivamente da questo processo relazionale.

Una simile struttura era già emersa nel paradigma indiziario: il valore dell'indizio risiede infatti nella sua capacità di rinviare a qualcosa che non è immediatamente disponibile, piuttosto che in ciò che mostra direttamente. Analogamente, la teoria della formatività aveva mostrato come tra il progetto originario e la forma progressivamente realizzata permanga uno scarto. Anche la struttura triadica della semiosi, già considerata in precedenza, può essere letta alla luce di questa non coincidenza. Ogni atto interpretativo produce una nuova articolazione del senso, suscettibile a sua volta di ulteriori sviluppi. L'interpretante introduce così una determinazione ulteriore senza esaurire il rapporto tra segno e oggetto in una configurazione definitiva.

Questa apertura interna alla semiosi consente di precisare ulteriormente la natura dello scarto fin qui emerso. Ogni interpretante introduce infatti uno spostamento rispetto all'assetto precedente. Il senso viene precisato, sviluppato e riconfigurato senza raggiungere una chiusura definitiva. La semiosi si presenta come un processo potenzialmente illimitato, nel quale ogni interpretante può dare luogo a una nuova articolazione del senso⁵⁴. La semiosi conserva pertanto la propria

⁵³ Cfr. François Jullien, *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*, trad. it. di Massimiliano Guareschi, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 64-65.

apertura, lasciando il significato disponibile a nuove articolazioni. Diventa allora necessario interrogare lo spazio entro cui tale apertura continua a prodursi.

È precisamente a questo livello che la riflessione di François Jullien sulla de-coincidenza acquista particolare rilevanza. Nel lessico del filosofo francese, la de-coincidenza designa l'apertura di uno scarto entro una configurazione apparentemente stabilizzata, capace di rimettere in movimento ciò che appariva ormai fissato⁵⁵. Quando una forma appare perfettamente adeguata alla propria definizione e un significato sembra esaurirsi nella propria formulazione, il movimento interpretativo tende ad arrestarsi. La de-coincidenza sospende la pretesa che un determinato assetto possa esaurire definitivamente il proprio significato, riaprendolo alla possibilità di nuove configurazioni⁵⁶. Là dove la coincidenza tende a immobilizzare il significato in una forma chiusa e autosufficiente, la de-coincidenza ne interrompe la fissità e riattiva la relazione. Come osserva Jullien, la de-coincidenza introduce uno «scarto»⁵⁷ sottraendo le forme alla loro apparente autosufficienza e riattivandone il potenziale relazionale. Per tale ragione, la de-coincidenza permette di «aprire un nuovo possibile»⁵⁸, sottraendo ciò che appariva stabilizzato alla chiusura della propria configurazione. Da questa prospettiva, la de-coincidenza può essere compresa come lo spazio operativo dell'interpretazione: lo scarto entro cui il significato continua a prodursi senza coincidere integralmente con nessuna delle proprie formulazioni.

A questo punto il rapporto tra de-coincidenza e interpretante può essere compreso con maggiore precisione. La prima nomina lo scarto che mantiene aperto il senso; il secondo indica una delle forme provvisorie attraverso cui, entro tale apertura, il senso viene organizzato. Ciascun interpretante costituisce una

⁵⁴ Cfr. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I, *Principles of Philosophy*, a cura di C. Hartshorne e P. Weiss, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931, p. 171, CP 1.339.

⁵⁵ Cfr. François Jullien, *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*, trad. it. di Massimiliano Guareschi, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 10-12.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 12.

⁵⁷ *Ivi*, p. 10-12.

⁵⁸ *Ivi*, p. 62.

risposta provvisoria a questo scarto: organizza il significato senza esaurirne le possibilità.

La provvisorietà dell'interpretante permette di comprendere come questo movimento si prolunghi nella semiosi. Ogni interpretazione, nel momento in cui articola un significato, apre ulteriori possibilità di comprensione. Il senso, infatti, si prolunga oltre l'atto interpretativo che lo esplicita, continuando a generare nuove direzioni di sviluppo. Alla luce della nozione introdotta da Jullien, la semiosi può essere riletta come un processo attraversato da una costante de-coincidenza, nel quale il significato continua a svilupparsi senza esaurire il proprio rapporto con l'oggetto. Tale costitutiva apertura di senso rende possibile il perpetuo movimento interpretativo.

Alla luce di queste considerazioni, i temi affrontati nei paragrafi precedenti possono essere ricondotti a un problema comune. Il percorso del capitolo ha progressivamente mostrato come ciò che viene interpretato ecceda la propria presenza immediata. Traccia, indizio, processo formativo e dinamismo del manufatto hanno reso visibili diverse manifestazioni di questa eccedenza: nella distanza tra ciò che appare e ciò a cui rinvia, tra la configurazione presente e il processo che l'ha prodotta, tra la stabilità della forma e le trasformazioni che essa continua a trattenere. La de-coincidenza permette di riconoscere in queste tensioni una struttura comune: il significato trova il proprio luogo nello scarto che impedisce a ogni configurazione di esaurire definitivamente le proprie possibilità di senso⁵⁹.

Lo scarto che permane tra manufatto e significato apre infine una questione ulteriore, relativa alla posizione dalla quale tale distanza viene interpretata. L'attenzione si sposta così dall'oggetto e dalle condizioni della sua leggibilità al soggetto che osserva, seleziona gli indizi, costruisce relazioni e formula il giudizio attributivo.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 50-51, 64-65.

CAPITOLO 2

LA TRAMA DEL GIUDIZIO

2.1 Davanti al passato: il tempo del conoscitore. - 2.2 Genealogie in divenire. - 2.3 L'esperienza dello sguardo. - 2.4 Eloquenza indiziaria: dalla traccia all'ipotesi. - 2.5 Sotto il nome dell'autore: identità e attribuzione. - 2.6 Oltre la dicotomia: categorie in movimento.

La leggibilità del manufatto si costruisce nella trama di relazioni entro cui le sue tracce acquistano significato. Ogni osservazione si sviluppa attraverso un'esperienza che orienta l'individuazione di tali relazioni, ne misura la rilevanza e ne guida la comprensione. Conoscere un manufatto significa elaborare le condizioni del suo riconoscimento entro un patrimonio di confronti e pratiche che interviene nel modo in cui le tracce vengono individuate e poste in relazione. Lo sguardo stesso si forma all'interno di questo processo, sedimentando criteri di selezione, abitudini interpretative e modalità di confronto attraverso cui determinati elementi acquistano valore conoscitivo. L'esperienza confluisce così nella formazione di una competenza capace di riconoscere continuità, differenze, ricorrenze e scarti e di elaborarne il significato.

Il riconoscimento coinvolge pertanto il manufatto e il soggetto che lo osserva, portando l'attenzione dalle condizioni della leggibilità alle modalità attraverso cui il giudizio prende forma. Ogni attribuzione presuppone un insieme articolato di operazioni conoscitive. Riconoscere un autore, individuare una genealogia, mettere in relazione una pluralità di manufatti o formulare un'ipotesi attributiva richiede la capacità di selezionare elementi ritenuti significativi, organizzarli entro una configurazione coerente e sottoporli al confronto con le evidenze

disponibili. Il giudizio si sviluppa attraverso l'intreccio di esperienza, osservazione, inferenza e verifica, trasformando la molteplicità delle tracce in una proposta interpretativa.

L'attività attributiva esercita inoltre i propri effetti sulle strutture attraverso cui i manufatti vengono storicamente organizzati e compresi. L'inclusione di un'opera entro un *corpus*, la definizione di una genealogia o la revisione di un'attribuzione intervengono sulle relazioni che connettono opere, autori e tradizioni, contribuendo a ridefinirne reciprocamente le identità e le appartenenze. Il giudizio assume così una funzione configurativa che rende necessario considerare insieme le condizioni della sua formazione, le operazioni attraverso cui viene formulato e gli effetti conoscitivi prodotti dal suo esercizio.

Il presente capitolo segue queste diverse articolazioni a partire dalla figura del *connoisseur* e dalla posizione storica entro cui il suo sapere si esercita. La riflessione si estende quindi alla costruzione delle genealogie e delle classificazioni, alla formazione dello sguardo e alle disposizioni che ne orientano l'esercizio, fino alle procedure indiziarie e inferenziali attraverso cui le tracce vengono organizzate in ipotesi attributive. Il problema dell'identità autoriale conduce infine a considerare il rapporto tra il giudizio e ciò che esso pretende di riconoscere, preparando la questione dello statuto delle categorie attraverso cui il manufatto viene qualificato e determinato.

2.1 Davanti al passato: il tempo del conoscitore

Il percorso sviluppato nel capitolo precedente ha individuato nella de-coincidenza lo spazio entro cui il significato continua a prodursi, mantenendo aperta la distanza tra ciò che appare e ciò che può essere compreso⁶⁰. Questa apertura investe anche le condizioni attraverso cui la comprensione prende forma, ponendo una questione ulteriore: chi formula i giudizi mediante i quali un'opera viene riconosciuta, attribuita e compresa? In altri termini, se la de-coincidenza individua la distanza nella quale il senso si articola, diventa necessario interrogare la figura che opera all'interno di tale perimetro.

La questione assume particolare rilievo nel momento in cui il giudizio riguarda l'identità di un manufatto artistico. Tale identità non risulta immediatamente disponibile all'osservazione. Ogni opera rinvia a una pluralità di questioni che eccedono la semplice presenza materiale: chi l'ha realizzata, in quale contesto storico, attraverso quali pratiche tecniche, all'interno di quale tradizione formale. L'identificazione dell'opera non coincide pertanto con la sua mera osservazione; essa richiede una serie di operazioni conoscitive che implicano confronti, distinzioni, riconoscimenti e valutazioni. Il problema investe tanto la possibilità del giudizio quanto il suo fondamento: su quali basi un'opera viene attribuita a un autore? In virtù di quali criteri un manufatto viene ricondotto a una scuola, a una tradizione o a una determinata genealogia stilistica? Quale statuto possiede il sapere di colui che formula tali giudizi?

La storia dell'arte ha tradizionalmente individuato nel conoscitore, il cosiddetto *connoisseur*, la figura chiamata a rispondere a tali questioni. Pur assumendo configurazioni differenti a seconda delle epoche e dei contesti culturali, il *connoisseur* appare costantemente associato alla capacità di formulare giudizi intorno all'identità delle opere. Egli distingue, confronta, attribuisce e valuta. La

⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 64-65.

sua attività si colloca precisamente nel punto in cui la semplice osservazione non appare più sufficiente e diventa necessario assumere una posizione argomentata nei confronti dell'oggetto. Prima ancora di essere un esperto, il *connoisseur* rappresenta la figura del giudizio e tale precisazione risulta essenziale. Una concezione esclusivamente tecnicistica del conoscitore rischierebbe di ridurre il ruolo a quello di mero depositario di conoscenze specialistiche, trascurando la responsabilità implicata nella formulazione di un giudizio a partire da elementi che non si offrono mai come integralmente evidenti. Il suo intervento risulta indispensabile nel momento in cui l'identificazione dell'opera non può essere ricavata direttamente dalla sua presenza osservabile. La pratica dell'attribuzione, del confronto e della distinzione trova la propria ragion d'essere nell'eccedenza dell'opera rispetto a ciò che mostra immediatamente. Tale responsabilità non riguarda esclusivamente l'identificazione del singolo manufatto: ogni giudizio produce conseguenze che oltrepassano l'opera su cui viene formulato. Attribuire significa infatti inserire un oggetto entro una genealogia, stabilire relazioni con altri autori, riconoscere continuità stilistiche e definire appartenenze storiche. Il giudizio del conoscitore interviene così sulla rete di relazioni entro cui le opere vengono comprese, modificando le appartenenze e le reciproche connessioni. In questo senso, l'attività del *connoisseur* possiede una dimensione stratificata: attraverso le proprie attribuzioni egli partecipa alla configurazione delle relazioni che rendono intelligibile l'intero mondo delle opere.

La funzione teorica appena delineata acquista maggiore precisione se ricondotta alla formazione storica della figura del conoscitore. La sua affermazione si lega allo sviluppo del collezionismo, del mercato artistico e delle pratiche attributive tra il XVII e il XIX secolo⁶¹. La crescente circolazione delle opere e la necessità di determinarne provenienza e valore rendono progressivamente indispensabili figure capaci di orientarsi entro un sistema artistico sempre più complesso. Il *connoisseur* emerge storicamente con la funzione di convalidare l'autenticità di

⁶¹ Cfr. Francis Haskell, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 3-28.

un'opera, valutarne la qualità e pronunciarsi sulle attribuzioni, esercitando una forma di autorità riconosciuta all'interno del mondo artistico e culturale⁶². Fin dalle sue origini, pertanto, il conoscitore appare indissolubilmente legato alla legittimazione sociale del giudizio: la sua parola assume valore proprio perché ritenuta capace di orientare il riconoscimento e la valutazione delle opere. L'intreccio tra competenza specialistica e autorità del giudizio rende il *connoisseur* una figura teoricamente interessante. La specificità del suo sapere emerge precisamente là dove le informazioni verificabili richiedono di essere organizzate e valutate entro un giudizio. Il riconoscimento di un'opera implica infatti una componente valutativa che eccede l'applicazione automatica di una procedura. Questa compresenza di osservazione, conoscenza e giudizio trova una delle proprie espressioni fondamentali nella ricostruzione dell'origine del manufatto.

La *connoisseurship* assume così la forma di una pratica eziologica orientata alla ricostruzione dell'origine del manufatto mediante l'analisi delle sue caratteristiche formali e stilistiche⁶³. L'attività attributiva rappresenta soltanto uno dei momenti di tale percorso. Attraverso l'attribuzione è possibile ricondurre un oggetto a una determinata mano, a una scuola, a un contesto storico o a una tradizione produttiva. In tale prospettiva, il giudizio attributivo assume un ruolo che eccede la semplice identificazione dell'autore, poiché contribuisce all'organizzazione stessa del sapere storico-artistico. Prima ancora di spiegare un'opera, occorre infatti riconoscerla, distinguerla e collocarla entro una rete di relazioni che la renda intelligibile. Per tale ragione, il giudizio del *connoisseur* rappresenta una condizione preliminare della conoscenza storica stessa.

⁶² Cfr. Francesca Orestano, *Ascesa e declino del connoisseur. L'élite del gusto, tra distinzione e ridicolo*, in *La formazione delle élites in Europa dal Rinascimento alla Restaurazione*, Roma, Aracne, 2012, pp. 205-208. L'autrice ricostruisce la formazione storica della figura del *connoisseur* nel contesto del collezionismo e della cultura britannica del XVIII secolo, evidenziandone il ruolo di autorità nel riconoscimento, nella valutazione e nell'attribuzione delle opere.

⁶³ Cfr. Richard Neer, *Connoisseurship and the Stakes of Style*, *Critical Inquiry*, vol. 32, n. 1, Autumn 2005, pp. 1-26. L'autore interpreta la *connoisseurship* non come semplice pratica attributiva, ma come forma di indagine eziologica orientata alla ricostruzione delle origini, delle relazioni e delle condizioni storiche che rendono intelligibile l'opera.

Proprio perché il giudizio attributivo costituisce una condizione preliminare della conoscenza, il problema del *connoisseur* eccede una questione meramente tecnica e impone di interrogare lo statuto di tale sapere, nonché il rapporto che esso intrattiene con la comprensione dell'opera. Una riflessione particolarmente significativa sul problema del conoscitore si trova nelle *Lezioni di estetica* di Hegel. Pur non elaborando una teoria sistematica della *connoisseurship*, Hegel dedica numerose osservazioni alle differenti modalità attraverso cui è possibile rapportarsi all'opera d'arte⁶⁴. All'interno di questo quadro emerge una distinzione implicita tra diversi livelli di esperienza estetica: il semplice fruitore che gode immediatamente dell'opera, il conoscitore capace di riconoscere scuole, tecniche e caratteri stilistici e, infine, il filosofo che tenta di coglierne il contenuto universale. La posizione del *connoisseur* appare particolarmente significativa perché occupa una zona intermedia tra l'immediatezza della fruizione e la riflessione teorica. Il suo sapere possiede un valore imprescindibile, pur rimanendo esposto al rischio di arrestarsi alle determinazioni esteriori dell'opera. È possibile riconoscere la collocazione storica di un manufatto, così come il suo autore o le caratteristiche tecniche peculiari, senza tuttavia comprendere realmente il significato dell'opera; il sapere del conoscitore si rivela allora necessario ma non sufficiente⁶⁵. La distinzione hegeliana permette di mettere a fuoco una tensione destinata ad accompagnare l'intera riflessione successiva sul *connoisseur*: attribuzione, riconoscimento e distinzione costituiscono condizioni indispensabili alla conoscenza storica delle opere, senza tuttavia coincidere con il compimento della loro comprensione. Il problema del *connoisseur* si colloca precisamente in questa distanza, là dove la conoscenza dell'opera non può essere ridotta né alla pura osservazione né alla semplice classificazione.

⁶⁴ Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, edizione italiana a cura di Nicolao Merker, introduzione di Sergio Givone, trad. it. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Torino, Einaudi, 1997.

⁶⁵ Cfr. Marco G. Chiavazza, «La liuteria tra autentico e falso: percorsi di attribuzione», in Roberto Calvo e Marco G. Chiavazza (a cura di), *L'autenticità degli strumenti ad arco. The Search for Authenticity in String Instruments*, G. Giappichelli Editore, Torino, 2010, pp. 142-143. Attraverso il parallelo con la carta d'identità, Chiavazza distingue tra «segni di identità» e «segni di validazione», mostrando come l'identificazione dell'oggetto dipenda dall'articolazione di una pluralità di elementi e riferimenti materiali e simbolici.

Comprendere le ragioni di tale insufficienza significa allora interrogare le condizioni entro cui il giudizio prende forma. Il problema riguarda sia la natura del riconoscimento sia la posizione da cui esso viene formulato. Il *connoisseur* osserva l'opera da una posizione storicamente determinata: il suo giudizio si sviluppa entro un orizzonte che orienta le modalità del riconoscimento e della comprensione. La collocazione storica del soggetto diventa così una componente essenziale dell'attività attributiva.

La distanza tra riconoscimento e comprensione dipende anche dallo scarto temporale che separa il conoscitore dall'oggetto su cui è chiamato a pronunciarsi: poiché, nella maggior parte dei casi, il conoscitore interviene anni o addirittura secoli dopo la realizzazione di un'opera, il giudizio attributivo non si sviluppa mai in una condizione di contemporaneità rispetto a essa. Tale distanza appartiene strutturalmente al suo operare. Nel corso del tempo mutano i gusti, si trasformano le gerarchie estetiche, cambiano le pratiche attributive e si modificano le domande rivolte alle opere. Ciò che in una determinata epoca appare decisivo può perdere rilevanza in un'altra; allo stesso modo, elementi precedentemente marginali possono acquisire nuova centralità. Il *connoisseur* si trova così a operare all'interno di una tensione permanente tra il presente dell'interpretazione e il passato del manufatto.

La distanza temporale assume una funzione centrale nell'ermeneutica di Hans-Georg Gadamer, che ne riconosce il valore positivo all'interno del processo interpretativo⁶⁶. In tale prospettiva, la distanza storica segna la separazione tra l'interprete e l'opera e costituisce, al tempo stesso, una condizione della comprensione. Comprendere significa assumere tale scarto come il luogo stesso dell'incontro con l'opera, riconoscendo nel tempo che separa il presente dal passato una componente del processo interpretativo. È infatti attraverso tale scarto che l'interprete può accedere al significato dell'opera. Una tale prospettiva

⁶⁶ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, a cura e trad. it. di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 2001, p. 619. Gadamer attribuisce alla distanza temporale una funzione positiva nel processo ermeneutico: essa consente di distinguere i pregiudizi fecondi, attraverso cui comprendiamo, da quelli che conducono al fraintendimento, trasformando così la distanza dal passato in una condizione produttiva della comprensione.

sottrae la comprensione all'illusione di una ricostruzione immediata del passato e mette in luce il carattere storico di ogni processo interpretativo. Questa valorizzazione della distanza temporale richiede un'ulteriore precisazione. Il trascorrere del tempo modifica continuamente l'orizzonte entro cui la comprensione prende forma, rendendo visibili aspetti precedentemente trascurati e introducendo, nello stesso movimento, nuovi elementi di instabilità nel giudizio. La distanza storica amplia le possibilità della conoscenza e mantiene aperto il processo di ridefinizione e revisione delle categorie interpretative. In tal senso, lo scarto temporale che separa il manufatto dal momento del suo giudizio non può essere interpretato esclusivamente come una risorsa ermeneutica. Esso rappresenta anche il luogo entro cui si manifesta la storicità stessa dei criteri attraverso cui il giudizio viene formulato. Ogni attribuzione si fonda su categorie interpretative proprie del presente in cui il giudizio prende forma e che, proprio per questo, rimangono esposte alla possibilità di future trasformazioni. La distanza storica, allora, pur non garantendo aprioristicamente una maggiore oggettività del giudizio, rende visibile il carattere inevitabilmente situato di ogni operazione attributiva.

Da questo punto di vista, il mutamento storico agisce sia sull'opera interpretata sia sul soggetto che interpreta; i criteri di valutazione e gli stessi strumenti concettuali attraverso cui il *connoisseur* osserva il manufatto non costituiscono infatti realtà immutabili. Come ha mostrato Pierre Bourdieu, il gusto si configura come una costruzione storica e sociale, inseparabile dalle condizioni culturali entro cui prende forma e si trasforma⁶⁷. Esso interviene nella selezione e nel riconoscimento dei valori attribuiti alle opere, contribuendo a orientarne la percezione e la legittimazione. Ciò che viene considerato significativo, autentico o artisticamente rilevante risente dell'orizzonte storico entro cui il giudizio prende forma.

⁶⁷ Cfr. Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di Guido Viale, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 11-14. Bourdieu riconduce il gusto alle condizioni sociali della sua formazione e mostra come pratiche e preferenze culturali siano legate al capitale scolastico, all'origine sociale e alle modalità attraverso cui il capitale culturale viene acquisito.

Una simile osservazione assume particolare rilevanza per la figura del *connoisseur*: la storicità del gusto e dei criteri di legittimazione estetica investe anche il giudizio attributivo, che va compreso come una pratica inserita entro un determinato contesto culturale. Il conoscitore eredita dal passato tanto le opere quanto le categorie attraverso cui esse vengono osservate, descritte e valutate. La storicità del giudizio non emerge soltanto a livello teorico; essa si manifesta concretamente nella storia stessa delle attribuzioni. Numerosi manufatti hanno conosciuto attribuzioni differenti nel corso del tempo, autori ritenuti centrali sono stati successivamente marginalizzati e figure a lungo trascurate sono state rivalutate. Mutano le opere considerate paradigmatiche e, con esse, i criteri attraverso cui esse vengono riconosciute. La storia delle attribuzioni appare così costellata di revisioni, riesami, rettifiche e ridefinizioni, rivelando il carattere processuale del giudizio e la sua costitutiva esposizione al tempo e alla riformulazione.

In questa prospettiva, l'attribuzione è sia conoscenza della storia dell'opera sia parte stessa della sua storia. Ogni giudizio modifica la rete di relazioni entro cui il manufatto viene compreso, mostrando come l'attività attributiva costituisca una pratica conoscitiva storicamente situata e suscettibile di successive riformulazioni. Il mutare delle prospettive interpretative mantiene così ogni attribuzione esposta alla revisione e consente di precisare la natura del giudizio del *connoisseur*. La distanza temporale lascia aperto lo scarto tra opera e giudizio; entro questo spazio di non coincidenza il lavoro attributivo trova la propria ragion d'essere.

Alla luce delle considerazioni svolte, il *connoisseur* emerge come una figura la cui autorità si esercita entro condizioni storiche determinate e attraverso un sapere specialistico che assume forma nel giudizio. Il suo sguardo si costruisce all'interno di un orizzonte temporale e culturale che orienta il riconoscimento, la descrizione e la valutazione dell'opera. Il suo giudizio costituisce pertanto una pratica conoscitiva storicamente situata, esercitata attraverso criteri argomentativi e verificabili, a loro volta esposti alle trasformazioni storiche. L'attribuzione

rappresenta la formulazione di una configurazione interpretativa capace di rendere intelligibili le evidenze disponibili entro un determinato orizzonte storico. Il sapere del *connoisseur* appare così inseparabile dalla responsabilità del giudizio: la sua specificità risiede nella capacità di riconoscere i limiti entro cui il giudizio prende forma e di operare criticamente al loro interno. In questa prospettiva, la conoscenza dell'opera si costruisce attraverso l'esercizio di un giudizio costitutivamente aperto alla revisione e alla riformulazione, senza risolversi in una coincidenza definitiva tra oggetto e interpretazione.

2.2 Genealogie in divenire

Il carattere storicamente situato dell'attribuzione impone di rivolgere l'attenzione agli effetti che essa produce sulla costruzione della conoscenza storico-artistica. Il giudizio del *connoisseur* non riguarda infatti esclusivamente il singolo manufatto; ogni attribuzione interviene simultaneamente su una pluralità di livelli: modifica la comprensione dell'opera, ridefinisce il profilo dell'autore cui essa viene ricondotta e contribuisce a trasformare il quadro di relazioni entro cui opere, artisti e tradizioni vengono collocati. Sotto questo profilo, il significato dell'attribuzione eccede il problema dell'identificazione. L'attività attributiva implica l'individuazione dell'origine di un determinato manufatto e, al tempo stesso, la sua collocazione entro una più ampia trama storica e formale. Ciascun giudizio contribuisce infatti a definire prossimità e distanze, affinità e differenze, continuità e fratture. Attraverso tali operazioni il singolo oggetto viene progressivamente inserito in una rete di connessioni che ne orienta la comprensione.

La natura costruttiva e stratificata del giudizio emerge con particolare evidenza nella formazione delle genealogie artistiche. Le genealogie non si offrono all'osservazione come realtà immediatamente disponibili; esse prendono corpo attraverso l'individuazione di nessi ritenuti significativi. I legami che collegano opere, autori, scuole e tradizioni richiedono infatti di essere individuati, messi in relazione e organizzati entro un quadro interpretativo che ne renda intelligibile la coerenza. La genealogia si configura così come una prospettiva di lettura attraverso cui il passato viene ordinato e reso intelligibile mediante l'individuazione di continuità e connessioni⁶⁸. Attribuire un'opera a un autore o a

una scuola significa pertanto intervenire sull'assetto complessivo della genealogia entro cui essa viene collocata. Ogni attribuzione rinforza alcune linee genealogiche e ne indebolisce altre, modifica i confini di una tradizione e suggerisce nuove modalità di lettura.

La funzione configurativa del giudizio si estende dalla costruzione delle genealogie alla formazione dei canoni. Le opere considerate esemplari, gli autori ritenuti centrali e le tradizioni che assumono una posizione privilegiata all'interno della storia dell'arte non emergono semplicemente come conseguenza di un valore immediatamente riconoscibile. Tale centralità è il risultato di un processo di selezione e legittimazione attraverso cui determinate opere vengono progressivamente poste al centro dell'attenzione critica mentre altre rimangono in secondo piano. Anche in questo caso il giudizio attributivo svolge una funzione decisiva, poiché contribuisce a definire quali relazioni debbano essere considerate significative e quali, invece, debbano essere trascurate⁶⁹. La costruzione delle genealogie implica infatti un'operazione selettiva; stabilire una continuità significa inevitabilmente privilegiare alcuni elementi rispetto ad altri, mettere in evidenza determinate connessioni e lasciarne sullo sfondo altre possibili. Nessuna genealogia è in grado di restituire la totalità dei rapporti che attraversano un'opera o una tradizione; ciascuna di esse costituisce piuttosto il risultato di un processo di organizzazione che individua alcune linee di sviluppo e conferisce loro una particolare rilevanza interpretativa.

Questa funzione selettiva permette di precisare ulteriormente il ruolo del *connoisseur* nella costruzione della conoscenza storica. Le connessioni tra opere, autori e tradizioni acquistano valore genealogico attraverso il loro riconoscimento e la loro organizzazione entro un quadro interpretativo che ne

⁶⁸ Cfr. Richard Neer, *Connoisseurship and the Stakes of Style*, *Critical Inquiry*, vol. 32, n. 1, Autumn 2005, pp. 1-26, sul carattere costruttivo delle genealogie storico-artistiche e sul ruolo della *connoisseurship* nell'organizzazione delle relazioni tra opere, autori e tradizioni.

⁶⁹ Cfr. Pierre Bourdieu, *La Distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di Guido Viale, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 174-177. Bourdieu descrive l'*habitus* come principio di classificazione e come sistema di schemi di percezione e valutazione attraverso cui vengono individuati, interpretati e gerarchizzati gli aspetti pertinenti dell'esperienza.

definisce la rilevanza storica. La storia delle attribuzioni non può quindi essere ricondotta a una semplice successione di fatti autonomi o a un insieme di relazioni già disponibili all'osservazione: le opere vengono comprese attraverso sistemi di rapporti che ne orientano la lettura e la collocazione entro una tradizione. Continuità, influenza e appartenenza emergono all'interno di un processo interpretativo che organizza le relazioni tra i manufatti e ne definisce la collocazione storica.

In tal senso, ogni attribuzione produce effetti che eccedono il singolo oggetto su cui viene formulata. L'inclusione o l'esclusione di un'opera da un *corpus*, il riconoscimento di una determinata ascendenza stilistica o la ridefinizione dei confini di una scuola modificano inevitabilmente la configurazione complessiva del campo storico-artistico. Il giudizio del *connoisseur* assume così una funzione ordinatrice, poiché organizza le relazioni attraverso cui le opere vengono comprese e partecipa alla costruzione della conoscenza storico-artistica. La collocazione dell'opera entro configurazioni storiche progressivamente più ampie conferisce al *connoisseur* un ruolo attivo nella costruzione delle strutture interpretative attraverso cui il passato viene ordinato e reso comprensibile.

È proprio questa dimensione costruttiva del giudizio che rende necessario interrogare più attentamente la natura della sua funzione e i limiti della sua autorità interpretativa. La capacità dell'attribuzione di organizzare i rapporti attraverso i quali le opere vengono comprese conferisce al lavoro del conoscitore una dimensione che eccede la mera descrizione. Il suo intervento individua connessioni non immediatamente evidenti e le articola entro un quadro interpretativo che le rende storicamente intelligibili. In questo senso, il *connoisseur* svolge una funzione di mediazione tra la molteplicità dei manufatti e le strutture attraverso cui essi vengono collocati entro una determinata ricostruzione storica: attribuzioni, classificazioni e genealogie stabiliscono rapporti con altri manufatti, contesti produttivi, tradizioni e ambiti culturali, orientandone la comprensione. Il conoscitore interviene su questa trama selezionando le connessioni ritenute significative e contribuendo così alla

costruzione dei quadri che definiscono la collocazione artistica delle opere. Una simile funzione risulta particolarmente evidente nella formazione dei *corpora* autoriali, nella definizione delle scuole artistiche e nella costruzione delle genealogie stilistiche. Ogni volta che un'opera viene attribuita, esclusa, ricondotta a una tradizione o inserita all'interno di una determinata linea di sviluppo, il quadro complessivo delle relazioni viene modificato. Il giudizio diviene così parte integrante del continuo processo di riconfigurazione della storia dell'arte.

Il carattere configurativo e stratificato del giudizio rende necessario tornare al problema della distanza temporale. Se nel paragrafo precedente il delta temporale designava lo scarto che separa il conoscitore dall'opera giudicata, qui si estende fino a comprendere la distanza che intercorre tra le diverse configurazioni storiche attraverso cui il manufatto viene progressivamente interpretato. La dimensione temporale riguarda così tanto il rapporto tra l'opera e il suo interprete quanto la successione delle interpretazioni attraverso cui la sua comprensione viene continuamente ridefinita. La vicenda del busto in cera *Flora* del Bode Museum rende particolarmente evidente questa dinamica. Acquistato nel 1909 da Wilhelm von Bode come opera autografa di Leonardo da Vinci, il manufatto è stato successivamente attribuito da altri studiosi allo scultore Richard Cockle Lucas, continuando a essere oggetto di verifiche storico-artistiche e scientifiche fino alle analisi pubblicate nel 2021⁷⁰. Nel corso di oltre un secolo, l'opera ha così attraversato una successione di configurazioni interpretative che nel tempo ne hanno ridefinito la collocazione storica. Pur conservando la propria consistenza materiale, il manufatto è stato inserito entro genealogie attributive differenti, ciascuna costruita a partire dalle conoscenze e dai criteri interpretativi disponibili in quel determinato momento storico. L'esempio mostra come ogni generazione

⁷⁰ Sulla vicenda attributiva del busto in cera *Flora* del Bode Museum si vedano, da un lato, gli studi più recenti fondati su analisi chimiche e datazione radiocarbonica: Ina Reiche, Lucile Beck, Ingrid Caffy, *New results with regard to the Flora bust controversy: radiocarbon dating suggests nineteenth century origin*, in «Scientific Reports», 11 (2021), art. 8249; dall'altro, per la ricostruzione storica della controversia attributiva apertasi dopo l'acquisto dell'opera da parte di Wilhelm von Bode nel 1909, si veda la documentazione e i materiali pubblicati dallo Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.

erediti attribuzioni, genealogie e classificazioni formulate da quelle precedenti, le sottoponga a verifica e le rielabori alla luce di nuove fonti documentarie, differenti prospettive storiografiche e pratiche interpretative in continua evoluzione. Nel succedersi delle configurazioni attributive si apre uno spazio entro cui mutano le sensibilità estetiche, gli strumenti metodologici, le domande rivolte alle opere e gli stessi criteri attributivi. Da questo punto di vista, allora, le genealogie si configurano come costruzioni storicamente determinate, destinate a trasformarsi insieme alle condizioni della conoscenza che le rendono possibili. L'emergere di nuovi documenti, l'affinamento degli strumenti di ricerca e il rinnovarsi delle prospettive interpretative modificano continuamente le relazioni attraverso cui i manufatti vengono compresi. Continuità ritenute a lungo evidenti possono così essere riconsiderate, mentre connessioni rimaste in secondo piano acquistano una diversa rilevanza. La dimensione temporale mantiene così aperto il processo attributivo, poiché ogni genealogia rimane esposta alla revisione e nessuna configurazione storica può essere assunta come definitivamente conclusa.

Proprio perché il *connoisseur* interviene nella costruzione delle configurazioni storiche nelle quali le opere vengono comprese, occorre interrogare più attentamente il rapporto tra tali strutture interpretative e gli oggetti a cui esse si riferiscono. Le genealogie, i canoni e le classificazioni elaborate dalla storia dell'arte consentono infatti di orientarsi all'interno della molteplicità dei manufatti e di attribuire loro una collocazione intelligibile. Senza queste strutture interpretative, il passato si presenterebbe come una successione dispersa di opere prive di relazioni riconoscibili. Tuttavia, il carattere necessario di tali configurazioni non implica che esse esauriscano il proprio oggetto. La genealogia colloca l'autore entro una determinata rete di relazioni senza esaurirne la fisionomia storica; il canone organizza una tradizione senza comprenderne l'intera produzione; la classificazione situa il manufatto entro un sistema di rapporti senza ricomprendere ogni determinazione. Ogni operazione di

organizzazione comporta inevitabilmente una selezione, una gerarchizzazione e una semplificazione della complessità del reale.

Nel caso della *connoisseurship*, quanto più il giudizio colloca le opere entro genealogie, scuole e tradizioni, tanto più emerge il rischio di identificare tali configurazioni con le opere stesse. La forza delle attribuzioni risiede nella capacità di costruire quadri interpretativi necessari per rendere leggibile il materiale storico e orientare il giudizio; il loro limite risiede nel fatto che nessuna configurazione può esaurire integralmente l'opera che organizza e interpreta. Le genealogie costruite dal conoscitore, così come le attribuzioni e le classificazioni che ne derivano, costituiscono pertanto strumenti indispensabili per la comprensione delle opere; esse consentono di organizzare il materiale storico, di individuare certe linee di continuità, di formulare ipotesi interpretative e di collocare i manufatti all'interno di tradizioni riconoscibili. Il loro valore risiede nella capacità di rendere intelligibili determinati aspetti dell'opera, mantenendone aperte ulteriori possibilità di comprensione. Le configurazioni elaborate dal *connoisseur* assumono la forma di dispositivi conoscitivi che organizzano il rapporto interpretativo con il manufatto e ne orientano la comprensione storica.

Il limite del giudizio rappresenta, da questo punto di vista, una sua condizione costitutiva. Le configurazioni elaborate dal *connoisseur* risultano necessarie proprio in virtù dell'eccedenza dell'opera rispetto a quanto si rende immediatamente disponibile alla comprensione. Ogni attribuzione nasce dall'esigenza di organizzare una complessità che non si lascia ricondurre alla pura evidenza del manufatto. Il giudizio conferisce a questa complessità una forma di intelligibilità, necessariamente parziale e sempre suscettibile di revisione. L'attività del conoscitore si sviluppa all'interno di una tensione permanente: egli formula attribuzioni, costruisce genealogie e produce configurazioni capaci di orientare la comprensione storica delle opere, riconoscendo al tempo stesso che nessuna di esse esaurisce l'oggetto indagato.

L'organizzazione del materiale storico porta con sé la consapevolezza di un residuo che continua a sottrarsi a ogni tentativo di identificazione definitiva.

Il *connoisseur* abita criticamente la distanza che separa l'opera dalla sua interpretazione; il valore del suo giudizio risiede nella capacità di costruire configurazioni interpretative fondate e aperte alla revisione, entro una relazione con l'oggetto che conserva sempre un margine di non coincidenza. È nella tensione tra esigenza di organizzazione e impossibilità della coincidenza che emerge la portata epistemologica del giudizio⁷¹. Il suo lavoro produce così strumenti conoscitivi attraverso cui orientare la comprensione, stabilire relazioni e formulare attribuzioni, mantenendo aperto il confronto con ciò che eccede ogni organizzazione conclusiva. Proprio per questo, il limite del giudizio costituisce una condizione del continuo esercizio della conoscenza.

Il carattere interpretativo e storicamente situato del giudizio richiede infine di interrogare le condizioni che ne rendono possibile la formulazione. Le attribuzioni, le genealogie e le configurazioni storiche fin qui considerate rinviano infatti a una questione ulteriore: quella della formazione dello sguardo che le produce. Prima ancora di manifestarsi nei singoli giudizi, il sapere del *connoisseur* presuppone modalità percettive, abitudini interpretative ed esperienze sedimentate che orientano il rapporto con l'opera e ne rendono possibile la comprensione. Comprendere come si formi tale sguardo significa allora spostare l'attenzione dall'esito attributivo al soggetto che lo formula, interrogando le condizioni attraverso cui il *connoisseur* diventa progressivamente capace di vedere e isolare ciò che per altri rimane inosservato.

⁷¹ Per la critica adorniana della coincidenza tra concetto e oggetto si veda Theodor Adorno, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004.

2.3 L'esperienza dello sguardo

Le considerazioni sviluppate nei paragrafi precedenti hanno mostrato come il giudizio del *connoisseur* presupponga modalità percettive, abitudini interpretative ed esperienze sedimentate che orientano il rapporto con l'opera. Prima di interrogarne i risultati, occorre dunque soffermarsi sulle condizioni che rendono possibile l'atto stesso di attribuire, distinguere e riconoscere.

La questione può essere formulata in termini apparentemente semplici: che cosa vede realmente il *connoisseur* quando osserva un'opera? Una domanda di questo tipo, proprio perché presuppone che l'atto del vedere costituisca un punto di partenza evidente e immediato, fa emergere un problema più radicale. Lo sguardo, infatti, non rappresenta un accesso neutrale al mondo, né una finestra trasparente aperta sugli oggetti; esso si manifesta piuttosto come il risultato di pratiche, abitudini, apprendimenti e forme di vita che ne orientano preventivamente le possibilità⁷². In questa prospettiva assume particolare rilevanza la riflessione di Carlo Sini. Una delle tesi fondamentali della sua ricerca consiste infatti nel rifiuto dell'idea di un'esperienza originaria e immediatamente disponibile alla coscienza. Ciò che un soggetto vede, comprende e riconosce emerge dall'incontro tra l'oggetto osservato e le condizioni operative che rendono possibile l'osservazione⁷³. Da qui deriva una conseguenza decisiva: non

⁷² Sul carattere storicamente e praticamente mediato della percezione si veda Carlo Sini, *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Milano, Jaca Book, 1985.

⁷³ Cfr. Carlo Sini, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Bologna, Il Mulino, 1978.

esiste una percezione completamente neutrale o priva di presupposti; ogni atto percettivo è già orientato da disposizioni implicite che distinguono ciò che appare rilevante da ciò che rimane sullo sfondo. In diversi luoghi della sua opera, Sini insiste proprio su questo carattere preliminare dell'esperienza, mostrando come il soggetto si trovi già sempre inserito in pratiche di significazione che precedono la formulazione di qualunque giudizio esplicito. La nozione di pre-interpretazione indica precisamente l'insieme delle condizioni che rendono possibile ogni successiva interpretazione, distinguendola così da un'interpretazione semplicemente incompleta o ancora embrionale. Prima ancora di attribuire un significato a ciò che osserva, il soggetto si trova già orientato da abitudini percettive, competenze acquisite, aspettative e modalità di attenzione che influenzano il suo rapporto con il mondo. In questo senso, l'interpretazione accompagna la percezione fin dal suo costituirsi, orientandone gradualmente l'articolazione⁷⁴.

Questa concezione dell'esperienza acquista una precisa valenza nel caso della *connoisseurship*. Il sapere del conoscitore prende forma entro questa mediazione originaria della percezione e attraverso un lungo processo di apprendimento. Il *connoisseur* si distingue dal generico osservatore per la formazione del proprio sguardo, maturata nel corso di pratiche ed esperienze che orientano il modo stesso in cui l'opera viene percepita. Il giudizio affonda così le proprie radici in una storia dello sguardo, mentre l'attribuzione prende forma entro una sedimentazione di esperienze che rende possibile riconoscere relazioni e indizi difficilmente accessibili a uno sguardo inesperto. L'attenzione si concentra pertanto sulle condizioni della conoscenza e sui processi attraverso cui si forma quella particolare modalità percettiva da cui il giudizio trae origine. Ogni percezione possiede infatti una storia: lo sguardo è il risultato di una formazione che si sviluppa nel tempo attraverso pratiche, esercizi, confronto ed esperienze reiterate. Ciò che si accumula nel corso dell'esperienza non coincide

⁷⁴ Cfr. Carlo Sini, *Figure dell'enciclopedia filosofica*. Vol. 6: *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Milano, Jaca Book, per la nozione di pre-interpretazione e il carattere originariamente pratico del rapporto con il mondo.

semplicemente con un insieme di dati, informazioni e conoscenze; l'apprendimento consiste nella progressiva trasformazione delle modalità attraverso cui il soggetto percepisce la realtà. Con il passare del tempo, alcune operazioni diventano sempre più spontanee, le relazioni vengono riconosciute con maggiore immediatezza e determinati aspetti acquistano una rilevanza che in precedenza sarebbe passata inosservata. L'esperienza modifica dunque sia il sapere del soggetto sia le modalità attraverso cui ciò che ha appreso orienta il suo sguardo.

Una simile dinamica trova una formulazione particolarmente efficace nella nozione di *habit* elaborata da Charles Sanders Peirce. Per il filosofo americano, il termine *habit* descrive una disposizione acquisita e relativamente stabile attraverso cui il soggetto si rapporta al mondo, orientandone l'azione, la percezione e l'interpretazione⁷⁵. Attraverso la ripetizione delle esperienze e delle pratiche, il soggetto sviluppa modalità ricorrenti di risposta che finiscono per strutturare il suo rapporto con il mondo. L'abitudine e la reiterazione costituiscono dunque meccanismi fondamentali nell'organizzazione dell'esperienza. L'importanza dell'*habit* emerge dal suo operare a un livello spesso implicito: più che una regola o un *pattern* applicato consapevolmente a ogni nuova osservazione, esso costituisce una disposizione sedimentata che orienta preventivamente la percezione. Molte delle operazioni che rendono possibile il riconoscimento di una forma, di uno stile o di una relazione derivano così dall'azione ripetuta di abitudini interpretative che si sono consolidate attraverso l'esercizio. La nozione di *habit* consente di precisare ulteriormente quanto emerso attraverso la riflessione di Carlo Sini. La pre-interpretazione descrive il carattere originariamente mediato dell'esperienza; l'abitudine permette di comprendere attraverso quali processi tale mediazione venga progressivamente costruita e consolidata. L'effetto di questo processo diviene visibile nell'incorporarsi dell'esperienza nel modo stesso di osservare. Ciò che

⁷⁵ Cfr. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. II, *Elements of Logic*, a cura di C. Hartshorne e P. Weiss, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1932, pp. 409-413, CP 2.664-2.668.

inizialmente richiede attenzione e riflessione finisce progressivamente per apparire spontaneo: lo sguardo si abitua a individuare determinate relazioni, a privilegiare specifici dettagli e ad attribuire maggiore rilevanza ad alcuni aspetti dell'esperienza.

Nel caso del *connoisseur*, questo processo si concretizza in anni di osservazione, confronto e attività attributive che consolidano le abitudini interpretative, ampliano le conoscenze disponibili e modificano le condizioni stesse della percezione. Lo sguardo esperto si costituisce attraverso una storia di riconoscimenti e di verifiche che contribuisce a orientare preventivamente ciò che viene visto. Ancor prima che nel giudizio esplicito, la competenza del conoscitore si manifesta nella selezione dell'attenzione — ovvero in ciò che appare immediatamente significativo — nei dettagli che attirano lo sguardo e nelle relazioni che sembrano degne di essere approfondite.

Proprio questa dimensione selettiva rende particolarmente utile il confronto con la nozione di *habitus* elaborata da Pierre Bourdieu. Anche l'*habitus* designa infatti un insieme di disposizioni incorporate che orientano il modo di percepire e valutare il mondo senza richiedere una continua deliberazione cosciente⁷⁶. Le esperienze accumulate nel tempo vengono così progressivamente interiorizzate fino a costituire schemi relativamente stabili che guidano il comportamento e il giudizio. L'accostamento tra *habit* e *habitus* permette di comprendere come il sapere del *connoisseur* comprenda, accanto alle conoscenze acquisite, vere e proprie disposizioni percettive sedimentate che orientano il modo di osservare e valutare. Ciò che il conoscitore riconosce come rilevante dipende in larga misura da una storia percettiva formatasi nel tempo che continua ad agire implicitamente nel presente.

Le strutture che rendono possibile il riconoscimento introducono al tempo stesso una potenziale fonte di errore. L'abitudine consente di orientarsi nella complessità dell'esperienza, ma tende anche a privilegiare ciò che conferma gli

⁷⁶ Cfr. Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di Guido Viale, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 174-177, 455-457.

schemi già acquisiti. Il consolidarsi di una determinata modalità di osservazione può così favorire la riconduzione di nuove situazioni entro categorie divenute ormai familiari. L'esperienza produce abitudini e aspettative: ogni riconoscimento riuscito rafforza determinate modalità di lettura e rende più probabile la loro applicazione futura. Lo sguardo tende così a sviluppare una sorta di anticipazione implicita di ciò che si aspetta di incontrare; in tal modo, le abitudini interpretative agiscono sul presente e orientano il modo in cui le esperienze successive verranno percepite.

La competenza presenta dunque un carattere intrinsecamente ambivalente: rende più articolato lo sguardo e può consolidarne determinati orientamenti fino a trasformarli in vincoli interpretativi. L'errore può allora dipendere tanto dalla mancanza di esperienza quanto dall'eccessiva familiarità con determinati *pattern* percettivi: vediamo meno non perché sappiamo poco, ma perché sappiamo già cosa aspettarci di vedere.

La possibilità che l'esperienza consolidi i propri criteri fino a irrigidirli conferisce alla distanza temporale un significato ulteriore rispetto a quello discusso nei paragrafi precedenti. Lo scarto temporale acquista qui una funzione critica rispetto agli effetti dell'*habit* e dell'*habitus*. Il mutare delle condizioni storiche e interpretative può mettere in discussione schemi divenuti troppo familiari e rendere visibile il carattere situato delle abitudini percettive. La distanza temporale introduce così una possibilità critica nei confronti delle disposizioni consolidate. Se l'*habit* e l'*habitus* spiegano come si forma lo sguardo, lo scarto temporale ricorda che nessuna forma dello sguardo può pretendere di sottrarsi alla possibilità della trasformazione⁷⁷.

La possibilità stessa di rivedere le proprie abitudini percettive riporta l'attenzione sul carattere selettivo dello sguardo, vale a dire sui criteri attraverso cui alcuni elementi acquistano rilievo mentre altri rimangono sullo sfondo. Vedere significa

⁷⁷ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, a cura e trad. it. di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 2001, pp. 619-621. La comprensione si dà sempre entro una determinata situazione storica e risente della storia degli effetti (*Wirkungsgeschichte*) entro cui interprete e oggetto sono già inseriti; la distanza temporale e la storicità della comprensione impediscono pertanto di concepire il punto di vista dell'interprete come una posizione definitiva e sottratta al mutamento.

inevitabilmente distinguere, ordinare e attribuire differenti gradi di rilevanza agli elementi che compongono l'esperienza. La formazione dello sguardo può essere compresa a partire da questa capacità selettiva: l'esperienza insegna a vedere di più e, soprattutto, a vedere diversamente; l'esercizio modifica l'organizzazione, la gerarchizzazione e la valutazione delle informazioni disponibili, ridefinendo ciò che acquista rilievo nel corso dell'osservazione. Pur osservando la medesima realtà, lo sguardo esperto del *connoisseur* individua connessioni ed elementi significativi che uno sguardo inesperto tende a trascurare. In questo senso, la competenza del *connoisseur* prende forma attraverso una graduale educazione dell'attenzione; la lunga familiarità con le opere orienta lo sguardo, affina la sensibilità verso specifici aspetti formali, tecnici e stilistici e rende possibile il riconoscimento di relazioni e indizi destinati a sfuggire a un osservatore non formato. Lo sguardo esperto incorpora così criteri impliciti di rilevanza.

Resta allora da comprendere quale natura abbiano i criteri che orientano questa selezione. Tali criteri operano spesso al di sotto della formulazione esplicita delle regole, orientando il riconoscimento di ciò che appare significativo prima ancora che venga formulato un giudizio. Una delle espressioni più evidenti di questo orientamento può essere individuata in ciò che tradizionalmente viene definito gusto. Considerato in questa prospettiva, il gusto assume una funzione che eccede la sfera delle preferenze individuali e interviene direttamente nell'attività conoscitiva. Il gusto riguarda piuttosto il modo in cui l'esperienza viene filtrata, organizzata e interpretata. Prima ancora di manifestarsi attraverso esplicite valutazioni estetiche, il gusto interviene nella selezione di ciò che merita attenzione.

Ogni operazione conoscitiva presuppone una preliminare distribuzione dell'attenzione che distingua ciò che appare significativo da ciò che non lo è. Senza una simile attività selettiva, l'osservatore si troverebbe di fronte a una molteplicità indistinta di dati privi di gerarchia e orientamento. Da questo punto di vista, il gusto possiede una vera e propria funzione conoscitiva: orienta il giudizio, suggerisce direzioni di ricerca, favorisce il riconoscimento di relazioni e

rende alcune ipotesi più plausibili di altre. Il gusto opera dunque come principio orientativo che consente allo sguardo di muoversi all'interno della complessità dell'esperienza senza esserne sopraffatto. Proprio in quanto strumento conoscitivo, tuttavia, il gusto conserva il carattere situato delle disposizioni che lo hanno formato: gli stessi schemi che consentono di riconoscere alcune configurazioni possono renderne meno visibili altre. Ciò che viene costantemente confermato dall'esperienza tende a consolidarsi fino a trasformarsi in un criterio apparentemente naturale di valutazione. Lo sguardo può così finire per privilegiare ciò che corrisponde alle proprie aspettative e trascurare ciò che eccede gli schemi percettivi sedimentati nel tempo. Il gusto esercita una funzione epistemica fondamentale: orienta la costruzione del giudizio e, nello stesso movimento, ne definisce anche i limiti. A questo punto, l'errore non deriva necessariamente da una mancanza di esperienza; talvolta può essere prodotto proprio dall'eccessiva fiducia accordata a una modalità di riconoscimento che l'esperienza ha progressivamente consolidato. Il successo reiterato di un criterio interpretativo può infatti favorire la tendenza ad assumerlo come universalmente valido.

Il mutamento storico del gusto eccede la semplice variazione delle preferenze estetiche; ogni epoca sviluppa proprie sensibilità, propri criteri di rilevanza e proprie modalità di organizzazione dello sguardo. Il mutamento storico rende visibile il carattere situato dei criteri di gusto e ne consente la revisione: ciò che in una determinata epoca appare naturale può rivelarsi, da una prospettiva successiva, il prodotto di specifiche condizioni culturali e interpretative.

Le considerazioni sviluppate fin qui permettono di comprendere più chiaramente la natura dello sguardo del *connoisseur*. Esso appare come il risultato di un lungo processo di formazione, nel quale esperienze, pratiche, abitudini, gesti e criteri di selezione contribuiscono a orientare la percezione e il giudizio. Questa stessa competenza, tuttavia, non garantisce la neutralità dello sguardo. Le stesse condizioni che rendono possibile il riconoscimento impongono infatti una continua revisione dello sguardo. L'esperienza educa lo sguardo esponendolo al

tempo stesso al rischio di irrigidimento; il gusto orienta la conoscenza contribuendo anche a limitarne l'orizzonte; la distanza temporale separa l'interprete dall'opera e, proprio per questo, rende possibile la relativizzazione dei criteri attraverso cui essa viene compresa. Il giudizio del *connoisseur* si sviluppa così all'interno di una tensione permanente tra competenza e fallibilità, tra riconoscimento e revisione, tra continuità dell'esperienza e trasformazione dello sguardo.

Comprendere tale tensione significa precisare le condizioni entro cui il giudizio diventa possibile. Resta però ancora da chiarire in che modo questo sguardo, una volta formato, operi concretamente di fronte all'opera. Se la riflessione fin qui condotta ha riguardato il soggetto interpretante e le condizioni della sua percezione, occorre indagare le pratiche conoscitive attraverso cui il *connoisseur* trasforma ciò che osserva in un giudizio attributivo fondato.

2.4 Eloquenza indiziaria: dalla traccia all'ipotesi

Dopo aver ricondotto il giudizio del *connoisseur* alla formazione di uno sguardo storicamente situato, resta da comprendere attraverso quali operazioni tale sguardo si traduca concretamente in conoscenza. Si tratta dunque di seguire il percorso che conduce dall'osservazione di un'opera alla formulazione di un'ipotesi attributiva, individuando i passaggi attraverso cui un dettaglio viene riconosciuto come significativo e un insieme di tracce concorre alla costruzione di un giudizio fondato.

L'attività del *connoisseur* si svolge prevalentemente in condizioni di evidenza incompleta: il conoscitore si confronta con oggetti la cui identità non è rivelata e va ricostruita a partire da una molteplicità di elementi parziali. Documentazioni lacunose, attribuzioni controverse e assenza di testimonianze dirette impediscono spesso di disporre di prove capaci di risolvere in modo conclusivo la questione attributiva.

In questo quadro, il giudizio si sviluppa attraverso procedure interpretative capaci di operare in condizioni di incertezza. È proprio questa condizione a distinguere la *connoisseurship* da una concezione puramente descrittiva della conoscenza. Il lavoro del conoscitore prende forma nell'individuazione e nell'organizzazione degli elementi dell'opera che acquistano valore conoscitivo all'interno del processo interpretativo. L'osservazione, da sola, non è sufficiente. Tra ciò che viene visto e ciò che viene conosciuto si apre uno spazio interpretativo che dev'essere continuamente attraversato.

In quest'ottica acquista particolare importanza la nozione di traccia. Con tale termine si designa un elemento materiale presente nell'opera, nel quale permane la testimonianza di un processo, di un gesto o di un'origine non più immediatamente accessibili. La traccia rinvia a qualcosa che eccede la propria presenza materiale, conservandone un segno senza renderlo integralmente disponibile⁷⁸. Una pennellata, una modalità ricorrente di trattare un dettaglio, una particolare soluzione tecnica o una piccola irregolarità esecutiva possono essere considerate tracce quando consentono di risalire indirettamente ai processi che le hanno prodotte. Il valore conoscitivo della traccia emerge nel momento in cui essa viene riconosciuta come pertinente all'interno di un processo interpretativo. È in questo passaggio che la traccia assume la funzione di indizio. La traccia può sussistere senza essere riconosciuta come significativa; l'indizio emerge invece attraverso un'attività di lettura che attribuisce a quell'elemento una funzione conoscitiva. Un medesimo elemento può apparire irrilevante a un osservatore e assumere un ruolo decisivo per un altro. L'indizio prende dunque forma nella relazione tra il dato osservato e l'ipotesi interpretativa entro cui esso acquista significato⁷⁹. La sua forza consiste nella capacità di orientare la ricerca e suggerire connessioni attraverso cui gli elementi disponibili possano convergere in un'ipotesi plausibile.

Da questo punto di vista, il lavoro del *connoisseur* può essere descritto come una continua trasformazione di tracce in indizi e di indizi in ipotesi. L'attribuzione si sviluppa attraverso la capacità di collegare elementi apparentemente isolati in una configurazione che ne renda intelligibili le relazioni. Una simile operazione rinvia a una particolare forma di inferenza che Charles Sanders Peirce definì abduzione. A differenza della deduzione — che trae conseguenze necessarie da

⁷⁸ Cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

⁷⁹ Cfr. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 5-6. Nel descrivere le «inferenze naturali», Eco comprende tra i segni sintomi, tracce e indizi e individua nel meccanismo inferenziale il principio del loro funzionamento: qualcosa assume valore segnico in quanto viene interpretato come rinvio a qualcos'altro. L'indiziarità non designa dunque semplicemente una qualità posseduta dall'oggetto, ma una funzione che emerge entro un processo di semiosi e di inferenza.

premesse date — e dell'induzione — che generalizza a partire da una serie di osservazioni — l'abduzione consiste nella formulazione di un'ipotesi capace di spiegare un insieme di fatti osservati⁸⁰. L'abduzione occupa una posizione centrale nell'attività del *connoisseur*, poiché il giudizio attributivo procede secondo una logica di questo tipo: di fronte a dettagli, somiglianze o anomalie, il conoscitore costruisce un'ipotesi che spieghi la loro presenza e li riconduca a una determinata origine. Il movimento inferenziale procede così dalla traccia alla congettura, dall'elemento osservato alla formulazione di una possibile spiegazione.

All'interno di questa logica inferenziale, il contributo di Giovanni Morelli è fondamentale. L'intuizione da cui muove il suo lavoro appare, per molti aspetti, sorprendentemente semplice: se un falsario o un imitatore desidera riprodurre lo stile di un artista, la sua attenzione tenderà naturalmente a concentrarsi sugli elementi più evidenti dell'opera. Per questa ragione, tuttavia, tali elementi rischiano di essere i meno affidabili ai fini dell'attribuzione. Secondo Morelli, l'identità di un artista si manifesta infatti con maggiore evidenza nei dettagli secondari: orecchie, mani, dita, unghie, contorni degli occhi e altri particolari anatomici marginali tendono a essere eseguiti in modo relativamente automatico e sfuggono più facilmente al controllo cosciente dell'autore⁸¹. Essi costituiscono una sorta di grafia involontaria che continua a ripresentarsi da un'opera all'altra e che proprio per questo può assumere un particolare valore diagnostico.

Il metodo attributivo concentra così l'analisi su elementi minimi che, proprio in virtù della loro marginalità, risultano più difficili da imitare rispetto alle caratteristiche più appariscenti e immediatamente riconoscibili. La portata epistemologica del metodo morelliano, tuttavia, va ben oltre l'individuazione di

⁸⁰ Cfr. Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I, *Principles of Philosophy*, a cura di C. Hartshorne e P. Weiss, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931, pp. 27-28, CP 1.65-1.68. Peirce distingue deduzione, induzione e retroduzione - da lui indicata come abduzione o ipotesi - e definisce quest'ultima come l'adozione provvisoria di un'ipotesi le cui conseguenze possono essere sottoposte a verifica sperimentale.

⁸¹ Cfr. Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, Milano, Fratelli Treves, 1897, pp. 40-41 e 73-74.

una diversa categoria di dettagli da osservare: essa investe la natura stessa del giudizio attributivo. Letto alla luce del paradigma indiziario, il metodo di Morelli mostra come la conoscenza del *connoisseur* si sviluppi mediante l'organizzazione progressiva di una molteplicità di elementi parziali, singolari e irripetibili entro una configurazione interpretativa coerente. La plausibilità dell'attribuzione dipende dalla coerenza delle relazioni che gli indizi istituiscono tra loro e con l'ipotesi complessiva: il singolo elemento acquista forza conoscitiva nella misura in cui entra in relazione con gli altri elementi raccolti e contribuisce a sostenerla⁸². Un orecchio, una mano o una particolare soluzione tecnica, considerati isolatamente, non sono sufficienti a fondare un'attribuzione; acquistano significato quando il loro rapporto con gli altri elementi dell'opera consente di delineare una lettura coerente dell'insieme. Il particolare, senza prendere il posto della totalità, costituisce il punto attraverso cui essa si lascia criticamente ricostruire⁸³. Il lavoro del *connoisseur* consiste nel mettere in relazione una pluralità di tracce eterogenee, verificandone la capacità di sostenere un'ipotesi attributiva adeguatamente argomentata.

In questa prospettiva, il giudizio assume i connotati di un'ipotesi interpretativa fondata sulle evidenze disponibili in un determinato momento dell'analisi: il lavoro del *connoisseur* consiste nell'elaborare, sulla base delle tracce raccolte, la spiegazione storicamente più convincente tra quelle plausibili. L'autorità del giudizio si fonda allora sulla qualità dell'argomentazione, sulla trasparenza delle procedure adottate e sulla possibilità di sottoporre le conclusioni alla discussione critica. Anche il suo valore conoscitivo deriva da questa struttura: esso consiste nella capacità di organizzare criticamente quanto emerso dall'analisi, riducendo progressivamente l'incertezza senza pretendere di eliminarla. Ogni nuova osservazione, ogni nuovo documento, ogni controllo stilistico può infatti

⁸² Il metodo morelliano non attribuisce valore assoluto al singolo dettaglio: i particolari acquistano efficacia solo all'interno di una rete di relazioni coerentemente argomentata. L'indizio orienta il processo inferenziale.

⁸³ La configurazione non coincide con la somma degli indizi, ma con il sistema relazionale che essi instaurano reciprocamente. Il particolare non sostituisce il tutto: diventa il punto attraverso cui il tutto può essere reso intelligibile.

confermare, precisare oppure modificare la formulazione precedente. La conoscenza attributiva avanza così attraverso la riorganizzazione delle evidenze e l'affinamento delle ipotesi interpretative. Alla luce di quanto emerso, il giudizio del *connoisseur* appare tanto più solido quanto più conserva consapevolezza del proprio carattere congetturale.

Questa conclusione permette di cogliere un ulteriore aspetto del paradigma indiziario. Organizzando le tracce entro un'ipotesi coerente, il lavoro attributivo delinea progressivamente la figura autoriale verso cui esse sembrano convergere. L'identità emerge così come esito provvisorio dell'indagine, acquistando una fisionomia sempre più definita attraverso la relazione tra le evidenze raccolte.

Il paradigma indiziario chiarisce dunque attraverso quali operazioni tale figura divenga riconoscibile, lasciando tuttavia aperta una questione ulteriore: quale statuto possiede l'identità verso cui il giudizio attributivo si orienta? Considerarla il fondamento dell'attribuzione significa presupporne una stabilità che resta ancora da interrogare; occorre allora chiedersi se essa preceda effettivamente il giudizio o se prenda forma, almeno in parte, attraverso le stesse operazioni che consentono di riconoscerla. Il problema si sposta così dal metodo dell'attribuzione allo statuto dell'identità che esso presuppone.

2.5 Sotto il nome dell'autore: identità e attribuzione

L'esame delle tracce, degli indizi e dei procedimenti inferenziali ha mostrato come il lavoro del conoscitore si sviluppi attraverso l'elaborazione di ipotesi interpretative progressivamente sottoposte a verifica. Resta però da chiarire una questione fondamentale: che cosa costituisce propriamente l'oggetto dell'attribuzione?

Nel lessico della storia dell'arte e della *connoisseurship*, il termine attribuzione designa comunemente quell'insieme di operazioni critiche attraverso cui un'opera viene ricondotta a un determinato autore, a una bottega, a una scuola o a un preciso contesto di produzione⁸⁴. In tale prospettiva, l'attività attributiva rappresenta il momento culminante del giudizio del conoscitore, poiché attraverso di essa vengono formulate ipotesi sulla provenienza e sulla paternità di un manufatto a partire dall'analisi delle sue caratteristiche formali, stilistiche, tecniche e materiali⁸⁵. Una simile definizione, tuttavia, descrive soltanto l'esito più immediato dell'attribuzione, lasciando sullo sfondo un problema teorico di maggiore portata. Quando un'opera viene attribuita, che cosa viene realmente riconosciuto? Il nome cui l'opera viene ricondotta coincide davvero con una

⁸⁴ Sulla nozione di attribuzione nella storia dell'arte e sul suo ruolo nella pratica della *connoisseurship* si vedano, tra gli altri, Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, Milano, Fratelli Treves, 1897; Bernard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1930; Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp.158-209.

⁸⁵ In ambito storico-artistico, l'attribuzione non coincide con una semplice identificazione nominale, ma costituisce una procedura critica fondata sul confronto tra dati materiali, caratteri stilistici, documentazione storica e analisi comparativa, finalizzata alla formulazione di un'ipotesi circa la provenienza e la paternità di un'opera.

realtà già pienamente costituita oppure rappresenta esso stesso il risultato di un processo di costruzione storico-interpretativa?

Occorre anzitutto sospendere, almeno provvisoriamente, un presupposto implicito nel discorso attributivo: l'idea che l'identità costituisca una proprietà già pienamente determinata, della quale il giudizio dovrebbe semplicemente prendere atto. Assunta in questi termini, l'attività del *connoisseur* avrebbe una funzione essenzialmente ricognitiva: l'attribuzione si limiterebbe a rendere esplicita una realtà preesistente e indipendente dalle pratiche che la interrogano. È proprio questa apparente evidenza a richiedere di essere problematizzata. Se, come mostrato nei paragrafi precedenti, ogni giudizio prende forma attraverso processi interpretativi, confronti, inferenze e determinati criteri di selezione, occorre allora distinguere l'individuo che ha materialmente prodotto l'opera dall'identità autoriale attraverso cui la sua produzione viene riconosciuta, organizzata e storicamente interpretata. Quest'ultima emerge all'interno del lavoro interpretativo e rimane, proprio per questo, aperta alla revisione⁸⁶.

È precisamente questo spostamento del problema a costituire il punto di partenza della riflessione sviluppata da Michel Foucault in *Che cos'è un autore?*⁸⁷ Il filosofo francese prende infatti le distanze da una concezione dell'autore quale origine immediata e trasparente dell'opera, interrogandosi non tanto sulla persona che l'ha prodotta, quanto sulla funzione che il suo nome esercita all'interno dei discorsi. L'interrogativo si sposta così da «chi ha realizzato quest'opera?» a «che cosa rende il nome dell'autore capace di organizzare, delimitare e rendere riconoscibile un insieme di opere?»⁸⁸. Muovendo da questa prospettiva, Foucault

⁸⁶In questo contesto, il termine *identità* non viene impiegato in senso metafisico, come essenza immutabile di un oggetto, bensì in senso storico-interpretativo, per indicare la configurazione attraverso cui un'opera o un autore diventano riconoscibili all'interno di pratiche di classificazione, attribuzione e interpretazione.

⁸⁷ Cfr. Michel Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Scritti letterari, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004. Il saggio riprende la conferenza tenuta il 22 febbraio 1969 presso la *Société française de philosophie* e costituisce uno dei testi fondamentali della riflessione foucaultiana sullo statuto dell'autore. Muovendo dalla critica dell'autore come origine naturale del significato, Foucault analizza le pratiche attraverso cui la figura autoriale viene storicamente costruita e resa operativa nei diversi ambiti del discorso. (da riscrivere)

⁸⁸ Cfr. Michel Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Scritti letterari, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 11-18.

introduce la nozione di funzione-autore, distinguendo l'individuo empirico dal ruolo svolto dal suo nome all'interno del discorso. Il nome dell'autore agisce come un principio di classificazione: raccoglie opere differenti entro un medesimo *corpus*, stabilisce appartenenze ed esclusioni, individua continuità stilistiche e organizza le relazioni che conferiscono coerenza a una determinata produzione. Dire, per esempio, "Caravaggio" o "Stradivari" significa allora richiamare, oltre all'individuo storico, un insieme di caratteristiche, attribuzioni, aspettative e criteri interpretativi progressivamente sedimentati attorno a quel nome nella storia della ricezione. La distinzione foucaultiana tra individuo empirico e funzione-autore produce una conseguenza rilevante per la *connoisseurship*: se il nome dell'autore svolge una funzione organizzativa, allora anche l'identità verso cui l'attribuzione si orienta dipende dalle pratiche attraverso cui un insieme di opere viene delimitato o riconosciuto. L'identità autoriale appare come una configurazione storica che prende forma attraverso operazioni di selezione, delimitazione e riconoscimento continuamente sottoposte a verifica. Trasferita sul terreno della *connoisseurship*, questa distinzione modifica il rapporto tra identità e attribuzione. L'attribuzione partecipa infatti al processo attraverso cui l'identità autoriale viene storicamente definita, resa riconoscibile e collocata all'interno di una determinata tradizione storico-artistica.

Diventa allora necessario interrogare il rapporto tra l'identità verso cui l'attribuzione si orienta e il giudizio che contribuisce a definirla. La tradizione della *connoisseurship* ha generalmente assunto l'identità dell'autore come termine anteriore al giudizio, facendo dipendere la validità dell'attribuzione dalla corrispondenza con un'identità ritenuta già definita.

Questo rapporto gerarchico viene meno nel momento in cui si riconosce che l'identità autoriale si precisa anche attraverso il succedersi delle attribuzioni, delle revisioni, delle conferme, delle esclusioni e dei confronti critici. Identità e giudizio entrano così in un rapporto di determinazione reciproca: il giudizio

assume l'identità come proprio riferimento, mentre quest'ultima si precisa anche attraverso la storia delle attribuzioni che ne hanno definito la fisionomia⁸⁹.

Ciò appare con particolare evidenza nella pratica della *connoisseurship*. L'inclusione all'interno di un *corpus* o l'esclusione di un manufatto precedentemente ritenuto autentico, la ridefinizione di una cronologia o il riconoscimento di nuove relazioni stilistiche non producono effetti limitati al singolo oggetto. Ogni intervento modifica anche la configurazione complessiva dell'identità autoriale: cambiano i confini del *corpus*, si ridefiniscono le modalità di ricostruzione dell'evoluzione dell'autore, si riorganizzano i rapporti con la bottega, con gli allievi e con altri artisti.

L'identità autoriale si rivela così inseparabile dalle pratiche che ne hanno storicamente definito i contorni. Essa emerge dalla convergenza tra la materialità del manufatto, le tracce conservate, la documentazione disponibile, la tradizione critica e la successione dei giudizi attributivi. La sua consistenza deriva precisamente da questa trama di relazioni, che la sottrae tanto all'idea di un'essenza immutabile quanto a quella di una costruzione arbitraria del soggetto interpretante.

La conseguenza di tale reciprocità appare decisiva. Se il giudizio fonda la propria validità su un'identità alla cui definizione esso stesso partecipa, il suo fondamento acquista necessariamente una dimensione storica. Ciò non comporta la dissoluzione dell'identità né della possibilità di conoscerla: significa riconoscere che il riferimento sul quale il giudizio pretende di poggiare possiede esso stesso una storia. L'identità continua a orientare il lavoro del *connoisseur* come una configurazione storicamente costituita, sottoposta alla verifica delle fonti, alla resistenza del manufatto e alla revisione critica⁹⁰.

⁸⁹ La relazione tra identità e giudizio non deve essere intesa in senso circolare o autoreferenziale. Il giudizio non produce l'identità *ex nihilo*, ma partecipa alla sua progressiva determinazione nel confronto con il manufatto, la documentazione storica e la tradizione critica. In questo senso, l'identità costituisce il risultato di una pratica interpretativa storicamente situata e non il semplice riflesso di una realtà immediatamente data.

⁹⁰ La storicizzazione del fondamento non coincide con una forma di relativismo epistemologico. Essa indica, piuttosto, il riconoscimento che il fondamento del giudizio possiede esso stesso una genesi storica e interpretativa. L'identità mantiene una propria consistenza conoscitiva, cessando tuttavia di essere

Questa storicizzazione dell'identità modifica il significato del giudizio attributivo. Il riconoscimento assume così la forma di un'elaborazione critica costruita nell'intreccio tra manufatto, documentazione, confronto e interpretazione. Orientandosi verso un'identità, il giudizio partecipa al processo storico attraverso cui essa viene definita. Il *connoisseur* continua a confrontarsi con la materialità dell'opera, con la consistenza delle tracce, con la documentazione storica; tuttavia, nessuno di questi elementi può essere assunto come garante assoluto del giudizio. Essi rappresentano piuttosto il campo entro cui il giudizio argomenta le proprie conclusioni e ne rende possibile la continua verifica.

La validità del giudizio può essere ricondotta, a questo punto, al rigore delle procedure attraverso cui le ipotesi vengono costruite, argomentate e sottoposte a verifica. La sua autorevolezza deriva dalla capacità di confrontarsi criticamente con la storicità delle condizioni che ne rendono possibile la formulazione, mantenendo il proprio esito aperto alla revisione. La storicizzazione del fondamento identitario conduce così a riformulare i termini stessi del problema: una volta riconosciuto il carattere storicamente costituito dell'identità, ci si può interrogare sullo statuto epistemologico del giudizio e sui criteri che ne sostengono l'autorevolezza.

concepita come un principio assoluto e immutabile. È proprio questo mutamento di statuto epistemologico a preparare le riflessioni sviluppate nel capitolo successivo intorno alle categorie di autenticità, falsificazione, originalità e copia.

2.6 Categorie e soglie: oltre la dicotomia

La ridefinizione del fondamento identitario cui si è pervenuti nelle pagine precedenti permette di interrogare il giudizio attributivo a partire dalle condizioni che ne determinano la validità. Il problema investe, in particolare, il rapporto tra il carattere interpretativo del giudizio e le categorie attraverso cui esso organizza la conoscenza.

I passaggi affrontati fin qui hanno progressivamente messo in discussione l'idea del giudizio come semplice riflesso di una realtà pienamente disponibile, riconducendolo alle condizioni e ai processi attraverso cui tale conoscenza viene costruita. La riflessione sulla formazione dello sguardo ha mostrato come l'atto conoscitivo si costituisca attraverso un apprendimento storico-critico, anziché coincidere con una percezione immediata; l'analisi delle tracce e degli indizi ha chiarito come il significato dell'opera si costruisca mediante un continuo lavoro di interpretazione, senza presentarsi come una realtà autosufficiente; infine, la discussione sull'identità autoriale ha evidenziato come anche il principio sul quale il giudizio pretende di fondarsi dipenda dalle pratiche interpretative che lo rendono riconoscibile. Pur muovendo da livelli differenti dell'analisi, questi passaggi convergono verso una medesima conclusione: il giudizio attributivo possiede un carattere costitutivamente interpretativo⁹¹.

⁹¹ Il carattere interpretativo del giudizio non va inteso come semplice intervento soggettivo sul dato, ma come condizione strutturale del processo conoscitivo. In quest'ottica, il giudizio nasce dall'intreccio tra

Riconoscere il carattere interpretativo del giudizio non equivale a ridurre la conoscenza a una successione di opinioni soggettive, né a dissolvere la distinzione tra interpretazioni più o meno fondate. Esso rinvia piuttosto a un processo conoscitivo nel quale osservazione, esperienza, confronto, inferenza e verifica critica concorrono alla costruzione di ipotesi storicamente situate e costantemente aperte alla revisione. Il giudizio prende forma, in questa prospettiva, all'interno dello stesso processo interpretativo attraverso cui le evidenze vengono organizzate e valutate⁹².

Se il giudizio è costitutivamente interpretativo, anche le categorie attraverso cui esso organizza la conoscenza dipendono dalle condizioni che ne rendono possibile la formulazione. Autentico, falso, originale e copia acquistano pertanto funzione conoscitiva nel processo interpretativo che ne determina il significato e ne orienta l'impiego.

Il percorso fin qui sviluppato conduce dunque a ripensare lo statuto epistemologico delle categorie con cui il giudizio interpreta, qualifica e determina il proprio oggetto d'analisi⁹³. Tali categorie non vengono negate, né private della loro efficacia conoscitiva; viene piuttosto messa in discussione la pretesa che possano essere considerate principi assoluti.

Autentico, falso, originale e copia non designano dunque determinazioni autosufficienti già iscritte nell'opera e indipendenti dalle condizioni della loro formulazione; possono essere intesi come strumenti interpretativi che consentono al giudizio di organizzare provvisoriamente la complessità del manufatto, attribuire rilevanza ad alcuni elementi, escluderne altri e produrre una determinata comprensione dell'oggetto. La loro efficacia conoscitiva risiede nella

oggetto, sguardo formato, tracce, indizi e pratiche di riconoscimento. Per una riflessione sulle condizioni dell'interpretazione, cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

⁹² La distinzione tra interpretazione fondata e interpretazione arbitraria costituisce uno dei nuclei centrali della riflessione di Eco. Il riconoscimento del carattere interpretativo della conoscenza non implica che ogni lettura sia equivalente: l'interpretazione resta vincolata dall'oggetto, dalla coerenza dell'ipotesi e dalla possibilità di essere argomentata e sottoposta a verifica.

⁹³ La relativizzazione qui proposta non coincide con una forma di relativismo assoluto. Essa riguarda lo statuto delle categorie prodotte dal giudizio: autentico, falso, originale, copia, ecc non vengono negate, ma ricondotte alle pratiche interpretative e storiche attraverso cui vengono formulate, applicate e discusse.

capacità di orientare e organizzare il processo interpretativo, offrendo criteri che possono essere argomentati, verificati e sottoposti a revisione.

La semplice alternanza tra assolutezza e relatività non basta, tuttavia, a descriverne lo statuto. Le categorie possono essere comprese come esiti storicamente determinati di pratiche interpretative, la cui validità dipende dalle condizioni e dalle procedure attraverso cui vengono formulate e applicate. Esse producono effetti, orientano attribuzioni, stabiliscono inclusioni ed esclusioni; la loro operatività dipende tuttavia dal giudizio che le impiega e dall'orizzonte interpretativo entro cui acquistano significato.

È a partire da questa ridefinizione che autenticità, falsificazione, originalità e copia possono diventare esse stesse oggetto d'indagine. Interrogarne la genesi, il funzionamento e i limiti significa verificare in quale misura categorie tradizionalmente organizzate secondo opposizioni nette riescano ancora a rendere conto della complessità dei manufatti e dei processi interpretativi attraverso cui vengono conosciuti.

CAPITOLO 3

LE FORME DELLA DISTINZIONE

3.1 Tra le cose e i loro nomi. - 3.2 L'ordine e il suo tempo. - 3.3 Nomi per distinguere. - 3.4 Apparenze e inganni. - 3.5 Labili confini: relatività e rivedibilità delle categorie attributive. - 3.6 L'identità oltre la dicotomia: relazione e critica delle categorie attributive.

Interpretare un manufatto significa anche organizzare ciò che di esso emerge entro un ordine di relazioni nel quale le differenze acquistano intelligibilità. Le evidenze raccolte attraverso l'osservazione, il confronto e la ricostruzione documentaria non si dispongono autonomamente in una configurazione riconoscibile: acquistano valore conoscitivo quando vengono selezionate secondo criteri di pertinenza, poste in rapporto e ricondotte a un'ipotesi capace di orientarne la lettura. Il giudizio attributivo prende forma all'interno di questo processo e approda a una formulazione che ne condensa provvisoriamente l'esito. Autentico, falso, originale e copia appartengono al lessico attraverso cui tale esito viene nominato, comunicato e sottoposto al confronto. Le categorie consentono così di trasformare la molteplicità degli elementi osservati in una distinzione determinata, collocando il manufatto entro un sistema di relazioni e rendendo esplicita la posizione che il giudizio gli attribuisce.

Proprio la necessità di questa operazione introduce tuttavia una questione ulteriore. Ogni classificazione seleziona alcune caratteristiche come pertinenti, stabilisce somiglianze e distanze, costruisce appartenenze e traccia confini. L'ordine che ne deriva non costituisce uno sfondo neutro entro cui gli oggetti attendono semplicemente di essere collocati: esso dipende dalle relazioni che una determinata forma di conoscenza rende significative e dalle differenze cui riconosce capacità discriminante. Interrogare le categorie significa allora risalire dalla classificazione alle condizioni che ne rendono possibile l'esercizio, riportando in primo piano i criteri, le pratiche e le convenzioni che la stabilità del risultato tende progressivamente a rendere meno visibili.

Nel campo dell'attribuzione questa dinamica assume un rilievo particolare. Il giudizio deve raggiungere una determinazione sufficientemente stabile da poter essere formulata, argomentata e condivisa; proprio tale stabilità può però attenuare la percezione del processo da cui quella determinazione deriva. Una volta consolidata, la qualificazione tende a presentarsi come se appartenesse direttamente al manufatto: ciò che è stato riconosciuto come autentico, falso, originale o copia finisce per apparire semplicemente tale. La distanza tra il percorso conoscitivo e il suo esito si riduce, mentre la categoria acquista l'apparenza di una proprietà inscritta nell'oggetto. È in questo passaggio che la funzione ordinatrice della classificazione mostra il proprio punto più delicato: una distinzione necessaria al giudizio può estendersi oltre la relazione che descrive e arrivare a coincidere, almeno apparentemente, con l'identità complessiva del manufatto.

La stabilità delle categorie non elimina, tuttavia, la loro dimensione storica. I criteri attraverso cui gli oggetti vengono avvicinati o separati, le proprietà assunte come significative e i confini che definiscono le appartenenze dipendono dalle forme del sapere entro cui acquistano efficacia. Le categorie attributive partecipano a questa temporalità: si consolidano attraverso pratiche condivise, vengono trasmesse, riformulate e possono essere sottoposte a revisione. La possibilità che un'attribuzione muti rende particolarmente visibile questa

condizione, perché separa ciò che la stabilità della classificazione tende a sovrapporre: il manufatto permane, mentre può cambiare la posizione che il giudizio gli assegna e, con essa, la categoria attraverso cui viene identificato. La revisione riporta così in superficie la distanza tra l'oggetto e la sua qualificazione, consentendo di interrogare lo statuto dei confini che quest'ultima stabilisce.

Il capitolo si muove precisamente entro questa distanza. La questione riguarda la portata delle categorie attributive e il limite entro cui esse possono conservare la propria validità senza trasformarsi in definizioni assolute dell'oggetto. Autentico, falso, originale e copia istituiscono opposizioni indispensabili alla formulazione del giudizio; proprio la loro nettezza rende necessario chiedersi che cosa distinguano, rispetto a quale referente acquistino legittimità e fino a che punto la relazione che qualificano possa essere estesa all'identità del manufatto. Il percorso prenderà quindi avvio dalla funzione classificatoria e dai criteri che la rendono possibile, ne ricostruirà la dimensione storica e relazionale, esaminerà il processo attraverso cui le categorie possono acquisire l'apparenza di qualità intrinseche e ne seguirà infine la rivedibilità fino al problema della loro relatività. La critica delle categorie attributive non mira, in questo senso, a indebolirne la capacità discriminante, ma a ricondurla alle condizioni che ne rendono possibile l'applicazione. Una categoria può distinguere con precisione proprio perché qualifica un rapporto determinato: rispetto a un autore, a un'origine, a un modello, a una genealogia. Il problema emerge quando il referente scompare e la relazione si contrae nel nome, fino a far apparire la qualificazione come una definizione autosufficiente dell'oggetto. Tra il manufatto e il termine attraverso cui viene riconosciuto permane invece uno scarto che la classificazione non è chiamata a eliminare. Il capitolo interroga il rapporto tra nome e cosa, tra distinzione e identità, cercando di conservare insieme la precisione del giudizio e la complessità di ciò che esso è chiamato a distinguere.

3.1 Tra le cose e i loro nomi

Che cosa rende necessaria la classificazione all'interno di ogni processo conoscitivo? La domanda precede qualsiasi riflessione sulle categorie e riguarda una delle condizioni fondamentali della conoscenza. L'esperienza si confronta con una molteplicità di eventi, oggetti, proprietà e relazioni segnati da continue differenze e trasformazioni. Orientarsi entro tale complessità richiede un'attività di organizzazione capace di individuare ricorrenze, stabilire relazioni e distinguere continuità e discontinuità. La classificazione risponde a questa esigenza, articolando il molteplice secondo criteri che rendono gli oggetti riconoscibili e confrontabili. L'esperienza acquista così una struttura entro cui le differenze assumono significato e il giudizio può formulare distinzioni.

Una suggestiva immagine di questa condizione compare nell'incipit di *Cent'anni di solitudine*, dove Gabriel García Márquez immagina un mondo «così recente che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava indicarle con il dito»⁹⁴. L'immagine consente di rappresentare una condizione nella quale il rapporto tra le cose e le forme della loro organizzazione rimane ancora instabile: l'indicazione permette di isolare ciò che è presente, mentre la denominazione introduce la possibilità di riconoscerlo entro un sistema condiviso di differenze e relazioni. Il gesto dell'indicare circonda l'oggetto nella sua presenza immediata e lo distingue da ciò che lo circonda. L'ostensione individua così un

⁹⁴ Gabriel García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, trad. it. di Enrico Cicogna, Mondadori, Milano, 1967, p. 11.

elemento singolare, lasciando ancora aperta la questione delle proprietà e delle relazioni attraverso cui esso può essere riconosciuto, confrontato e ricondotto a una determinata classe. L'esperienza resta affidata all'immediatezza del singolo caso, finché il riconoscimento di ricorrenze e differenze non consente di oltrepassarne la singolarità. La classificazione introduce questo passaggio: l'oggetto indicato può essere messo in rapporto con altri oggetti e riconosciuto secondo proprietà condivise o distintive. La denominazione si inserisce in questo stesso processo di organizzazione. Dare un nome consente di fissare e comunicare una distinzione entro un linguaggio condiviso, rendendo riconoscibili alcune delle relazioni attraverso cui gli oggetti vengono individuati e confrontati. Il nome partecipa così all'attività classificatoria nella misura in cui permette di raccogliere sotto una medesima designazione elementi riconosciuti come affini e di distinguerli da altri secondo determinati criteri di pertinenza. Nominare e classificare rimangono operazioni distinte e strettamente connesse nella costruzione di un ordine condiviso dell'esperienza.

Una volta riconosciuta la funzione organizzativa della classificazione, resta da comprendere quale rapporto le categorie così costruite intrattengono con la realtà che descrivono. Le categorie riconoscono articolazioni già date nella realtà oppure partecipano alla costruzione dei modi attraverso cui essa viene descritta? È attorno a questa domanda che acquista rilievo la riflessione di Nelson Goodman, per il quale la classificazione partecipa costitutivamente all'organizzazione dell'esperienza⁹⁵. Ogni processo conoscitivo prende infatti avvio da descrizioni già disponibili: «La costruzione di mondi, così come li conosciamo, prende sempre avvio da mondi già disponibili; il fare è un rifare»⁹⁶. Ogni nuovo tentativo di comprendere il reale si confronta con sistemi simbolici, pratiche descrittive e criteri interpretativi che precedono il singolo atto conoscitivo e ne orientano fin dall'inizio le possibilità. L'esperienza si presenta

⁹⁵ Cfr. Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma, 2008, pp. 6-7.

⁹⁶ Ivi, p. 7.

già attraversata da modi di vedere, distinguere e descrivere che costituiscono il punto di partenza di ogni successiva elaborazione⁹⁷.

L'espressione *worldmaking* indica, in questo quadro, la costruzione di differenti versioni attraverso cui la realtà viene descritta e organizzata. La pluralità dei mondi corrisponde alla pluralità delle loro descrizioni: ciascuna versione seleziona determinati aspetti del reale, stabilisce relazioni, attribuisce rilievo ad alcune proprietà e configura un ordine dell'esperienza aperto a ulteriori riorganizzazioni⁹⁸. Il *remaking* esprime precisamente il carattere dinamico di questa attività. Ogni nuova descrizione interviene su configurazioni precedenti, rielaborando distinzioni già disponibili e modificandole, correggendole o ampliandole in relazione alle esigenze della conoscenza.

All'interno di questo processo, la classificazione interviene direttamente sulle condizioni dell'identificazione. Goodman precisa questa prospettiva quando osserva che «l'identificazione si fonda sull'organizzazione in entità e generi»⁹⁹. L'identificazione presuppone un'attività preliminare di organizzazione che articola l'esperienza in entità e classi: un oggetto diviene riconoscibile nella misura in cui viene collocato entro una rete di relazioni capace di orientarne la descrizione e di definirne le possibilità di confronto. Tale organizzazione comporta dunque un'attività selettiva attraverso cui alcune proprietà assumono rilievo conoscitivo, mentre altre rimangono sullo sfondo. Goodman esprime questa idea attraverso la nozione di *relevant kinds*, sottolineando come l'attività conoscitiva permetta di individuare, di volta in volta, le classi pertinenti rispetto agli obiettivi dell'indagine¹⁰⁰. La pertinenza di una classe dipende dunque dai

⁹⁷ Il riferimento qui è alla prospettiva di Carlo Sini, già richiamata in precedenza, e in particolare alla concezione dell'esperienza come processo sempre mediato da pratiche, abitudini e forme di significazione che orientano il rapporto del soggetto con il reale. Entro tale prospettiva, vedere, distinguere e riconoscere presuppongono condizioni già operanti nell'esperienza, che costituiscono il terreno a partire dal quale ogni successiva interpretazione prende forma da quella precedente. Il richiamo consente di accostare, pur nella differenza dei rispettivi impianti teorici, questa concezione al *remaking* goodmaniano: ogni nuova configurazione conoscitiva interviene su modalità di organizzazione precedenti, rielaborandone progressivamente relazioni, distinzioni e criteri di pertinenza.

⁹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 2-5.

⁹⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 17-20.

criteri che orientano una determinata descrizione: proprietà decisive rispetto a una domanda possono risultare marginali rispetto a un'altra. I *relevant kinds* rendono così esplicito il carattere selettivo della classificazione e il legame tra le distinzioni operate e le finalità dell'indagine.

Nell'indagine attributiva, questo rapporto tra domanda e pertinenza assume una forma particolarmente evidente. L'ipotesi che orienta la ricerca delimita il campo dell'osservazione e stabilisce quali aspetti del manufatto debbano essere confrontati e posti in relazione: il manufatto viene interrogato per stabilire se possa essere ricondotto a un autore, a una bottega o a una specifica tradizione costruttiva. La selezione delle evidenze pertinenti dipende da questa domanda e si modifica insieme alle ipotesi formulate nel corso dell'indagine.

La stessa pratica documentaria della *connoisseurship* rende visibile un'asimmetria significativa: il certificato è normalmente chiamato a sostenere positivamente un'attribuzione e un'identità, mentre l'esclusione di un'ipotesi non determina, da sola, quale altra identità debba essere riconosciuta al manufatto. L'indagine procede dunque attraverso la formulazione e la verifica di ipotesi attributive; l'esclusione di una di esse riapre il problema e richiede una diversa configurazione della ricerca. Un caso particolarmente significativo è quello del *Messia*, celebre violino tradizionalmente attribuito ad Antonio Stradivari, la cui autenticità è stata nel tempo oggetto di discussione anche attraverso l'ipotesi di una possibile attribuzione a Jean-Baptiste Vuillaume¹⁰¹. Il mutamento dell'ipotesi modifica la struttura stessa dell'indagine. Se la domanda riguarda Stradivari, il

¹⁰¹ Il caso richiamato è quello del violino *Messia*, recante data 1716, tradizionalmente attribuito ad Antonio Stradivari e oggi conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford. L'ipotesi di ricondurre lo strumento a Jean-Baptiste Vuillaume emerse alla fine del XX secolo, soprattutto in seguito agli studi di Stewart Pollens, che evidenziò alcune presunte incongruenze nella provenienza documentaria e in diversi caratteri costruttivi dello strumento, avanzando inoltre dubbi sulla compatibilità della datazione del legno con la cronologia stradivariana. L'attribuzione a Vuillaume appariva plausibile anche in ragione del fatto che il liutaio francese, proprietario del *Messia* dal 1855 circa, era celebre per la qualità delle sue copie degli strumenti cremonesi. La controversia diede origine a numerosi studi, che fornirono risultati compatibili con la tradizionale attribuzione ad Antonio Stradivari, oggi largamente accolta dalla comunità scientifica. Cfr. Stewart Pollens, «Le Messie», *Journal of the Violin Society of America*, XVI, 1, 1999, pp. 77-101; Henri D. Grissino-Mayer et al., «A Dendroarchaeological Re-examination of the “Messiah” Violin and Other Instruments Attributed to Antonio Stradivari», *Journal of Archaeological Science*, XXXI, 2, 2004, pp. 167-174.

conoscitore orienta il proprio sguardo verso le caratteristiche ritenute significative per identificarne la produzione: soluzioni costruttive, modalità di lavorazione, scelte formali e tecniche. L'eventuale considerazione di Vuillaume riorganizza il medesimo insieme di evidenze secondo relazioni differenti. Proprietà inizialmente decisive possono allora perdere capacità discriminante, mentre aspetti rimasti marginali acquistano un nuovo valore probatorio. È proprio in questa variazione delle pertinenze che la nozione goodmaniana di *relevant kinds* acquista efficacia sul piano attributivo. La competenza del conoscitore comprende anche la capacità di riconfigurare questo sistema di pertinenze al mutare delle ipotesi interpretative.

La prospettiva di Goodman permette così di spostare il problema dalla classificazione in sé ai criteri che ne orientano l'esercizio: il valore distintivo attribuito a una proprietà dipende dalla configurazione entro cui essa viene osservata e dalle domande rispetto alle quali acquista pertinenza. Anche la determinazione dell'identità emerge entro questo processo, attraverso la selezione delle continuità e degli scarti cui viene riconosciuto valore conoscitivo. Rimane allora da comprendere attraverso quali processi tali criteri acquistino autorità e come determinate modalità di organizzazione del reale arrivino, in uno specifico contesto storico, ad assumere il carattere dell'evidenza.

3.2 L'ordine e il suo tempo

L'ordine della classificazione può apparire così naturale da risultare quasi invisibile. È sufficiente, tuttavia, che esso venga incrinato perché la sua presenza emerga con evidenza. È ciò che accade nelle prime pagine de *Le parole e le cose*, dove Michel Foucault apre la propria riflessione richiamando una celebre pagina dello scrittore Jorge Luis Borges¹⁰². In essa compare una singolare presunta enciclopedia cinese nella quale gli animali vengono suddivisi in categorie quali «appartenenti all'Imperatore», «imbalsamati», «sirene», «cani randagi», «quelli che da lontano sembrano mosche» e altre ancora¹⁰³. A un primo sguardo, nessuna delle categorie elencate appare di per sé incomprensibile. Ciascuna sembra rinviare a una proprietà o a una condizione riconoscibile. Ciò che provoca disorientamento è piuttosto la loro coesistenza all'interno di una medesima classificazione: accanto ai criteri fondati sul possesso, compaiono condizioni materiali, creature immaginarie, stati contingenti e persino categorie che sembrano riferirsi esclusivamente al modo in cui qualcosa appare. L'impressione che ne deriva è quella di un ordine del quale sfugge il principio organizzativo. L'enciclopedia evocata da Borges assume per Foucault il valore di una frattura

¹⁰² Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di Emilio Panaitescu, BUR, Milano, 2013, Prefazione, pp. 5-6.

¹⁰³ Jorge Luis Borges, *L'idioma analitico di John Wilkins*, in *Altre inquisizioni*, trad. it. di Francesco Tentori Montalto, Adelphi, Milano, 2001 (ed. or. *Otras inquisiciones*, 1952), pp. 129-132.

capace di rendere percepibile ciò che abitualmente rimane sullo sfondo: l'ordine entro il quale le differenze possono essere accostate e organizzate. È precisamente questo piano comune a venir meno nell'elenco borgesiano: l'impossibilità di ricostruirlo porta in primo piano le condizioni che rendono pensabile un ordine classificatorio.

Da questa frattura prende forma una delle questioni centrali de *Le parole e le cose*: che cosa rende possibile uno specifico ordine della classificazione? In altri termini, quali condizioni fanno sì che, in una determinata epoca, alcuni criteri di organizzazione del reale appaiano spontanei, mentre altri risultino impensabili? Foucault sposta così il problema dalle classificazioni alle condizioni che determinano la possibilità di uno specifico ordine del sapere. Ciò che un'epoca considera evidente dipende dall'insieme delle regole che consentono determinati accostamenti, distinzioni e forme di organizzazione della conoscenza. Prima ancora che il giudizio individui somiglianze e differenze, esiste dunque un orizzonte storico nel quale tali relazioni acquistano significato. Per descrivere questo ordine storico del sapere, Foucault introduce il concetto di *episteme*. Il termine designa la configurazione delle relazioni che, in una determinata epoca, struttura la produzione del sapere, definendo il campo nel quale gli oggetti possono essere messi in rapporto, confrontati e distinti. L'*episteme* delimita così un orizzonte di intelligibilità entro cui alcuni modi di classificare il reale diventano praticabili e altri rimangono esclusi. La storicità di questo assetto investe anche le categorie attraverso cui il mondo viene organizzato. Al suo mutare si trasformano i modi in cui gli oggetti vengono descritti, confrontati e interpretati, insieme alle relazioni e alle distinzioni che acquistano valore conoscitivo.

In questa prospettiva, la riflessione sviluppata nel paragrafo precedente può essere ulteriormente precisata. Goodman ha mostrato come ogni classificazione dipenda dalla selezione di criteri pertinenti rispetto agli scopi della conoscenza; Foucault consente di interrogare le condizioni storiche entro cui tale pertinenza si costituisce. I *relevant kinds* si inscrivono così in un assetto del sapere che

definisce i criteri di rilevanza delle relazioni impiegate nella costruzione delle classificazioni.

Le implicazioni di questa prospettiva investono direttamente la *connoisseurship*. Il giudizio attributivo prende forma all'interno di una specifica cornice epistemica, entro la quale si definiscono i criteri di riconoscimento, il valore conoscitivo degli indizi e le relazioni attraverso cui essi possono essere organizzati. Anche le categorie della *connoisseurship* partecipano a questa configurazione: autenticità, falsificazione, originalità e copia acquistano significato in rapporto a condizioni storicamente determinate che ne regolano l'impiego. Il conoscitore opera all'interno di questa rete di relazioni condivise, attraverso la quale il manufatto acquista una determinata intelligibilità e le sue tracce divengono elementi pertinenti all'indagine.

Questo orizzonte consente anche di precisare le condizioni dell'autorevolezza del giudizio. L'esperienza del conoscitore, la qualità delle evidenze e la coerenza delle relazioni attraverso cui esse vengono interpretate acquistano forza argomentativa entro un terreno comune che consente alle ipotesi di essere confrontate, discusse e sottoposte a verifica.

La storicità delle categorie investe anche il modo in cui esse si definiscono reciprocamente. Ciascuna acquista la propria identità concettuale attraverso la posizione occupata entro un sistema di relazioni che ne delimita l'ambito di applicazione e la funzione conoscitiva. Una trasformazione dell'ordine classificatorio modifica quindi anche i rapporti attraverso cui queste categorie vengono distinte, accostate e impiegate nel giudizio attributivo. Il loro significato risulta inseparabile dall'equilibrio complessivo del sistema cui appartengono¹⁰⁴.

Il sistema si trasforma, a sua volta, attraverso l'esercizio dell'attribuzione. Nuove attribuzioni, revisioni critiche e acquisizioni documentarie o tecnico-scientifiche possono modificare il valore riconosciuto agli indizi e le relazioni attraverso cui

¹⁰⁴ Cfr. Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di Emilio Panaitescu, BUR, Milano, 2013, Prefazione, pp. 9-10.

il manufatto viene interpretato, contribuendo alla riorganizzazione delle categorie disponibili e delle condizioni del loro impiego¹⁰⁵.

La loro storicità conduce così a considerare autenticità, falsificazione, originalità e copia come termini che si definiscono reciprocamente. La loro analisi richiede di spostare l'attenzione dalle singole definizioni al funzionamento del sistema categoriale nel suo complesso. Occorre allora osservare la struttura delle opposizioni e delle corrispondenze che organizzano queste categorie, insieme alla funzione che esse assumono nella formazione del giudizio attributivo. È precisamente nel passaggio dall'interpretazione alla sua formulazione categoriale che si pone il problema dello statuto epistemologico di termini tanto familiari come autentico, originale, copia e falso.

¹⁰⁵ Per un'applicazione di tali dinamiche al giudizio attributivo e alla continua revisione delle attribuzioni storico-artistiche si veda Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, Le Monnier, Firenze, 1897; Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 158-209.

3.3 Nomi per distinguere

Autentico, falso, originale e copia costituiscono alcune delle categorie attraverso cui il giudizio attributivo del *connoisseur* prende forma. Esse consentono al conoscitore di formulare le proprie ipotesi, argomentare le attribuzioni e comunicare gli esiti della ricerca. La loro frequenza d'uso all'interno della pratica attributiva induce spesso a considerarle come strumenti concettuali già definiti, il cui significato appare evidente e immediato. Una simile familiarità rischia tuttavia di lasciare in ombra una questione preliminare: che cosa esprimono realmente queste categorie quando vengono impiegate nel giudizio? La domanda riguarda il loro statuto epistemologico e, più precisamente, il modo in cui intervengono nella costruzione e nell'espressione del giudizio attributivo.

È nell'esercizio di questa funzione che il sistema categoriale rivela la propria portata epistemologica. Ogni attribuzione approda a una qualificazione del manufatto, nella quale trova espressione l'esito di un percorso interpretativo. Le categorie intervengono precisamente in questa fase, offrendo la forma concettuale entro cui il giudizio può essere formulato, motivato e sottoposto al confronto critico¹⁰⁶. La loro funzione eccede così quella puramente definitoria:

attraverso il lessico categoriale, l'interpretazione diviene condivisibile e traduce l'esito dell'indagine in un linguaggio comune. Da questa prospettiva, le categorie di autentico, falso, originale e copia esprimono differenti determinazioni del giudizio attributivo, rendendo esplicita la posizione interpretativa raggiunta in un determinato momento della ricerca.

Il loro significato rimane legato al percorso da cui il giudizio prende forma e all'argomentazione che ne sostiene la validità. L'attribuzione si sviluppa infatti attraverso una progressiva organizzazione delle evidenze, nella quale l'osservazione diretta del manufatto, il confronto con altri esemplari, la documentazione storica e le indagini tecnico-scientifiche concorrono alla costruzione dell'ipotesi interpretativa¹⁰⁷. La categoria raccoglie l'esito di questo processo e introduce una temporanea stabilizzazione, necessaria affinché il giudizio possa essere esposto al confronto critico e alla valutazione intersoggettiva. Questa stabilizzazione lascia tuttavia aperto il processo dell'indagine: nuove evidenze, ulteriori argomentazioni o strumenti più raffinati possono modificare le ragioni che sostengono l'attribuzione e richiedere una diversa qualificazione del manufatto.

Le categorie possiedono inoltre una struttura relazionale: falso e autentico, originale e copia acquistano intelligibilità attraverso le reciproche determinazioni che ne definiscono la posizione all'interno del sistema categoriale. La trasformazione di una categoria può quindi ripercuotersi sull'intero assetto, modificando i rapporti che lo costituiscono e i criteri attraverso cui il giudizio viene articolato.

La relativa stabilità delle categorie risulta così compatibile con il carattere storico del sapere attributivo: esse permettono di organizzare e comunicare il giudizio,

¹⁰⁶ Cfr. Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma, 2008, pp. 7-11. L'applicazione di tali considerazioni al giudizio attributivo e alla funzione epistemologica delle categorie costituisce l'interpretazione proposta nel presente lavoro.

¹⁰⁷ Cfr. Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma, 2008, pp. 6-10. Goodman descrive la costruzione della conoscenza come un'attività di continua riorganizzazione di versioni già esistenti, individuando nei processi di composizione, scomposizione e organizzazione delle categorie uno dei principali modi attraverso cui prendono forma le nostre versioni del mondo.

mentre la trasformazione delle condizioni conoscitive può modificarne i rapporti e il campo di applicazione.

La qualificazione del manufatto come autentico, originale, copia o falso condensa dunque un giudizio storicamente situato, la cui validità si fonda sulle evidenze, sulle relazioni e sui criteri che ne sostengono l'argomentazione. La storicità di questa formulazione apre un ulteriore problema: comprendere attraverso quali processi alcune categorie abbiano progressivamente acquisito un grado di stabilità tale da apparire come qualità del manufatto, fino a essere percepite come proprietà dell'oggetto stesso.

3.4 Apparenze e inganni

La stabilità progressivamente acquisita dalle categorie attributive produce un effetto conoscitivo di particolare interesse. Attraverso il loro impiego reiterato, esse tendono a essere percepite come qualità appartenenti al manufatto stesso, mentre la loro origine attributiva diviene meno visibile. La qualificazione di un oggetto come falso o autentico finisce così per apparire come l'espressione di un'identità già inscritta nel manufatto, mentre le operazioni conoscitive attraverso cui tale identità è stata costruita passano in secondo piano. È proprio questa apparente coincidenza tra categoria e identità dell'oggetto a costituire il nodo teorico del presente paragrafo.

La riflessione di Thierry Lenain offre un'importante chiave di lettura di questo problema. La falsificazione acquista significato entro un sistema di attribuzioni e di pratiche interpretative storicamente determinate, nel quale anche il giudizio di autenticità dipende dai criteri attraverso cui l'identità del manufatto viene riconosciuta e verificata¹⁰⁸. L'applicazione della categoria presuppone infatti un

¹⁰⁸ Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, Reaktion Books, London, 2011, pp. 7-10, 18. Lenain insiste sul carattere storicamente determinato della distinzione tra autentico e falso,

termine di riferimento rispetto al quale il manufatto viene identificato e valutato. Il riferimento assunto dal giudizio condiziona dunque anche la qualificazione del manufatto. Definirlo falso implica una determinata concezione dell'opera autentica e del rapporto che la lega alla propria origine: occorre individuare un referente, ricostruire una provenienza e riconoscere una discrepanza tra l'identità sotto cui l'oggetto si presenta e quella ricostruita attraverso il giudizio attributivo¹⁰⁹. In tale discrepanza prende forma l'inganno, quando al manufatto viene associata un'identità che il processo attributivo riconduce a un'origine differente. Autenticità e falsificazione si determinano così reciprocamente entro uno spazio concettuale nel quale l'identità del manufatto viene stabilita attraverso il rapporto con un autore, una provenienza, una tradizione produttiva e una storia della trasmissione.

Le relazioni entro cui tali categorie acquistano significato possiedono a loro volta una precisa dimensione storica, dalla quale dipendono anche le forme assunte dalla falsificazione nei diversi contesti culturali¹¹⁰. Queste ultime variano secondo le condizioni nelle quali una cultura stabilisce che cosa debba essere riconosciuto come originale, quale rapporto debba sussistere tra l'opera e il suo autore e quale rilevanza venga assegnata alla continuità tra origine dichiarata e origine effettivamente riconosciuta. La storia della falsificazione restituisce, sotto questo profilo, anche una storia dei criteri attraverso cui l'identità dell'opera viene costruita e riconosciuta. La progressiva centralità assunta dall'autorialità individuale e dall'originalità nella cultura artistica occidentale modifica profondamente l'assetto di questo sistema¹¹¹.

osservando esplicitamente che la distinzione tra *genuine* e *fake* costituisce «an historical phenomenon in the fullest sense of the word» (p. 18). La prospettiva storica permette inoltre di mettere in discussione una separazione rigidamente dicotomica tra oggetti autentici e spuri.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 36-39. Lenain definisce la falsificazione attraverso la simulazione di un'origine diversa da quella effettiva e attraverso il tentativo di assumere l'identità, il posto e lo statuto dell'originale imitato; l'origine costituisce dunque il termine rispetto al quale l'inganno può essere riconosciuto e verificato.

¹¹⁰ Ivi, pp. 167-170. Lenain ricostruisce la formazione della moderna concezione dell'opera come entità stilistica incarnata in un oggetto individuale e unico, dotato dello statuto di «reliquia» del proprio autore. In tale configurazione, l'autenticità viene progressivamente connessa alla singolarità del processo creativo e alla possibilità di riconoscere nella forma le tracce della sua origine personale e storica.

¹¹¹ Ivi, pp. 166-169. La concezione moderna dell'autenticità descritta da Lenain presuppone una relazione sempre più stretta tra forma, origine e individualità autoriale: l'opera viene concepita come oggetto

Entro tale trasformazione, l'attribuzione acquista un peso crescente nella determinazione dello statuto del manufatto. Il nome dell'autore organizza una rete di relazioni che comprende cronologia, provenienza, appartenenza a un corpus, confronti stilistici e tecnici, collocazione entro una genealogia produttiva. L'autenticità si definisce all'interno di questa rete e assume la funzione di criterio attraverso cui si determina la corrispondenza tra il manufatto e l'origine che gli viene attribuita. La falsificazione rende particolarmente evidente il funzionamento di tale struttura proprio quando questa corrispondenza viene messa in discussione. La sua individuazione comporta una riorganizzazione delle relazioni attraverso cui l'oggetto era stato precedentemente compreso: cambia il referente autoriale, può modificarsi la genealogia entro cui il manufatto viene collocato e viene riformulata la ricostruzione della sua origine.

La sedimentazione storica di questo sistema consente di precisare ulteriormente il problema posto all'inizio del paragrafo. Una categoria formatasi attraverso pratiche interpretative condivise può perdere, nell'uso, la visibilità della propria genesi: il consolidarsi delle attribuzioni nella letteratura specialistica, nei cataloghi, nelle certificazioni e nelle successive pratiche di riconoscimento conferisce al giudizio una continuità che tende a separarne l'esito dal processo attraverso cui è stato formulato. Il risultato di precedenti operazioni interpretative entra così nel patrimonio condiviso della disciplina e viene assunto tra le condizioni a partire dalle quali prendono forma nuove indagini. È in questo passaggio che la categoria tende a naturalizzarsi: il processo attributivo arretra rispetto al proprio risultato e la relazione storicamente costruita tra manufatto e referente acquista l'apparenza di una corrispondenza immediata. Dire che un'opera è autentica o falsa sembra allora descrivere direttamente ciò che essa è, mentre rimangono sullo sfondo le operazioni attraverso cui tale qualificazione è stata raggiunta: la selezione degli indizi, il confronto con altri manufatti, la ricostruzione documentaria, l'applicazione di determinati criteri attributivi e la

singolare nel quale il processo creativo lascia tracce formalmente riconoscibili. Da questa impostazione deriva anche la crescente differenziazione tra originale e copia, destinata a consolidarsi nel *connoisseurship* moderno.

condivisione del giudizio entro una comunità di conoscitori. La categoria conserva l'esito di queste operazioni e, proprio in virtù di tale consolidamento, può finire per occultarne la stratificazione.

La revisione attributiva assume, da questa prospettiva, una particolare rilevanza epistemologica. Il venir meno di un'attribuzione precedentemente condivisa riporta in primo piano le condizioni che avevano sostenuto la qualificazione del manufatto, facendo riemergere la distanza tra l'oggetto e la categoria applicata. Nuove evidenze documentarie o una diversa organizzazione degli elementi disponibili possono condurre a una nuova identificazione e, insieme a essa, a una diversa qualificazione¹¹². La revisione rende così osservabile un meccanismo presente anche durante le fasi di maggiore stabilità del giudizio: la qualificazione può mutare mentre la consistenza materiale del manufatto rimane invariata. Il carattere relazionale e rivedibile delle categorie attributive emerge con particolare evidenza in questa possibilità.

Un caso significativo è ricordato da Marco G. Chiavazza a partire da una lettera inviata nel 1685 dal violinista Tommaso Antonio Vitali al duca di Modena. Vitali aveva acquistato, al prezzo di dodici doppie, un violino recante il nome di Nicolò Amati, attribuzione che contribuiva a definirne il valore. In seguito, sotto l'impronta riferita ad Amati, venne rinvenuta quella di Francesco Ruggeri, autore allora considerato di minor prestigio e associato a quotazioni sensibilmente inferiori. La scoperta modificava radicalmente la qualificazione attributiva del violino: rispetto ad Amati, lo strumento si configurava come un falso; ricondotto a Ruggeri, poteva invece essere riconosciuto come un manufatto autentico¹¹³. La struttura materiale dell'oggetto rimaneva invariata; a mutare erano il referente cui

¹¹² Ivi, pp. 268, 273.

¹¹³ Cfr. Marco G. Chiavazza, «La liuteria tra autentico e falso: percorsi di attribuzione», in Roberto Calvo e Marco G. Chiavazza (a cura di), *L'autenticità degli strumenti ad arco. The Search for Authenticity in String Instruments*, G. Giappichelli Editore, Torino, 2010, pp. 135–138. Chiavazza richiama la lettera autografa di Tommaso Antonio Vitali del 1685, nella quale il violinista riferisce di avere acquistato un violino recante l'impronta di Nicolò Amati e di avere successivamente scoperto, al di sotto di essa, quella di Francesco Ruggeri. L'autore formula inoltre il principio secondo cui un «falso X» può essere in seguito riconosciuto come un «vero Y» e, una volta ricondotto alla propria origine, diventare un «Y autentico». La lettera è a sua volta citata da T. A. Vitali, *Lettera autografa*, in L. F. Valdrighi, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena, 1884, p. 282.

il giudizio lo collegava, la ricostruzione della sua origine e la categoria attraverso cui veniva identificato. Un falso Amati poteva così rivelarsi un autentico Ruggeri senza che alcuna trasformazione intervenisse sul manufatto. La riattribuzione produceva inoltre una significativa variazione del valore economico dello strumento: il passaggio da Nicolò Amati a Francesco Ruggeri ne modificava sensibilmente la quotazione. Il dato economico, pur restando marginale rispetto agli obiettivi della presente indagine, mostra come gli effetti dell'attribuzione si estendano anche alla collocazione economica del manufatto. Il mercato costituisce, sotto questo profilo, un osservatorio privilegiato degli effetti concreti prodotti dalle categorie attributive.

Il venir meno della continuità che aveva stabilizzato la qualificazione rende nuovamente percepibile lo scarto tra il manufatto e la categoria attraverso cui esso viene riconosciuto. Falso e autentico cessano allora di apparire come determinazioni immediatamente inscritte nell'oggetto, lasciando emergere la struttura relazionale entro cui acquistano significato.

3.5 Labili confini: la rivedibilità delle categorie attributive

La possibilità della revisione attributiva introduce una conseguenza che investe lo statuto delle categorie fin qui considerate. Se autentico, falso, originale e copia esprimono la configurazione assunta dal giudizio in una determinata fase della ricerca, la loro stabilità rimane legata alle condizioni conoscitive che sostengono quel giudizio e alle ragioni attraverso cui esso può essere argomentato. Il carattere storico dell'attribuzione, la natura interpretativa del suo procedimento e la possibilità di sottoporne gli esiti a successive verifiche si riflettono così sulle qualificazioni attraverso cui il manufatto viene identificato¹¹⁴. La revisione di un'attribuzione rende particolarmente evidente questa dipendenza, poiché interviene sulla categoria applicata all'oggetto nel momento in cui mutano le ragioni che ne avevano giustificato l'impiego.

¹¹⁴ Cfr. quanto discusso nel capitolo precedente in relazione al carattere interpretativo e storicamente situato del giudizio e alla formazione dello sguardo del conoscitore. Il rinvio qui assume particolare rilievo poiché la storicità del processo attributivo viene considerata nelle sue conseguenze sulla qualificazione categoriale del manufatto.

Una simile trasformazione appartiene alla struttura stessa del giudizio attributivo. Ogni attribuzione prende forma attraverso l'organizzazione delle evidenze disponibili in un determinato momento e la costruzione di relazioni capaci di sostenerne l'ipotesi. L'osservazione diretta del manufatto, il confronto con altri esemplari, la documentazione storica, le conoscenze maturate attraverso l'esperienza e gli strumenti tecnico-scientifici concorrono alla definizione di un sistema interpretativo la cui validità dipende dalla consistenza delle ragioni che lo sostengono e dalla possibilità di sottoporlo a verifica¹¹⁵. Gli elementi raccolti durante l'indagine acquistano valore all'interno delle relazioni che il conoscitore istituisce tra essi e possono assumere un peso differente al modificarsi dell'orizzonte entro cui vengono interpretati. La revisione si realizza nella riorganizzazione delle evidenze e nella ridefinizione delle relazioni che conferiscono loro significato. Il giudizio attributivo si presenta, da questa prospettiva, come un equilibrio conoscitivo mantenuto finché le ragioni su cui si fonda conservano la propria forza. Stabilità e revisione appartengono così al medesimo processo conoscitivo: la prima rende possibile l'elaborazione del giudizio, la seconda la sua riformulazione quando mutano le condizioni che ne sostengono la validità¹¹⁶.

È precisamente entro questa apertura che assume rilievo il problema della fallibilità. Essa emerge dalla possibilità che un giudizio adeguatamente fondato rispetto alle conoscenze disponibili possa essere successivamente corretto¹¹⁷.

¹¹⁵ Cfr. Friedemann Hellwig, «On Determining the Authenticity of Musical Instruments», in Tom Wilder (a cura di), *The Conservation, Restoration, and Repair of Stringed Instruments and Their Bows*, vol. I, Montreal, IPCI-Canada / London, Archetype Publications, 2011, pp. 227–235; Laurence Libin, «Ethics, Evidence, and Authentication», ivi, pp. 236–243. I due contributi sono collocati nella sezione dedicata a *History, Collections, and Connoisseurship* e affrontano, rispettivamente, la determinazione dell'autenticità degli strumenti musicali e il rapporto tra evidenza e autenticazione.

¹¹⁶ Cfr. Charles Sanders Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I, *Principles of Philosophy*, a cura di Charles Hartshorne e Paul Weiss, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931, pp. 24, 48, CP 1.55, 1.120. Peirce riconduce il carattere proprio dell'indagine scientifica alla disponibilità a sottoporre le conclusioni raggiunte al confronto con l'esperienza e a rivederle qualora emergano elementi incompatibili con esse; ogni proposizione scientifica rimane, in questo senso, suscettibile di verifica, confutazione e successiva riformulazione.

¹¹⁷ Ivi, pp. 58–61, CP 1.141–1.149. Il fallibilismo peirciano esclude la possibilità di conseguire una certezza assoluta e riconosce in ogni conclusione conoscitiva la possibilità dell'errore e, conseguentemente, della correzione.

Questa possibilità deriva dal carattere interpretativo dell'attribuzione e dalla distanza che permane tra le evidenze osservate e la configurazione complessiva attraverso cui esse vengono ricondotte a un'identità. Il conoscitore formula il proprio giudizio sulla base di ciò che può osservare, confrontare, documentare e argomentare; la conoscenza così raggiunta rimane suscettibile di ampliamenti e riorganizzazioni attraverso acquisizioni successive. La fallibilità costituisce pertanto un limite interno al giudizio, senza comprometterne per questo la fondatezza.

Su questa base può essere precisato il rapporto tra fallibilità e revisione. La possibilità che il giudizio venga corretto non coincide infatti con il verificarsi concreto della sua revisione: tra i due momenti si colloca una condizione più profonda, che può essere definita in termini di rivedibilità. La revisione designa l'effettiva riformulazione di un giudizio quando elementi nuovi o una diversa interpretazione di quelli già disponibili intervengono sull'assetto precedentemente raggiunto; la rivedibilità descrive invece la sua permanente disponibilità a essere nuovamente sottoposto a verifica. Un'attribuzione può conservare a lungo la propria stabilità, continuando a rappresentare la spiegazione più solida delle evidenze disponibili e rimanendo contemporaneamente aperta al riesame. La rivedibilità precede, allora, la revisione: appartiene allo statuto del giudizio prima ancora che una concreta correzione intervenga a modificarne gli esiti. La stabilità raggiunta dall'attribuzione rimane così compatibile con il carattere aperto del processo conoscitivo e con la sua esposizione a successive verifiche. Una simile impostazione richiede di distinguere con altrettanta chiarezza la rivedibilità dall'incertezza indiscriminata. Il riconoscimento dei limiti entro cui ogni giudizio viene formulato lascia impregiudicata la possibilità di valutarne la solidità sulla base delle ragioni disponibili. La prospettiva peirciana acquista, sotto questo profilo, un particolare rilievo: l'impossibilità di conseguire una certezza assoluta convive con la possibilità di raggiungere gradi differenti di fondatezza e di assumere come valide le conclusioni sostenute dalle evidenze in una determinata

fase dell'indagine¹¹⁸. L'apertura a ulteriori verifiche non priva dunque di validità la conoscenza raggiunta, ma ne circoscrive la portata. La consapevolezza del limite consente di valutare la fondatezza di una conclusione e di assumerla come punto di partenza per il proseguimento della ricerca.

Nel campo delle attribuzioni, questa distinzione impedisce di identificare il carattere interpretativo del giudizio con una sostanziale equivalenza delle interpretazioni. Attribuzioni differenti formulate intorno al medesimo manufatto possono essere valutate in rapporto alla consistenza delle evidenze considerate, alla coerenza delle relazioni stabilite tra esse, alla solidità dei confronti istituiti e alla capacità dell'ipotesi di rendere conto degli elementi emersi dall'oggetto e dalla sua storia documentaria. Il giudizio si espone così a una valutazione che riguarda insieme il risultato raggiunto e il percorso attraverso cui esso è stato costruito. La pluralità delle interpretazioni mantiene, di conseguenza, differenze di fondatezza sulla base delle quali è possibile confrontarle criticamente e riconoscere, entro una determinata organizzazione delle conoscenze, l'ipotesi capace di offrire la spiegazione più convincente delle evidenze disponibili. La rivedibilità invita allora a concepire la validità del giudizio secondo una dimensione temporale: una conclusione può essere assunta come fondata entro lo stato delle conoscenze che ne consente la formulazione e continuare a valere finché le condizioni che la sostengono conservano la propria consistenza. Il suo eventuale superamento non ne annulla retrospettivamente la validità, ma interviene quando il processo di ricerca rende disponibile un quadro interpretativo maggiormente adeguato alle evidenze. L'autorevolezza del giudizio risiede precisamente nella capacità di sostenere criticamente le proprie conclusioni mantenendole, al tempo stesso, esposte alla verifica¹¹⁹.

¹¹⁸ Ivi, pp. 62-63, CP 1.152-1.153. Peirce distingue la certezza assoluta da gradi di evidenza sufficientemente elevati da consentire di considerare alcune conclusioni sostanzialmente certe sul piano pratico: il riconoscimento della fallibilità della conoscenza non comporta pertanto la sospensione del giudizio né l'equivalenza tra tutte le ipotesi.

¹¹⁹ Cfr. supra, § 2.6, in particolare quanto osservato a proposito del rapporto tra storicità, rivedibilità e autorevolezza del giudizio. La validità dell'attribuzione è stata ricondotta, in quella sede, al rigore delle procedure attraverso cui il giudizio costruisce, argomenta e sottopone a verifica le proprie ipotesi, facendo della possibilità della revisione una condizione del suo esercizio critico.

Questa struttura consente di tornare alle categorie da cui il paragrafo ha preso avvio. Se la categoria costituisce la forma concettuale attraverso cui l'esito del giudizio viene espresso, essa partecipa necessariamente alla rivedibilità che caratterizza il processo da cui deriva. La qualificazione di un manufatto come autentico, falso, originale o copia conserva la propria validità entro l'assetto attributivo che ne giustifica l'applicazione; la trasformazione di tale assetto può riflettersi sulla categoria attraverso cui l'oggetto viene identificato. La revisione categoriale costituisce, sotto questo profilo, la manifestazione di un mutamento intervenuto sul piano del giudizio: ciò che cambia è l'assetto delle relazioni attraverso cui le evidenze vengono organizzate e ricondotte a una determinata identità, mentre la nuova qualificazione rende concettualmente riconoscibile l'esito di tale riorganizzazione.

Tale passaggio impone di riconoscere un limite preciso allo statuto delle categorie attributive: esse non possono avere un grado di assolutezza superiore a quello del processo conoscitivo da cui derivano. Se la qualificazione del manufatto costituisce l'esito di un giudizio storicamente situato, costruito entro determinate condizioni di conoscenza e attraverso criteri suscettibili di trasformazione, anche la categoria attraverso cui tale esito viene formulato conserva il legame con quelle condizioni. Autentico, falso, originale e copia acquistano pertanto validità entro la relazione attributiva che ne giustifica l'applicazione e rispetto ai termini che quella relazione mette in rapporto. La loro efficacia classificatoria rimane pienamente operativa, mentre viene meno la possibilità di considerarne il significato come una proprietà assoluta, autonoma rispetto al giudizio che la riconosce e la formula.

La rivedibilità della categoria conduce alla sua relatività. Relativo indica, in questo contesto, ciò che assume significato in rapporto a condizioni determinate: un referente attributivo, un insieme di evidenze, criteri di identificazione e un'articolazione storica del sapere. La qualificazione categoriale esprime la posizione che il manufatto occupa entro questa rete di relazioni, condensando l'esito del giudizio in una forma concettualmente riconoscibile. Dire che un

oggetto è autentico significa quindi stabilire una corrispondenza rispetto all'origine, all'autore o alla provenienza che il giudizio gli riconosce; definirlo falso implica una relazione differente rispetto al medesimo termine di riferimento; riconoscerlo come copia o originale presuppone a sua volta l'individuazione delle relazioni entro cui tali qualificazioni acquistano significato. La categoria trae la propria determinazione da questo assetto e può mutare quando ne vengono ridefiniti i termini. La relatività riguarda dunque la struttura stessa della qualificazione: nessuna categoria attributiva ha significato autonomo, poiché ciascuna esprime una posizione all'interno di un sistema di relazioni.

Questa conclusione permette di precisare quanto emerso nel paragrafo precedente a proposito della tendenza delle categorie a essere percepite come qualità intrinseche del manufatto. La stabilità acquisita attraverso l'uso reiterato può occultare la relazione che rende possibile l'applicazione della categoria, producendo l'impressione che autenticità, falsificazione, originalità e copia appartengano all'oggetto al pari delle sue caratteristiche materiali. I due livelli rimangono tuttavia distinti: materia, tecniche costruttive, tracce di lavorazione e trasformazioni costituiscono gli elementi sui quali il giudizio si esercita; la loro organizzazione entro un'identità attributiva richiede che vengano messi in relazione con un'origine, un autore, una cronologia, una tradizione produttiva o un modello. La permanenza materiale del manufatto può così convivere con il mutamento della sua qualificazione, poiché a essere ridefinita è la posizione dell'oggetto entro la rete di relazioni attraverso cui la sua identità viene ricostruita. La distanza tra la permanenza dell'oggetto e la mobilità delle configurazioni attraverso cui esso viene riconosciuto rende evidente il carattere relazionale della qualificazione. La capacità discriminante delle categorie dipende precisamente dalla determinazione delle relazioni pertinenti, condizione necessaria per formulare una qualificazione fondata. La relatività non dissolve dunque la distinzione categoriale: ne circoscrive il campo di validità e ne rende visibili le condizioni.

La stessa struttura relazionale investe anche il sistema entro cui ciascuna qualificazione acquista significato. Autentico, falso, originale e copia occupano infatti posizioni reciprocamente determinate e si articolano secondo opposizioni che orientano il giudizio. Il problema si estende così dalla singola categoria al sistema categoriale nel suo complesso: al mutamento della posizione assegnata a un manufatto può accompagnarsi la trasformazione dei criteri che definiscono quelle posizioni e delle relazioni che ne determinano il significato. La storicità del giudizio investe la struttura stessa delle distinzioni di cui esso si serve. Le categorie non costituiscono un repertorio immutabile che precede l'esperienza del manufatto, poiché il loro significato si precisa all'interno delle pratiche interpretative che ne stabiliscono gli usi, ne delimitano i confini e ne ridefiniscono progressivamente le reciproche relazioni. Nel corso del tempo possono mutare i criteri secondo cui vengono pensate l'autenticità, l'originalità, la copia e la falsificazione, insieme alle soglie che consentono di distinguere una categoria dall'altra. Il sistema categoriale restituisce così una determinata configurazione storica della conoscenza: rende visibile il modo in cui, entro un certo orizzonte, il sapere attributivo seleziona le differenze ritenute pertinenti e organizza le relazioni attraverso cui esse possono essere formulate.

Una simile dinamica trova un significativo riscontro nella prospettiva di Goodman. Se l'identificazione presuppone un'organizzazione in entità e generi e ciascuna costruzione prende avvio da configurazioni già disponibili¹²⁰, anche il riconoscimento attributivo si esercita all'interno di un campo già articolato da distinzioni, genealogie, classificazioni e criteri di pertinenza. Il conoscitore incontra il manufatto attraverso queste forme di organizzazione, che rendono possibile l'identificazione e orientano le relazioni entro cui essa può essere formulata. Il loro carattere storicamente determinato implica tuttavia che l'ordine attraverso cui l'oggetto viene riconosciuto possa essere a sua volta trasformato dall'esercizio dell'interpretazione. Ogni giudizio si inserisce entro configurazioni precedenti, ne assume le distinzioni e, nello stesso tempo, contribuisce a

¹²⁰ Cfr. Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma, 2008, pp. 6–10.

ridefinirne i confini. La storicità riguarda quindi tanto la collocazione del singolo manufatto quanto l'orizzonte categoriale che rende possibile quella collocazione. Il percorso compiuto consente così di riconoscere insieme la necessità e il limite delle categorie attributive. Esse sono necessarie perché permettono al giudizio di distinguere, identificare e comunicare, conferendo una forma determinata all'esito dell'indagine e rendendolo disponibile al confronto. La tensione emerge quando la stabilità della qualificazione tende a occultare il processo relazionale che l'ha resa possibile. Autentico, falso, originale e copia restituiscono una determinata configurazione del manufatto entro un sistema di relazioni storicamente costruito; la qualificazione stabilizza l'identità senza esaurirla. Tra il manufatto e la categoria attraverso cui viene riconosciuto permane così uno scarto, entro il quale continuano ad agire le tracce, le relazioni e le stratificazioni che eccedono la determinazione raggiunta dal giudizio. È proprio la persistenza di questo scarto a segnare il limite più profondo del sistema fin qui considerato. Se le categorie acquistano significato reciprocamente e se la loro validità rimane legata alle condizioni storiche e interpretative della loro applicazione, occorre interrogare la forma delle opposizioni attraverso cui esse organizzano il campo attributivo. La questione riguarda allora la capacità di distinzioni come autentico/falso, originale/copia di accogliere la complessità di manufatti la cui storia materiale può intrecciare provenienze, interventi, trasformazioni e intenzioni differenti. Il problema riguarda la categoria attribuita all'oggetto e, più profondamente, l'ordine costruito dal sistema categoriale. Resta da comprendere quale spazio tale ordine lasci a ciò che non coincide pienamente con nessuno dei suoi poli.

3.6 L'identità oltre la dicotomia

Le opposizioni tra autentico e falso, originale e copia conferiscono al giudizio attributivo una struttura capace di ordinare la molteplicità delle evidenze attraverso differenze riconoscibili. Ciascun termine delimita una posizione e acquista significato nella relazione con quello che gli si oppone, stabilendo appartenenze, distanze e reciproche esclusioni. Il conoscitore dispone così di un sistema attraverso cui ricondurre la complessità del manufatto a una forma identificabile e comunicabile. La precisione del giudizio dipende in larga misura dalla possibilità di stabilire tali differenze e di sostenerle sulla base delle evidenze raccolte nel corso dell'indagine. La distinzione categoriale acquista tuttavia una portata ulteriore quando la qualificazione raggiunta attraverso il giudizio viene estesa all'identità complessiva del manufatto. Ogni categoria seleziona un determinato rapporto come pertinente ai fini dell'attribuzione e organizza intorno ad esso il riconoscimento dell'oggetto. Definire un manufatto falso significa collocarlo rispetto a un referente con il quale la corrispondenza attributiva risulta problematica: un autore cui è stato ricondotto, un'origine che

gli è stata assegnata, un modello di cui riproduce intenzionalmente alcuni caratteri. La categoria rende intelligibile questa relazione e ne fissa l'esito in una forma condivisa. Il falso finisce così per ricevere una parte considerevole della propria identità categoriale da ciò rispetto a cui viene riconosciuto come falso. L'autore presunto, l'originale, il modello o la tradizione imitata continuano a esercitare una funzione determinante anche dopo che la corrispondenza attributiva è stata respinta, poiché costituiscono il termine rispetto al quale la falsità dell'oggetto acquista significato.

È in questa dipendenza che emerge il limite della struttura oppositiva. Considerato nella propria consistenza storica e materiale, il manufatto possiede infatti determinazioni ulteriori rispetto alla relazione categoriale che ne stabilisce la falsità. La sua esistenza rinvia a un tempo e a un luogo di produzione, a materiali, tecniche, gesti e competenze specifiche; reca le tracce del processo che gli ha dato forma, degli interventi che possono averlo trasformato e delle pratiche entro cui ha continuato a esistere. La smentita di un'attribuzione modifica la posizione occupata dall'oggetto entro una determinata genealogia, mentre questa trama materiale e storica continua ad appartenergli. La tensione interna alla categoria di falso diventa allora più evidente: essa determina la posizione dell'oggetto rispetto a una pretesa attributiva e tende, proprio per questa ragione, a organizzarne la comprensione a partire dalla distanza che lo separa dal termine assunto come autentico. Il manufatto viene descritto attraverso l'autore cui non può essere ricondotto, l'origine che gli viene negata, il modello con il quale la sua pretesa di coincidenza è stata smentita. Parallelamente permane una storia effettiva dell'oggetto: quella della sua produzione, delle intenzioni che ne hanno orientato la realizzazione, delle tecniche attraverso cui ha preso forma e delle trasformazioni sedimentate nella materia. La critica della struttura dicotomica prende avvio dalla compresenza di questi due livelli e dalla necessità di comprendere quale parte dell'identità del manufatto rimanga fuori dalla qualificazione che pure correttamente lo distingue.

Lo scarto tra categoria e identità restituisce al manufatto una consistenza ulteriore rispetto alla relazione attraverso cui viene classificato. La falsificazione possiede infatti una propria vicenda produttiva, riconducibile a circostanze, intenzioni e pratiche determinate. Anche l'oggetto costruito per simulare un'origine diversa dalla propria deriva da un processo concreto: qualcuno lo ha concepito e realizzato, ha selezionato materiali e tecniche, osservato determinati modelli, riprodotto alcuni caratteri e modificato altri affinché potessero sostenere l'attribuzione perseguita. La relazione con il modello appartiene dunque alla storia effettiva del manufatto e costituisce una delle condizioni della sua formazione. La falsificazione prende forma all'interno di questo rapporto e ne conserva materialmente le tracce.

Considerata da questa prospettiva, anche l'imitazione acquista uno spessore ulteriore. La riproduzione di caratteristiche riconducibili a un determinato autore, a una scuola o a un'epoca richiede una selezione dei tratti ritenuti capaci di orientare il riconoscimento. Il falsificatore opera su un insieme di segni già storicamente associati a una determinata identità e costruisce il manufatto organizzandoli secondo una precisa finalità attributiva. La scelta di una forma, di una tecnica costruttiva, di un trattamento della materia, di un'etichetta o di una traccia capace di suggerire l'invecchiamento rivela implicitamente anche un'interpretazione del modello imitato. La falsificazione contiene, sotto questo profilo, una lettura dell'originale: ne seleziona i caratteri ritenuti riconoscibili e li ricomponi entro un nuovo processo di formazione. Tale processo appartiene integralmente alla storia del manufatto e continua a determinarlo quando l'identità che esso intendeva simulare viene riconosciuta come simulata.

La scoperta dell'inganno modifica infatti la relazione attributiva entro cui l'oggetto era stato precedentemente collocato, mentre lascia emergere una diversa provenienza, costituita dalle circostanze effettive della sua produzione. I procedimenti messi in atto per costruire un'apparenza, le scelte operate rispetto al modello e le trasformazioni impresse alla materia acquistano allora un valore ulteriore: da strumenti funzionali alla simulazione di un'identità possono

diventare tracce attraverso cui ricostruire la storia che quella simulazione aveva contribuito a occultare. Si produce così un rovesciamento: i segni predisposti per orientare il riconoscimento verso un autore, un'epoca o una provenienza possono, una volta individuata la falsificazione, essere interrogati in relazione al processo che li ha prodotti. Una patina artificiale conserva le tracce della propria applicazione; un'etichetta contraffatta possiede materiali, tecniche e modalità di esecuzione riconducibili a un determinato contesto; l'imitazione di un tratto stilistico documenta il modo in cui l'opera di un autore è stata osservata, selezionata e riprodotta in un altro momento storico. Una volta riconosciuto, l'inganno perde la propria efficacia attributiva e acquista una funzione documentaria. Gli elementi impiegati per costruire un'origine fittizia entrano a far parte delle evidenze che consentono di riconoscere l'origine effettiva del manufatto.

La scoperta della falsificazione modifica il modo in cui l'oggetto viene interrogato. Alla domanda relativa alla corrispondenza con l'identità rivendicata si affianca quella relativa alla sua effettiva provenienza: chi lo ha prodotto, quando, attraverso quali procedimenti, sulla base di quali modelli e secondo quali intenzioni. L'accertamento della falsità interrompe una determinata genealogia e apre contemporaneamente la possibilità di ricostruirne un'altra. Il manufatto riconosciuto come falso continua ad avere un'origine; ciò che viene meno è la coincidenza tra tale origine e quella che gli era stata attribuita. La falsificazione stessa diventa così un evento della storia dell'oggetto, suscettibile di essere riconosciuto, datato, contestualizzato e interpretato attraverso le tracce sedimentate nella sua materia.

Questa duplice possibilità di lettura permette di distinguere due piani che la qualificazione complessiva dell'oggetto tende facilmente a sovrapporre. Sul piano della falsità attributiva, il manufatto viene considerato nella relazione con l'identità cui era stato ricondotto: la categoria di falso esprime la mancata corrispondenza con un autore, un'origine o una genealogia. A questo primo livello se ne affianca un secondo, relativo alla vicenda effettiva della formazione

del manufatto e alle condizioni concrete entro cui esso è venuto all'esistenza. L'oggetto appartiene realmente a quella vicenda, reca le tracce delle operazioni che lo hanno prodotto e costituisce una testimonianza materiale del processo di falsificazione attraverso cui ha assunto la propria forma. È in questo senso circoscritto che si può parlare del piano dell'autenticità storica: l'autenticità designa qui la corrispondenza del manufatto alla propria effettiva storia di formazione e permette di distinguerla dall'autenticità attributiva, intesa come corrispondenza all'autore o all'origine rivendicati. La distinzione precisa il referente rispetto al quale ciascuna qualificazione acquista validità e impedisce che la compresenza venga interpretata come un semplice rovesciamento terminologico. Falsità e autenticità descrivono relazioni differenti che possono insistere simultaneamente sul medesimo manufatto. Il manufatto è falso rispetto alla provenienza rivendicata ed è, nello stesso tempo, autentico rispetto alla storia che lo ha effettivamente prodotto. La falsificazione, una volta riconosciuta, appartiene a questa vicenda e diventa essa stessa una determinazione storicamente autentica dell'oggetto. È questa compresenza a mettere alla prova la pretesa della categoria di identificare integralmente il manufatto. Se *falso* designasse una proprietà assoluta dell'oggetto, la presenza di una dimensione autentica produrrebbe una contraddizione; una volta ricondotta alla relazione attributiva che ne giustifica l'applicazione, la falsità può invece convivere con determinazioni appartenenti ad altri piani dell'identità. La falsità qualifica il rapporto del manufatto con una determinata origine e non esaurisce la realtà storica del manufatto. L'identità si presenta così come il punto di intersezione di relazioni differenti, alcune delle quali possono assumere qualificazioni che il sistema categoriale dispone ordinariamente su poli opposti.

La possibilità che qualificazioni apparentemente contrapposte convergano sul medesimo manufatto trova un riscontro particolarmente significativo nel rapporto tra originale e copia. In questo caso la relazione di dipendenza da un modello può essere osservata insieme alla permanenza di caratteri riconducibili alla specifica formazione dell'oggetto, rendendo visibile la pluralità di relazioni che

concorrono alla sua identificazione. Un caso particolarmente eloquente è quello richiamato da Marco G. Chiavazza a proposito di un violino costruito da Annibale Fagnola a Torino nel 1927 come copia dichiarata di uno strumento di Giovanni Battista Guadagnini del 1773. La presenza di una doppia etichetta dichiara esplicitamente tanto l'autore del manufatto quanto il riferimento assunto per la sua realizzazione: la provenienza da Fagnola e la relazione imitativa con Guadagnini appartengono dunque entrambe alla storia dell'oggetto e possono essere riconosciute senza che l'una richieda l'esclusione dell'altra. Il confronto proposto da Chiavazza mostra come l'adesione al modello interessi la configurazione dello strumento e numerosi suoi caratteri estetici e costruttivi, lasciando al tempo stesso emergere modalità esecutive riconducibili alla mano del copiante¹²¹. La ripresa di Guadagnini passa attraverso la manualità, l'esperienza e le scelte di Fagnola, che intervengono nel modo in cui i caratteri del modello vengono selezionati e nuovamente tradotti nella materia. La somiglianza perseguita conserva così al proprio interno le tracce del processo che l'ha prodotta. Anche là dove il riferimento formale è intenzionalmente assunto, il nuovo manufatto reca i segni di una formazione che gli appartiene e che permette di ricondurlo alla pratica del suo effettivo autore. Considerato rispetto a Guadagnini, il violino di Fagnola è una copia; ricondotto alla sua effettiva provenienza, è invece un autentico Fagnola: due qualificazioni insistono sul medesimo oggetto e acquistano validità attraverso relazioni differenti. La prima qualificazione descrive il rapporto di derivazione rispetto al modello; la seconda stabilisce la corrispondenza tra il manufatto e l'autore che lo ha effettivamente realizzato. La condizione di copia non costituisce quindi un'identità capace di assorbire ogni altra determinazione dell'oggetto: indica una relazione specifica, accanto alla quale continua a sussistere quella che lega il manufatto alla propria origine.

¹²¹ Cfr. Marco G. Chiavazza, «La liuteria tra autentico e falso: percorsi di attribuzione», in Roberto Calvo e Marco G. Chiavazza (a cura di), *L'autenticità degli strumenti ad arco. The Search for Authenticity in String Instruments*, G. Giappichelli Editore, Torino, 2010, pp. 204-211 più tavv.

La questione diventa ancora più significativa se dal piano dell'autenticità ci si sposta verso quello dell'originalità. Il violino deriva intenzionalmente da un manufatto precedente e la categoria di copia descrive con precisione questa dipendenza; il processo attraverso cui tale derivazione prende forma produce tuttavia un oggetto materialmente singolare, nel quale la ripresa del modello è attraversata da scelte, gesti e modalità esecutive proprie di Fagnola. Il suo statuto di copia rispetto a Guadagnini può coesistere con una specifica originalità del manufatto riconducibile alla rielaborazione del modello operata da Fagnola. L'originalità perde così il carattere di semplice contrario della copia e può essere interrogata rispetto alla specificità del processo formativo attraverso cui il manufatto è venuto all'esistenza.

Il valore dell'esempio supera quindi il caso particolare. Autentico e falso, originale e copia descrivono differenze necessarie al giudizio, mentre la loro disposizione in coppie oppositive non implica che l'identità del manufatto debba esaurirsi alternativamente nell'uno o nell'altro termine. La compresenza conserva le differenze tra le categorie e ne precisa il campo di validità, riconducendo ciascuna di esse alla relazione che è chiamata a descrivere. L'identità del manufatto emerge allora dall'intreccio di queste relazioni e può attraversare confini che il sistema categoriale tende a rappresentare come reciprocamente esclusivi.

La conseguenza può essere formulata a questo punto in termini più radicali: ogni falso è, sotto un diverso rapporto, anche un autentico. L'affermazione conserva il proprio carattere apparentemente paradossale soltanto finché falso e autentico vengono assunti come predicati assoluti, capaci di determinare alternativamente ciò che un oggetto è. Una volta ricondotti al rapporto che ne rende possibile l'applicazione, la contraddizione si scioglie. Un manufatto falsificato è falso rispetto all'origine che simula e autentico rispetto alla propria effettiva provenienza, in quanto esito reale e irripetibile del processo che lo ha prodotto. Lo stesso manufatto può essere falso sul piano attributivo e, nello stesso tempo, autentico rispetto alla propria esistenza storica. La falsificazione è effettivamente

avvenuta: ha avuto un autore, ha richiesto gesti, materiali, tecniche e intenzioni determinate e ha lasciato nell'oggetto le tracce di questa vicenda. Persino l'inganno appartiene autenticamente alla sua storia.

La dicotomia mostra qui il proprio limite. Disporre falso e autentico ai due estremi di un'alternativa significa presupporre che l'affermazione dell'uno richieda necessariamente l'esclusione dell'altro. Una simile struttura rimane efficace finché il giudizio riguarda una relazione attributiva determinata: rispetto alla domanda se un violino sia o meno opera dell'autore cui viene attribuito, autentico e falso mantengono necessariamente la propria distinzione. La difficoltà nasce quando l'alternativa attributiva viene trasformata in una definizione ontologica dell'oggetto, facendo coincidere la risposta a una domanda sull'origine con l'identità complessiva del manufatto. La qualificazione di falso tende allora a estendersi all'intera identità del manufatto, pur riferendosi a una relazione circoscritta: la discordanza tra la provenienza rivendicata e quella effettiva.

Proprio questa discordanza permette di rovesciare il problema. Un falso presuppone sempre qualcosa di autentico che non coincide necessariamente con l'originale imitato: la propria origine. Quanto più precisamente viene ricostruita la falsificazione, tanto più l'oggetto viene sottratto all'indeterminatezza della categoria di falso e restituito alla determinatezza della propria storia. Stabilito ciò che l'oggetto non è rispetto alla provenienza indicata, resta da comprendere ciò che è rispetto alla propria provenienza effettiva.

Come già osservato nel precedente paragrafo a proposito della rivedibilità delle categorie attributive, questa dinamica trova una formulazione chiara nell'esempio proposto da Chiavazza attraverso le variabili X e Y. Un manufatto inizialmente attribuito a X può essere successivamente riconosciuto come un falso X e, qualora l'indagine consenta di ricondurlo a un'altra origine, essere identificato come un autentico Y¹²². Considerato ora alla luce del problema dell'identità, lo

¹²² Cfr. Marco G. Chiavazza, «La liuteria tra autentico e falso: percorsi di attribuzione», in Roberto Calvo e Marco G. Chiavazza (a cura di), *L'autenticità degli strumenti ad arco. The Search for Authenticity in*

stesso esempio mostra un'ulteriore conseguenza. La falsità dell'oggetto non coincide con una sua condizione assoluta, poiché individua la sua posizione rispetto a una determinata ipotesi di origine. L'individuazione di Y consente di determinare positivamente quella provenienza che la negazione di X, considerata isolatamente, aveva lasciato indeterminata. Chiavazza lega esplicitamente questo passaggio al problema dell'origine. Il falso X può essere qualificato come tale finché non sia possibile ricondurlo a un'altra provenienza, un altro autore o una diversa scuola; quando l'origine effettiva viene stabilita, il manufatto viene restituito alla propria autenticità, a quello che l'autore definisce il suo «pieno» di origine¹²³. Il falso appare così, nella pratica attributiva, meno come un'identità che come una posizione relativa a una provenienza negata, simulata o non ancora riconosciuta.

Da questo punto di vista, l'opposizione conserva la propria necessità operativa e perde la pretesa di esaurire l'oggetto. Ogni falso è autentico rispetto alla storia che lo ha reso falso, ogni copia è originale rispetto al processo che l'ha creata. Le formule acquistano senso soltanto mantenendo distinti i rapporti cui si riferiscono, ed è precisamente questa distinzione a renderne possibile la compresenza. Il falso non diventa autentico rispetto all'autore che lo usurpa, così come la copia non cessa di derivare dal proprio modello. Ciò che viene meno è l'idea che queste relazioni possano essere assunte senza residui come definizioni dell'identità. La dicotomia autentico/falso, come quella originale/copia, descrive dunque una differenza senza necessariamente dividere gli oggetti in due classi ontologicamente impermeabili. Uno stesso manufatto può occupare entrambi i

String Instruments, G. Giappichelli Editore, Torino, 2010, pp. 136-138. Chiavazza osserva che, una volta formulata, l'attribuzione entra nel terreno dell'argomentazione e della smentibilità: un manufatto riconosciuto come falso X, può successivamente essere identificato come vero Y e, attraverso tale riconoscimento, essere restituito alla propria origine come autentico Y.

¹²³ Ivi, pp. 140-141. Chiavazza insiste sul rapporto tra autenticità e riconoscimento dell'origine e interpreta il falso, quando la provenienza effettiva rimane indeterminata, come un vuoto d'origine. Quando l'esperto stabilisce la vera origine dello strumento, questo viene restituito alla sua autenticità e ristabilito nel proprio pieno di origine.

poli quando cambia il referente della relazione: falso X e autentico Y, copia di X e originale in quanto Y. La contraddizione compare soltanto quando il referente viene soppresso e la categoria viene fatta coincidere con l'oggetto. Restituire alla qualificazione il proprio carattere relazionale significa invece riconoscere che l'identità non si colloca stabilmente su uno dei due lati dell'opposizione, ma si articola nelle relazioni che la attraversano.

A questo punto, il problema si sposta dalla struttura dell'opposizione alla forma stessa della denominazione. Nel linguaggio attributivo, infatti, il passaggio da una relazione a un nome avviene con estrema facilità: *falso rispetto a X* si contrae in *falso* e, più radicalmente, in *un falso*; *copia di X* diventa *una copia*. Alla contrazione linguistica corrisponde uno slittamento concettuale. Il termine rispetto al quale la qualificazione era stata formulata scompare dall'enunciato e, insieme ad esso, diventa meno visibile la relazione che ne determinava il significato. Ciò che il giudizio aveva stabilito relativamente a una precisa questione attributiva assume così la forma di un nome capace, almeno apparentemente, di designare l'oggetto nella sua interezza. Il passaggio dal predicato al sostantivo produce allora uno spostamento decisivo: ciò che inizialmente qualificava una relazione del manufatto tende a diventare il nome attraverso cui il manufatto stesso viene designato. La differenza è tutt'altro che formale. Un predicato conserva implicitamente la domanda alla quale risponde e delimita il proprio campo di applicazione; il sostantivo tende invece a raccogliere sotto di sé l'oggetto. Nel primo caso la qualificazione rimane esposta alle condizioni che ne hanno consentito la formulazione; nel secondo acquista una maggiore autonomia e può finire per assorbire nella propria definizione determinazioni che eccedono la domanda originaria. Dire *falso rispetto a X* mantiene visibile X e, con esso, la precisa discordanza che il giudizio ha accertato. Dire *un falso* lascia cadere quel termine e produce una figura apparentemente autosufficiente. Il manufatto viene così identificato attraverso l'esito di quella relazione, mentre i termini che l'avevano resa possibile scompaiono dalla superficie della denominazione. La forza ordinatrice del nome

mostra qui il proprio rovescio: ciò che rende possibile isolare e comunicare una differenza può anche far dimenticare il procedimento attraverso cui quella differenza è stata costruita.

Il *rispetto a* assume, in questo senso, una funzione teorica precisa. La locuzione preposizionale conserva ciò che il sostantivo tende a occultare: indica una direzione, mantiene distinti i termini messi in rapporto e impedisce che la loro relazione si chiuda in una qualità autosufficiente. Falso *rispetto a* un'origine, autentico *rispetto a* una provenienza, copia *di* un modello: la qualificazione rimane incompleta finché non viene indicato il termine che la rende intelligibile. La sua apparente incompletezza costituisce, in realtà, la sua precisione. Essa obbliga il giudizio a dichiarare il rapporto che sta qualificando e impedisce che una risposta circoscritta venga silenziosamente convertita nella risposta alla domanda più ampia sull'identità. È qui che la distinzione categoriale può essere ricondotta alla propria funzione senza rinunciare alla nettezza del giudizio. Stabilire che un manufatto è falso rispetto all'autore cui era stato attribuito rimane un risultato determinato; riconoscere che è copia di un certo modello individua altrettanto precisamente il rapporto che ne ha orientato la produzione. La qualificazione acquista maggiore precisione quando il referente viene esplicitato; tale esplicitazione impedisce infatti che alla categoria venga richiesto più di quanto essa possa effettivamente stabilire. Il giudizio guadagna così in determinazione proprio nel momento in cui rinuncia a presentarsi come definizione complessiva: circoscrive ciò che afferma, rende esplicite le condizioni della propria validità e mantiene riconoscibile la domanda alla quale sta rispondendo.

Questa precisione permette di rileggere anche il rapporto tra nome e cosa che attraversa l'intero capitolo. Il nome è indispensabile perché rende la differenza formulabile e condivisibile; proprio la sua efficacia, tuttavia, può produrre l'impressione che ciò che è stato nominato coincida integralmente con il nome ricevuto. Nel giudizio attributivo tale rischio assume una forma particolarmente evidente, perché termini come autentico, falso, originale e copia possiedono una

forte capacità identificativa: tendono a oltrepassare la descrizione di una relazione fino ad apparire come denominazioni dell'oggetto stesso.

La critica sviluppata fin qui consente di invertire questa prospettiva. Il nome non chiude l'identità del manufatto: rende dicibile una determinata relazione che lo attraversa. Questa distinzione è decisiva perché restituisce alla categoria il proprio carattere operativo e, nello stesso tempo, preserva la possibilità che l'oggetto continui a essere interrogato oltre la qualificazione raggiunta.

Ne deriva una diversa misura dell'efficacia classificatoria. Una buona categoria non deve contenere tutto ciò che il manufatto è. Essa deve rendere riconoscibile con sufficiente precisione ciò che, rispetto a una determinata domanda, occorre distinguere. Chiederle di coincidere con l'identità significa trasformare una funzione conoscitiva in una pretesa definitoria che eccede il compito per cui la categoria è stata costruita. In questa eccedenza si produce l'equivoco che ha accompagnato le opposizioni qui considerate: la nettezza necessaria alla decisione attributiva viene trasferita all'oggetto e i confini tracciati dal giudizio vengono assunti come confini dell'identità. La decisione richiede una distinzione; l'identità non è tenuta ad assumere la forma della distinzione che ha reso possibile decidere.

Il problema può allora essere formulato in termini differenti rispetto a quelli da cui il capitolo aveva preso avvio. La domanda riguarda ora non tanto la categoria entro cui collocare il manufatto, quanto ciò che quella collocazione permette effettivamente di affermare su di esso. Questa riformulazione introduce un limite interno al giudizio stesso: ogni qualificazione deve poter rendere conto del proprio referente e del rapporto che intende descrivere. Il confine della categoria coincide con il punto oltre il quale essa smette di qualificare una relazione e comincia a sostituirsi all'oggetto. È precisamente a questa soglia che la classificazione conserva la propria utilità senza irrigidirsi in una mera definizione.

Si comprende così in quale senso una critica delle categorie attributive possa procedere senza richiederne il superamento. Il problema riguarda il regime d'uso

di tali categorie: la distanza tra il termine impiegato per formulare un giudizio e l'identità sulla quale quel giudizio interviene. Autentico, falso, originale e copia restano necessari finché rendono possibile dire con precisione *rispetto a che cosa* e *sotto quale rapporto* il manufatto viene qualificato. Perdono invece precisione quando il referente viene lasciato implicito e la relazione viene sostantivata fino a coincidere con l'identità del manufatto. La critica della dicotomia trova il proprio esito nella corretta collocazione dei confini categoriali. Il confine appartiene al giudizio che distingue e non all'identità che viene distinta. Diventa così possibile conservare insieme due esigenze che, assunte entro una logica rigidamente oppositiva, sembrano difficilmente conciliabili: la necessità di formulare attribuzioni determinate e la possibilità di riconoscere nel manufatto una trama che eccede ciascuna determinazione. La categoria può allora tornare alla funzione indicata fin dal principio del capitolo: dare un nome alle differenze affinché possano essere riconosciute, discusse e comunicate. Il nome segna una posizione e rende possibile il giudizio, senza coincidere con la cosa che nomina. Tra il nome e il manufatto permane così uno scarto irriducibile: lo spazio entro cui l'identità eccede le forme chiamate a distinguerla.

Conclusioni

Il percorso compiuto riconduce autentico, falso, originale e copia alla relazione entro cui acquistano significato. Un manufatto è falso *rispetto a* un'origine, autentico *rispetto a* una provenienza, copia *di* un modello: è in questa specificazione che le categorie conservano la propria capacità di distinguere e trovano, al tempo stesso, il proprio limite. Ciò che un giudizio stabilisce rispetto a una determinata relazione non coincide infatti con l'identità complessiva del manufatto. I confini che rendono possibile l'attribuzione appartengono all'atto del distinguere; l'oggetto conserva una trama storica e materiale che attraversa e oltrepassa la singola relazione di volta in volta isolata. La falsificazione ne offre forse il caso più evidente: smentire un'origine significa ricondurre il manufatto a una diversa provenienza e, attraverso questo spostamento, restituire un'altra leggibilità ai materiali, alle tecniche, ai gesti e alle tracce che avevano concorso alla costruzione dell'identità simulata.

È proprio questa diversa leggibilità a spostare la questione oltre il piano della denominazione. Che cosa cambia, nella pratica, se una diversa concezione delle categorie ci porta a vedere diversamente gli oggetti ai quali le applichiamo? La risposta riguarda anzitutto il rapporto tra graduatoria attributiva e rilevanza

storiografica. La posizione che un violino occupa rispetto a un autore, a una scuola o a una genealogia determina il suo statuto attributivo; non determina, nella stessa misura, ciò che quell'oggetto può rappresentare per la storia. Il rilievo conferito da un'attribuzione prestigiosa tende infatti a riflettersi sull'importanza riconosciuta al manufatto, mentre una posizione attributiva più marginale può relegare in secondo piano oggetti di considerevole interesse storico.

La conseguenza riguarda direttamente gli oggetti che entrano nel campo della ricerca. Un violino anonimo, una copia o una falsificazione possono trovarsi ai margini di una genealogia autoriale e occupare, al tempo stesso, una posizione significativa nella ricostruzione storica. Ogni manufatto proviene da una vicenda storica e continua a prendervi parte: reca le tracce della propria costruzione e può conservare quelle delle trasformazioni, degli scambi, delle pratiche di restauro, delle attribuzioni e dei diversi sguardi che si sono esercitati su di esso. La rilevanza storiografica emerge dalla possibilità di interrogare questa trama.

Si apre così una prospettiva diversa sulla storia della liuteria, intesa anche come storia delle pratiche. I manufatti ne costituiscono anelli concreti: attraverso di essi entrano in relazione artefici, modelli, conoscitori, restauratori, commercianti, collezionisti, istituzioni e forme del sapere attributivo. Un oggetto apparentemente secondario nella graduatoria attributiva può diventare, entro questa rete, una testimonianza decisiva. La copia documenta una pratica dell'imitazione e una determinata ricezione del modello; la falsificazione conserva la storia delle strategie impiegate per rendere credibile un'identità; una riattribuzione registra il mutamento dello sguardo e dei criteri di riconoscimento. La storia che un violino rende accessibile può dunque essere più eloquente della categoria attributiva a cui esso viene ricondotto.

È in questa separazione tra graduatoria attributiva e rilevanza storiografica che la critica delle categorie acquista una conseguenza concreta anche per l'organologia. Nel campo degli strumenti ad arco, l'attribuzione conserva inevitabilmente un peso particolare: autore, scuola e provenienza strutturano il

riconoscimento degli oggetti e hanno inciso profondamente anche sulla loro conservazione, documentazione e fortuna critica. Una prospettiva organologica attenta alla biografia materiale degli strumenti, alle loro trasformazioni e ai contesti nei quali hanno circolato permette però di interrogare anche ciò che quella graduatoria lascia in secondo piano. La critica delle categorie attributive suggerisce allora di distinguere la posizione assegnata a un violino nelle genealogie della liuteria dalla rilevanza che esso può assumere nella ricostruzione storica. Accanto alla domanda sull'attribuzione di un violino emerge così una questione ulteriore: *che cosa possiamo conoscere attraverso questo manufatto?* È nella distanza possibile tra le due risposte che cambia il nostro modo di guardare gli strumenti. In questo spazio l'interpretazione continua a operare, sufficientemente rigorosa da produrre una distinzione e adeguatamente aperta da riconoscere che nessuna distinzione, da sola, esaurisce il manufatto al quale si riferisce.

Bibliografia

Adorno Theodor W., *Dialettica negativa*. Torino: Einaudi, 2004.

Berenson Bernard, *Italian Painters of the Renaissance*. Oxford: Clarendon Press, 1930.

Bernhard Thomas, *Correzione*, trad. it. di Giovanna Agabio. Torino: Einaudi, 1995.

Borge Jorge Luis, *L'idioma analitico di John Wilkins*. In: *Altre inquisizioni*, trad. it. di Francesco Tentori Montalto. Milano: Adelphi, 2001, pp. 129-132.

Bourdieu Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, trad. it. di Guido Viale. Bologna: Il Mulino, 1983.

Brandi Cesare, *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi, 1970.

Chiavazza Marco G., *La liuteria tra autentico e falso: percorsi di attribuzione*. In: Roberto Calvo e Marco G. Chiavazza (a cura di), *L'autenticità degli strumenti ad arco. The Search for Authenticity in String Instruments*. Torino: G. Giappichelli Editore, 2010.

Eco Umberto, *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.

—, *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

—, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.

—, *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984.

—, *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.

Foucault Michel, *Che cos'è un autore?*. In: *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli, 2004.

—, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di Emilio Panaiteescu. Milano: BUR, 2013.

Gadamer Hans-Georg, *Verità e metodo*, a cura e trad. it. di Gianni Vattimo. Milano: Bompiani, 2001.

García Márquez Gabriel, *Cent'anni di solitudine*, trad. it. di Enrico Cicogna. Milano: Mondadori, 1967.

Ginzburg Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In: *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986.

Goodman Nelson, *Vedere e costruire il mondo*. Roma: Laterza, 2008.

Grissino-Mayer Henri D., Sheppard Paul R., Cleaveland Malcolm K., *A Dendroarchaeological Re-examination of the "Messiah" Violin and Other*

Instruments Attributed to Antonio Stradivari. In: *Journal of Archaeological Science*, 31, 2, 2004.

Haskell Francis, *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Pastore*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, ed. It a cura di Nicolao Merker, introduzione di Sergio Givone, trad. it. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro. Torino: Einaudi, 1997.

Hellwig Friedemann, *On Determining the Authenticity of Musical Instruments*. In: Tom Wilder (a cura di), *The Conservation, Restoration, and Repair of Stringed Instruments and Their Bows*, vol. I, *General Issues Concerning Stringed Instruments and Their Bows*. Montreal: IPCI-Canada; London: Archetype Publications, 2011.

Jullien François, *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*, trad. it. di Massimiliano Guareschi. Milano: Feltrinelli, 2019.

Lenain Thierry, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*. London: Reaktion Books, 2011.

Libin Laurence, *Ethics, Evidence, and Authentication*. In: Tom Wilder (a cura di), *The Conservation, Restoration, and Repair of Stringed Instruments and Their Bows*, vol. I, *General Issues Concerning Stringed Instruments and Their Bows*. Montreal: IPCI-Canada; London: Archetype Publications, 2011.

Morelli Giovanni, *Della pittura italiana. Studio storico-critici*. Milano: Fratelli Treves, 1897.

Neer Richard, *Connoisseurship and the Stakes of Style*. In: *Critical Inquiry*, 32, 1, Autumn 2005.

Orestano Francesca, *Ascesa e declino del connoisseur. L'élite del gusto, tra distinzione e ridicolo*. In: Antonella Cagnolati (a cura di), *La formazione delle élites in Europa dal Rinascimento alla Restaurazione*. Roma: Aracne, 2012.

Pareyson Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1988.

Peirce Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I, *Principles of Philosophy*, a cura di Charles Hartshorne e Paul Weiss. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1931.

—, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. II, *Elements of Logic*, a cura di Charles Hartshorne e Paul Weiss. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1932.

Pollens Stewart, *The Violin Forms of Antonio Stradivari*. London: Peter Biddulph, 1992.

—, Le Messie. In: *Journal of the Violin Society of America*, 16, 1, 1999.

Reiche Ingo, Beck Lucke Lucile, Carry Ingrid, *New Results with Regard to the Flora Bust Controversy: Radiocarbon Dating Suggests Nineteenth Century Origin*. In: *Scientific Reports*, 11, 2021.

Sacconi Simone F., *I segreti di Stradivari*. Cremona: Libreria del Convegno, 1972.

Sennett Richard, *The Craftsman*. New Haven-London: Yale University Press, 2008.

Sini Carlo, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*. Bologna: Il Mulino, 1978.

—, *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*. Milano: Jaca Book, 1985.

—, Figure dell'enciclopedia filosofica. Transitò verità, vol. VI, Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia. Milano: Jaca Book, 2005.

Tanzi Beatrice, *Restituita a Giovanni Bellini la “Madonna con Bambino” del Monastero delle Benedettine sull'isola di Pago (Pag, Croazia)*. In: *About Art Online*, 25 Luglio 2021.