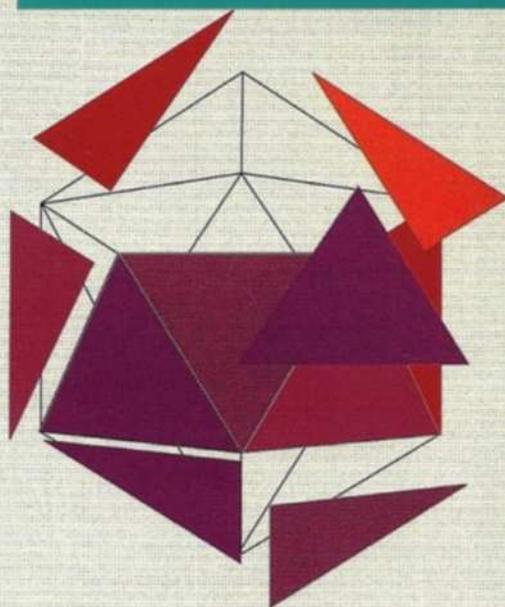


Studi in onore di

**Giulio
Carlo**

Argan



Giulio Carlo Argan, La storia dell'arte

in "Storia dell'arte" n.1-2 (1969), pp. 5-36.

Riedizione negli Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Firenze 1994, pp.9-38.

LA NUOVA ITALIA





Questo volume raccoglie gli scritti che amici, colleghi ed allievi di Giulio Carlo Argan dedicano alla Sua memoria.

Sono qui trattati argomenti sui quali, in vario modo, Argan stesso aveva portato la Sua attenzione, nel corso di una lunghissima attività di studioso, di docente e di intellettuale impegnato nella cura del patrimonio culturale: e pertanto ciascuno di noi ha la certezza che Egli avrebbe amato discutere questi scritti e comunicarci, con l'abituale schiettezza, le Sue considerazioni.

All'omaggio ad Argan si associano gli altri amici che non hanno potuto, come pur avrebbero voluto, inviarci i loro scritti; e si associano principalmente la famiglia Codignola e i responsabili de La Nuova Italia Editrice che hanno condiviso la proposta di pubblicare questo volume in connessione con la rivista Storia dell'arte della quale Egli fu tra i fondatori e direttore fino al momento della Sua morte. Anche per questo il volume si apre con la riproposta del saggio pubblicato da Argan nel 1969 sul primo numero della rivista, con il quale Egli ne definiva il programma e gli orientamenti di metodo.

La storia dell'arte

Giulio Carlo Argan

Alla venerata memoria di Lionello
Venturi e di Erwin Panofsky

Poiché le opere d'arte sono cose a cui è connesso un valore, ci sono due modi di occuparsene. Si può avere cura delle cose: cercarle, identificarle, classificarle, conservarle, restaurarle, esibirle, comperarle, venderle; oppure si può avere di mira il valore: ricercare in che cosa consista, come si generi e tramandi, si riconosca e fruisca. Applicando al caso nostro la distinzione fatta dallo Scheler nella sua teoria generale del valore, diciamo che da un lato c'è il «bene» o la cosa avente valore (*Wertdinge*) e dall'altro c'è il valore della cosa (*Dingwert*). Per chi si occupa delle cose artistiche, queste hanno un valore in sé, che l'esperto riconosce da certi segni, come la purezza di un diamante, ma di cui non si chiede o addirittura sostiene che non si può sapere quale sia l'essenza. Per chi si occupa del valore, la cosa è soltanto l'occasione del suo prodursi, la prova del suo esserci, il mezzo con cui si comunica. L'interesse per le cose dà luogo ad una conoscenza empirica, ma estesa e differenziata dei fenomeni artistici. L'interesse per il valore trascende i singoli fatti e generalizza la conoscenza dell'arte in proposizioni teoriche, conduce ad una filosofia dell'arte. Questi due modi di prendere posizione rispetto ai fenomeni artistici riproducono sul piano della fruizione i due tipi di comportamento di chi fa l'arte: vi sono artisti che ripongono il valore estetico nella sensibilità, nell'accuratezza, nella perizia dell'operazione che dà all'opera la singolarità e la preziosità di un gioiello; altri invece lo identificano con un'idea universale dell'arte, che solo per approssimazione si manifesta nella realtà sensibile dell'opera. Si tratta evidentemente di due diverse interpretazioni dell'arte come *Wertdinge* e come *Dingwert*: infatti vi sono intere fasi o regioni culturali in cui la prassi prevale sulla teoria giungendo talvolta fino ad escluderla, e ve ne sono altre in cui la teoria predomina e la prassi è degradata ad operazione meccanica che riproduce meglio che può, ma sempre in modo imperfetto, un modello ideale.

Per inquadrare la conoscenza dell'arte in un sistema unitario della cultura bisogna sicuramente ricorrere a procedimenti che non si limitino, come i due ora indicati, a ridurre o ripetere i

procedimenti con i quali si fa l'arte: il metodo empirico può essere promosso a scienza, il metodo teorico a filosofia, ma il procedimento che permette di inquadrare i fenomeni artistici nel contesto della civiltà è la storia dell'arte. Si fa la storia dell'arte non solo perché si pensa che dei fatti artistici si debba conservare e tramandare la memoria, ma perché si ritiene che il solo modo di oggettivarli e spiegarli sia quello di «storizzarli». La storia dell'arte è dunque una storia speciale in quanto si occupa di una determinata serie di fatti, ma non è una storia diversa dalle altre: la peculiarità dei suoi metodi non può andar oltre alla scelta dei suoi materiali e all'accertamento della loro idoneità a essere impiegati come materiali di una costruzione storica. È naturalmente da escludere che la ricerca storica sia la funzione di sopperire con congetture attendibili alla mancanza di notizie sicure circa il luogo, il tempo e le circostanze in cui una determinata opera d'arte è stata compiuta: l'informazione abbondante ed esatta aiuta senza dubbio a impostare, ma non risolve il problema del significato e della portata di un fatto. Lo si vede quando si studia l'arte contemporanea: malgrado la compiutezza dell'informazione, essa ci appare, dal punto di vista dell'interpretazione, ancor più problematica. È comune, del resto, la distinzione tra una storia *esterna*, che accerta la consistenza dei fatti e raccoglie e controlla le testimonianze, ed una storia *interna*, che rintraccia i motivi ed i significati dei fatti nella coscienza di chi li ha comunque vissuti; ed anche nello studio delle opere d'arte si ammette da tutti che l'indagine filologica o erudita, occupandosi specialmente di accertare o restituire l'autenticità dei testi e delle fonti, non sia fine a se stessa ma preparatoria ed ausiliaria della vera ricerca storica, che si propone l'interpretazione dei significati o dei valori. Tutti concordano altresì nel ritenere che la distinzione sia, in pratica, soltanto di tempi di lavoro, poiché la ricerca del filologo non ha un costrutto se non sia condotta in vista di una costruzione storica, di cui abbia già tracciate le linee generali, e lo storico stesso non può esimersi dalla ricerca diretta poiché, se il suo disegno è originale, non può non esigere l'ap-

porto di nuovi documenti o una diversa interpretazione di quelli già conosciuti.

Non v'è dunque motivo di rimettere ancora una volta in discussione la vecchia questione dell'unità o diversità di critica e storiografia dell'arte: non si fa storia senza critica ed il giudizio critico non accerta la «qualità» artistica di un'opera se non in quanto riconosce ch'essa si situa, mediante un insieme di relazioni, in una determinata situazione storica e, in definitiva, nel contesto della storia dell'arte in generale.

A differenza dell'analisi empirico-scientifica dell'opera d'arte nella sua realtà di cosa (analisi che non si limita alla materia, alla tecnica, allo stato di conservazione, al grado di autenticità, alla destinazione originaria e alle successive vicende, ma può estendersi alla tematica, all'iconografia e perfino allo «stile»), la ricerca storica non è mai circoscritta alla cosa in sé. Anche quando, come frequentemente accade, si propone come obiettivo una singola opera, subito ne oltrepassa i limiti per risalire agli antecedenti, rintracciare i nessi che la collegano a tutta una situazione culturale (e non solo specificamente artistica), individuare le fasi, i successivi momenti della sua formazione. Nella ricerca, l'opera viene così analizzata nelle sue componenti strutturali, e quella che pareva essere la sua unità indivisibile appare invece come un insieme di esperienze stratificate e diramate, un sistema di relazioni, un processo. Infatti ogni opera non soltanto risulta da un complesso di relazioni, ma determina a sua volta tutto un campo di rapporti che si estendono fino al nostro tempo e lo oltrepassano poiché, come certi fatti salienti dell'arte hanno esercitato un'influenza determinante anche a distanza di secoli, così non può escludersi che vengano assunti come punti di riferimento in un prossimo o in un lontano futuro.

Basti pensare all'arte preistorica e primitiva, rimasta lettera morta o considerata come mero documento etnografico finché, in epoca recente, cominciò ad essere valutata come fatto artistico, punto di riferimento per la storia dell'arte moderna e, nello stesso tempo, struttura non più di una preistoria, ma della storia dei popoli primitivi. Non si fa storia, ha detto Marc Bloch, se non dei fenomeni che continuano: solo in quanto si crede che l'arte non sia un aggregato di fenomeni privo di coerenza, ma una delle grandi linee di sviluppo della civiltà, si può in tutta coscienza affermare che essa deve essere studiata storicamente e che, dunque, la storia dell'arte è la sola possibile scienza dell'arte.

Il dubbio circa la scientificità della storia dell'arte rientra nel quadro della presente crisi delle

discipline storico-umanistiche o di quello che si chiama il conflitto delle due culture. Non soltanto le discipline tecnoscientifiche, a cui gli attuali sistemi di potere assicurano una posizione egemonica ed una funzione assiale, riguardano come non-scientifico il discorso storico, ma tendono ad estendere le proprie metodologie a quelle che si chiamavano un tempo le scienze umane o morali o «dello spirito». Si dà per chiuso il ciclo di civiltà in cui l'agire storico costituiva il modello supremo dell'agire umano; si annuncia il principio di un nuovo ciclo, in cui il modello sarà la tecnica, come momento prammatico della scienza. La storia, infine, dovrebbe trasformarsi in scienza antropologica. Delle due l'una: o l'arte è un prodotto della civiltà «storica» e può essere studiata soltanto come una componente della storia della civiltà o della cultura, o è l'espressione di un impulso profondo e perenne, connaturato all'essere umano e quindi insopprimibile, se non addirittura la riscossa delle forze genuine dell'esistenza contro la repressione della civiltà o della cultura. Se così fosse, l'arte sarebbe ancora un fenomeno naturale e dovrebbe essere studiato con gli stessi metodi scientifici della biologia. Per analogia ed estensione, tutti i fatti umani potrebbero essere materia di indagine e di spiegazione puramente scientifiche, e non soltanto i modi di comportamento, ma perfino i pensieri e le intenzioni potrebbero venire condizionati dalla scienza e dalla tecnologia (o dal potere politico che le governa).

Il nostro rapporto con la scienza e la tecnologia non comporta un interesse a storicizzare i fenomeni. Ciascuno di noi, nella pratica quotidiana, applica conoscenze scientifiche che non possiede e di cui non sente il bisogno di procurarsi una spiegazione. Manovrando un interruttore può mettere in funzione o far cessare di funzionare un circuito elettrico, di cui sa soltanto che fornisce una certa quantità di luce, calore, energia; sa anche, però, che altri conosce le leggi dei circuiti elettrici e le ha scientificamente verificate, ciò che naturalmente potrebbe fare egli stesso, se soltanto disponesse dei mezzi per farlo. Nei confronti delle azioni umane (ed è il caso dell'arte) il nostro comportamento è del tutto diverso: le giudichiamo e, poiché sappiamo di poterle giudicare, rinunciando a farlo ci disporremo a subirle passivamente. Giudicando si accetta o si rifiuta; ma che scopo può avere l'accettare o il rifiutare se con ciò non confermiamo né eliminiamo né modifichiamo l'incontrovertibile, incancellabile realtà del fatto? Evidentemente ogni cosa fatta ha un senso per chi l'ha fatta; ma, giudicandola come avente valore, affermo che ha un senso anche per me, per gli altri, per

tutti. La pongo come un modello per il mio e per l'altrui agire, ne riconosco l'utilità per l'impresa comune della cultura. Con l'atto del giudizio qualifico la cosa come cosa avente valore, oggetto; e parallelamente *mi* qualifico come colui per il quale la cosa ha valore, soggetto. Quanto maggiore è il valore che si riconosce nell'oggetto, tanto maggiore è il valore del soggetto che lo capisce, lo recepisce in sé, lo fa proprio. Il valore è, ovviamente, un *plus* di esperienza della realtà o della vita, per cui l'oggetto trascende la propria strumentalità immediata; e questo *plus* non trapassa dall'oggetto al soggetto se la coscienza, nel momento in cui lo recepisce, non riconoscesse ch'esso si situa, al di là della sfera della contingenza, in quella dei valori permanenti della civiltà, della storia.

Nessuna opera d'arte è stata mai recepita da una coscienza senza questo giudizio storico, che può essere giusto o sbagliato, formulato secondo procedimenti più o meno appropriati. Il piccolo borghese che ammirava Cabanel e disprezzava Cézanne giudicava certamente male (come un giudice che ignorando la giurisprudenza sbaglia il giudizio), ma tuttavia giudicava; se avesse conosciuto la storia dell'arte avrebbe capito che l'arte di Cézanne e non quella di Cabanel poteva rientrare in un discorso storico coerente. La funzione del metodo è appunto di fornire al giudizio un fondamento d'esperienza che riduca al minimo il margine di arbitrio, il rischio di introdurre un non-valore in una serie di valori e di costruire, così, una falsa storia.

È vero che l'arte odierna, e proprio nelle sue punte avanzate, tende a rendersi fruibile senza la mediazione del giudizio, presentandosi come ipotesi sperimentale di attività estetica integrata in un nuovo sistema culturale non più fondato sul giudizio storico; ma, per quanto è dato vedere, si limita per ora a eliminare (o mettere tra parentesi) l'oggetto ed a proporre, come materia di giudizio, un modo di comportamento. Ma così facendo non fa che sottrarsi al giudizio estetico per sollecitare un giudizio morale, quasi ritrovando dei due, la fondamentale indistinzione o la comune origine. Estetico o morale che sia, il giudizio è sempre un giudizio storico perché non viene pronunciato sulla base di una verifica scientifica, ma in rapporto di una data situazione umana: ciò di cui si giudica allorché si giudica un'azione è sempre il suo essere o non essere conforme, nonché i motivi e le conseguenze della sua conformità o non-conformità, ad uno *status* del costume sociale o della cultura. Gli stessi concetti di buono e di cattivo, a cui si ricorre nel giudizio morale, come quelli di bello e di brutto a cui si ricorre nel giudizio estetico, non sono

altro (escludendosi ogni ragion metafisica) che formule riassuntive con le quali si indicano serie di esperienze positive o negative o di giudizi di valore e non-valore. È sempre possibile sciogliere quelle formule categoriche e sostituirle con la conoscenza dei fatti: la nozione, che la moderna cultura possiede, dell'intera fenomenologia dell'arte ha infatti svuotato e vanificato il concetto di arte, e la storia dell'arte, come storia di «poetiche», ha preso il posto dell'estetica, ormai radiata dal novero delle discipline filosofiche.

Dal punto di vista della scienza le discipline storiche hanno il torto di inquadrare la realtà in uno schema a priori, razionalistico e teleologico. Disponendo ed esponendo i fatti secondo un certo ordine, la storia implica l'idea che un ordine imposto dall'alto sia nei fatti stessi e nei loro rapporti. Se infatti rappresentasse come avvenire una realtà senza ordine sarebbe pura mistificazione. Indubbiamente, la nostra è una civiltà che ha dato un ordine ed un fine all'agire umano; e la storia degli storici, la storia verbalizzata o scritta, è il modo con cui ha cercato di rendersi conto della ragione di quell'ordine, e di conservarlo. La storia è, incontestabilmente, una scienza europea: ciò non la costringe ad occuparsi soltanto dei fatti accaduti nella propria sfera spazio-temporale, ma fa sì che, allorché spinge lo sguardo al di là di essa, consideri secondo il principio della propria coerenza fatti che dipendono da diversi principi di coerenza o non ne hanno alcuna. Afferma così la propria priorità e la propria centralità; ma ribadisce anche il proprio limite, che è il limite stesso del cristianesimo, per cui tutto ciò che non è cristiano è intuizione, prefigurazione, attesa della rivelazione cristiana.

Riportato più a monte, il problema non investe soltanto la legittimità degli schemi, ma quella del linguaggio. Gli schemi possono mutare, ogni periodo ha i propri; ma non v'è storia senza racconto, non v'è racconto senza linguaggio, il solo ordine che la storia impone alla realtà è quello del discorso parlato o scritto. La realtà di un fatto raccontato è indubbiamente diversa dalla realtà del fatto accaduto, ma il racconto che si fa oggi di fatti accaduti nel passato ha, per la vita che si vive oggi, un valore che il fatto accaduto, come tale, non può avere. Mediante il discorso storico il passato viene per così dire adattato alle necessità del presente, vale come esperienza; ed è proprio questo che non si vuole da chi, mirando a identificare l'esistenza con il puro interesse dell'agire presente, tende fatalmente ad eliminare dai rapporti umani

la persuasione e il discorso, a sostituire il linguaggio storico con un linguaggio formulistico o tecnoscientifico ed a distruggere, finalmente, quella libertà del pensare e dell'agire umani che, al di là della verifica oggettiva e della logica dipendenza dell'effetto dalla causa, fonda l'ordine morale dell'interpretazione, del giudizio, della scelta. Nell'ambito della civiltà europea, classicocristiana, l'arte ha certamente avuto uno sviluppo storico corrispondente alla struttura storicistica di quella civiltà stessa. Si è fatta l'arte con l'intenzione e con la consapevolezza di fare arte e con la certezza di concorrere, facendo arte, a fare la civiltà o la storia. L'intenzionalità e la consapevolezza della funzione storica dell'arte sono indubbiamente i fattori principali della relazione che si stabilisce tra i fatti artistici di uno stesso periodo, tra i successivi periodi, tra l'attività artistica in generale e le altre attività dello stesso sistema culturale.

Poiché tuttavia sappiamo che, al di fuori di quell'area culturale, fenomeni che riconosciamo come artistici si sono prodotti in circostanze completamente diverse, è chiaro che quella intenzionalità e consapevolezza non sono condizioni necessarie al prodursi dei fatti artistici, ma caratteri peculiari delle poetiche che sono state elaborate nell'ambito di una determinata cultura. Una storia dell'arte è possibile e legittima solo a condizione che spieghi il fenomeno artistico nella sua globalità; non si può fare una storia dell'arte se non si ammette l'esistenza di un nesso tra tutti i fenomeni artistici, quale che sia la dimensione spazio-temporale in cui sono stati prodotti. Ma allora bisogna scegliere: o il nesso è al di sotto o al di sopra delle poetiche. La critica d'impostazione idealistica ha cercato di distinguere tra arte e poetica, indicando in quest'ultima un sostrato culturale che può associarsi o non associarsi all'atto artistico; per conseguenza, si è rivolta con interesse sempre più acuto all'arte primitiva, in cui si illudeva di trovare finalmente un'artisticità pura, immune da ogni compromesso con la cultura. Ma questa concezione metastorica è stata confutata dagli studi etnologici che, procedendo proprio con metodi rigorosamente scientifici, hanno distrutto la tradizionale gerarchia di culture progredite e primitive, come se queste ultime fossero al principio dello stesso cammino che le prime hanno in buona parte percorso: come esiste una *pensée sauvage*, strutturalmente diversa dalla nostra ma non inferiore, così possono esistere poetiche dell'arte primitiva. Il nostro problema non è di ricercare quale sia l'essenza o la struttura profonda e costante dell'arte, ma di tentare di stabilire se, nell'odierna condizione della nostra cultura, la spie-

gazione scientifica dei fatti artistici sia la storia oppure una scienza dell'arte che proceda con metodi diversi da quelli della storia. La nostra cultura ha sostituito il concetto di arte con la nozione dell'intera serie fenomenica dell'arte: esiste dunque un piano sul quale tutti i fenomeni che chiamiamo artistici debbono apparirci collegati tra loro da un fattore comune e formare un sistema. Si tratta di vedere se, su quel piano, il processo che li spiega sia il discorso storico o la verifica scientifica.

Spiegare un fenomeno significa individuare, all'interno di esso, le relazioni di cui è il prodotto e, all'esterno, le relazioni per cui è produttore, cioè quelle che lo collegano ad altri fenomeni, così da formare un campo, un sistema *où tout se tient*. Del campo fenomenico dell'arte è praticamente impossibile definire i confini ed il contenuto. Nessun criterio empirico di raggruppamento risulta servibile: non la conformazione, la tipologia, la destinazione degli oggetti, non la materia, la struttura, la tecnica. Per quante classi e sottoclassi di oggetti si possano distinguere in rapporto a questi ed altri fattori, non ne esisterà mai una di cui possa dirsi che tutti gli oggetti di cui si compone siano oggetti d'arte, né una di cui possa dirsi il contrario. Anche quando ci si trova in cospetto di oggetti fatti con la consapevole intenzione di fare oggetti artistici, non si può fare a meno di riconoscere che alcuni lo sono ed altri no: un monumento, una statua, un dipinto non hanno maggiori probabilità di essere opere d'arte di quante non ne abbiano una casa d'abitazione, una ceramica, una stoffa. La stessa nozione di oggetto, nell'ambito dei fatti estetici, non fornisce un criterio di massima: anche se, sulla base dell'esperienza, si può dire che ogni fatto artistico determina un particolare rapporto tra realtà oggettiva e realtà soggettiva, non è detto che ad ogni atto artistico corrisponda la produzione di un oggetto materiale. Nella condizione attuale della cultura si ammette perfino (p.e. nelle poetiche dadaiste) che il medesimo oggetto possa essere contemporaneamente arte e non-arte a qualificarlo o non-qualificarlo come arte bastando l'intenzionalità o l'attitudine della coscienza dell'artista o perfino dello spettatore.

La qualità per cui oggetti appartenenti a categorie empiriche tanto diverse vengono considerati ugualmente artistici consiste evidentemente in qualcosa che tutti gli oggetti artistici, ed essi soltanto, possiedono. Questa qualità non è individuabile con metodi empirici né con i metodi delle scienze esatte. Dicendo «questo è arte» non collochiamo l'oggetto in una classe ideale di og-

getti d'arte, semplicemente diciamo un non-senso: infatti la proposizione non può essere verificata né in linea di fatto né in linea di principio. Quand'anche disponessimo di un «concetto» dell'arte, non ci servirebbe come pietra di paragone: i concetti ed i fatti non sono entità paragonabili. Il metodo dell'identità e dell'analogia, largamente praticato dalle scienze naturali, è anch'esso inservibile: dall'identità di due oggetti si può dedurre soltanto che uno di essi, con tutta certezza, non è opera d'arte. Ma se vogliamo spiegare perché non è opera d'arte e lo facciamo dicendo che non può esserlo perché nell'ordine estetico identità significa ripetizione e la ripetizione annulla il valore, abbiamo già compiuto tutta una serie di operazioni mentali estranee alla logica del metodo scientifico. Abbiamo infatti assunto un'identità apparente come prova di una non-identità sostanziale, deducendone che uno dei due oggetti simili è artistico e l'altro no; abbiamo affermato che il valore artistico consiste in un'esperienza che si fa, sicché la sua ripetizione non ha valore; abbiamo infine dato per dimostrato che il valore non risiede in nessuno degli elementi che all'esame risultano talmente simili da sembrare identici.

Ma il rapporto di dipendenza non è sempre negativo. Possono esservi due oggetti la cui somiglianza indizia bensì un rapporto di dipendenza, senza che tuttavia ne discenda la nullità o lo scadimento del valore; dobbiamo quindi ammettere che, quando il processo non è un processo di ricalco ma di approfondimento o di sviluppo dell'esperienza, il rapporto è positivo. Ma, in questo caso, si tratta chiaramente di un rapporto storico, che sfugge all'accertamento e alla verifica e può soltanto essere ricostruito attraverso il discorso. Escluso come un non-senso il tipo di giudizio «questo oggetto è arte», possiamo ricorrere ad un diverso modo di ricerca del valore. Quando, per esempio, diciamo «questo dipinto è opera fiorentina del principio del Cinquecento», implicitamente dicendo che, essendolo, è un'opera di valore artistico, dal punto di vista logico diciamo un non-senso anche peggiore del primo ma, dal punto di vista storico, la proposizione è legittima. Non ci limitiamo infatti a constatare un'analogia più o meno marcata con opere note di quel tempo e di quel luogo, poiché sappiamo che l'analogia potrebbe nascondere una copia o un falso, cioè un'assenza di valore: riconosciamo invece che, pur insistendo sulla base di premesse culturali comuni, l'opera in esame si caratterizza per qualcosa di diverso e di nuovo, e che questo modo di caratterizzarsi o di innovare rispetto ad una cultura data è simile al modo con cui si caratterizzano ed innovano

le opere fiorentine del primo Cinquecento. Ciò che valutiamo, insomma, non è un tipo di opera, ma un tipo di processo, un modo di mettersi in relazione: in altre parole, il dinamismo o la dialettica interna di una situazione culturale nella quale l'opera che studiamo, se davvero è quella che pensiamo essere, trova naturalmente il suo posto, si lega ad un contesto, funziona. È un giudizio storico che non chiude, apre la ricerca; dopo avere accertate le relazioni che concorrono e s'annodano nell'opera spiegandone la genesi, si accerteranno quelle che se ne dipartono in direzioni diverse e con gittate più o meno lunghe nello spazio e nel tempo.

Il giudizio che si dà di opere estranee alla sfera della nostra cultura storica è anch'esso un giudizio storico. Quando riconosciamo la qualità artistica di una scultura negra partiamo da una nozione globale dell'importanza che ha l'attività artistica nel sistema culturale delle comunità tribali dell'Africa Nera, cioè ci comportiamo esattamente come quando riconosciamo la qualità artistica di un quadro fiorentino del Cinquecento. Ci sfuggiranno molte delle componenti culturali che entrano in gioco nell'opera, e che non ci sfuggirebbero se conoscessimo meglio la cultura che l'ha prodotta; ma sono incognite a cui sarà sempre possibile sostituire i valori che rappresentano poiché, per quanto siano profondi i lasciti ancestrali (che del resto sopravvivono anche sotto la limpida storicità delle opere classiche), non si arriverà mai a scoprire, al di sotto di essi, lo stadio preculturale di una peculiarità originaria, biologica o razziale. Non diremo dunque che il feticcio negro ed il *Giudizio* di Michelangiolo rientrano ugualmente nella categoria dell'arte perché l'arte è al di sopra della contingenza storica, universale: sarebbe come spiegare i sistemi di parentela dicendo che tutti gli uomini sono fratelli nel Signore. Ciò che ci interessa sono i legami reali, diretti o indiretti, nascosti o patenti, che si allacciano tra gli uomini e formano dell'umanità intera una società storica. Diremo dunque che il feticcio negro e il *Giudizio* di Michelangiolo fanno parte di uno stesso sistema di relazioni o di uno stesso contesto storico; cosicché la nostra cultura, ammettendo la coesistenza di quelle opere nello stesso campo fenomenico dell'arte, deve arrivare a definire il loro rapporto, o la ragione per cui non si può capire l'una senza capire anche l'altra.

Dicendo che l'artisticità dell'arte è tutt'uno con la sua storicità si afferma l'esistenza di una solidarietà di principio tra l'agire artistico e l'agire storico; e la radice comune è evidentemente la coscienza del valore dell'agire umano. Un agire

che determina un valore è un agire finalizzato, di cui si controlla il processo: si realizza nel presente, ma presuppone l'esperienza del passato e un progetto del futuro. L'agire artistico è un agire secondo un progetto (perciò il procedimento della copia, che all'esperienza e al progetto sostituisce il modello, non è artistico); ed il progetto è una finalità che, realizzandosi nel presente, assicura all'azione un valore permanente, storico. Il rapporto esperienza-progetto riflette il rapporto memoria-immaginazione; ed è lo stesso rapporto su cui si fonda l'idea dell'azione storica e, di riflesso, della sua rappresentazione, la storia parlata o scritta.

Vi sono culture, e precisamente le culture che si dicono classiche, in cui gli artisti hanno piena coscienza della storicità intrinseca dell'arte e considerano il proprio agire come agire storico. La finalità si configura come teoria dell'arte, cioè come progetto artistico universale: la prassi a sua volta, si pone come processo che realizza l'idea superando la difficoltà, l'ostacolo della materia. L'impresa dell'arte appare come una impresa eroica ed il vero oggetto della storia non è tanto l'opera quanto colui che ardentemente la compie: il Vasari concepisce la storia dell'arte come una catena di biografie di artisti, indicando come vita-modello quella di Michelangiolo, l'artista-eroe che drammaticamente, a prezzo di lotte e di sforzi inauditi, supera la natura nella storia e la storia nell'idea.

Il problema che ci interessa, tuttavia, non concerne l'incontestabile legittimità di considerare gli artisti come personaggi storici e le opere d'arte come significative per la storia civile, politica, religiosa o del sapere, ma la possibilità e la necessità di una storia speciale dell'arte; che spieghi esaurientemente i fatti artistici e cioè ne descriva, mediante un'apposita metodologia, la peculiare storicità. Dal punto di vista dello storico che si serve dei monumenti come prove o testimonianze per la storia civile, religiosa o della cultura non ha molta importanza che essi sopravvivano o se ne conservi soltanto la memoria; ma lo storico dell'arte, che dei fatti artistici deve spiegare il significato intrinseco, non può limitarsi a proclamarli memorabili, deve averli presenti. La storia dell'arte è infatti la sola, fra tutte le storie speciali, che si faccia in presenza degli eventi e quindi non debba evocarli né ricostruirli né narrarli, ma soltanto interpretarli. È questa la caratteristica e, nello stesso tempo, la maggiore aporia della storiografia dell'arte. Lo storico politico non ha davanti a sé l'evento, anzi sostiene che dei fatti a cui si assiste e partecipa non si può fare storia. Ha davanti a sé un insieme di testimonianze, documenti, descrizio-

ni, giudizi: dell'evento che si accinge a studiare possiede per lo più diverse e contrastanti versioni, valutazioni, spiegazioni. Non gli basta pesare e confrontare tutti i giudizi e poi formulare il proprio; deve correggere la ricostruzione dell'evento, prospettarlo secondo un angolo visuale o una luce diversi. Ciò che muta, nel suo racconto, è la memoria, la nozione, la figura del fatto. Ma l'opera d'arte che lo storico dell'arte ha davanti agli occhi non muta; è com'è sempre stata o, se le vicende ed il tempo l'hanno logorata, lo storico si guarda bene dall'accettare questo distacco, anzi si sforza in tutti i modi di ricondurla alla condizione originaria, al momento del suo flagrante accadere.

Si obietterà che anche lo storico della scienza e quello della filosofia, come lo storico dell'arte, lavorano sui testi originali; e certamente la loro posizione è molto più vicina a quella dello storico dell'arte che non a quella dello storico-politico. Ma essi sono tuttavia persuasi che la scienza e la filosofia hanno compiuto un percorso progressivo e irreversibile: il pensiero di San Tommaso e le scoperte di Galileo rimangono pur sempre i documenti di una vecchia filosofia e di una vecchia scienza, anche se possono contenere anticipazioni sorprendenti e se costituiscono una premessa necessaria della filosofia e della scienza odierne. Non così le opere d'arte, che certamente rappresentano nel modo più eloquente la cultura del loro tempo ma hanno altresì, per la cultura del nostro, una forza d'incidenza immediata, che non viene in nessun modo attutita dal fatto che i loro contenuti culturali siano talvolta tanto remoti da non poter essere decifrati.

Anche lo storico dell'arte, come ha spiegato Lionello Venturi, non può prescindere dalla tradizione critica, deve ricostruire alle proprie spalle tutta la catena dei giudizi che sono stati pronunciati sulle opere di cui si occupa. La storia della critica non è un'operazione ausiliaria o di fiancheggiamento come ancora pensava lo Schlosser allorché scriveva la sua monumentale storia della «letteratura artistica». Per il Venturi è un procedimento metodico indispensabile, forse il più costruttivo, della storia dell'arte. Ciò che la storia della critica dimostra, tuttavia, non è affatto l'assolutezza e la perennità del valore, ma il suo continuo riproporsi, in termini sempre diversi, nello *hic et nunc* di coscienze diversamente condizionate dalle mutazioni e dagli sviluppi della cultura: oggi diremmo l'impossibilità di obsolescenza del valore artistico. Quale che sia la sua antichità l'opera d'arte si dà sempre come qualcosa che accade nel presente. Quelli che chiamiamo giudizi, positivi o negativi che siano, in

realtà sono atti di scelta, prese di posizione. Nei confronti di un evento che accade non possiamo astrarci e pronunciare sereni e distaccati giudizi: dobbiamo decidere se prestare o non attenzione, accettare o rifiutare. E ciò che si accetta o rifiuta è in realtà la coesistenza con l'opera: la quale è fisicamente presente e, benché appartenga al passato, occupa una porzione del nostro spazio e del nostro tempo reali. Non abbiamo alternativa: è un dato della nostra esistenza. Se gli riconosciamo un valore dobbiamo inserirlo e giustificarlo nel nostro sistema di valori; se no, dobbiamo liberarcene facendo finta di non vederlo, rimuoverlo o addirittura (come tante volte è accaduto ed accade) distruggerlo.

Indubbiamente l'opera d'arte non vale per noi nello stesso modo con cui valeva per l'artista che l'ha fatta e per gli uomini del suo tempo: l'opera è sempre quella, ma le coscienze mutano. Ma non è vero che, di essa, qualcosa scada e qualcosa seguiti a valere: più precisamente, che scadano i contenuti della comunicazione e seguitino a valere i segni con cui sono comunicati. Se così fosse, l'arte sarebbe un linguaggio e lo storico dell'arte un glottologo interessato soltanto alla meccanica dei sistemi linguistici. Se la storia dell'arte dev'essere la scienza dell'arte non può trascurare nessuna componente dei fenomeni che descrive: ma deve descriverle così come sono date nel fenomeno e non come si configurano nell'ambito della cultura generale del tempo. Se, per esempio, riconosciamo la qualità artistica di una figurazione religiosa buddhista, di cui tuttavia ci sfugge il significato, non per questo la nostra valutazione è univoca, parziale, incompleta: dal testo figurativo abbiamo appreso, circa il contenuto religioso, tutto quanto l'artista ha pensato di potere manifestare con il proprio sistema di comunicazione visiva. Se poi potremo precisare il significato proprio di quel tema nella teologia buddhista, questa nozione ci servirà soltanto a misurare il percorso compiuto dall'artista per esprimere visivamente quel concetto religioso. Analogamente, la familiarità che abbiamo con le tematiche ed i contenuti concettuali non gioverà all'intelligenza critica delle opere d'arte della nostra sfera culturale se non in quanto ci permetteranno di apprezzare la diversa configurazione che assumono passando attraverso il processo visualizzante dell'arte. Ciò non significa affatto che le tematiche ed i contenuti concettuali siano, al fine del valore artistico, irrilevanti; la cultura di un periodo si costruisce con l'arte non meno che con il pensiero filosofico, scientifico, politico, religioso. Giotto ha radicalmente modificato, in un momento in cui era estremamente importante farlo, l'interpretazio-

ne della figura e dell'apostolato di San Francesco; la politica religiosa della Chiesa cattolica al principio del Cinquecento si è giovata delle dimostrative, quasi dommatiche evidenze formali dell'architettura del Bramante e della pittura di Raffaello assai più che dell'erudizione dei teologi curiali. E sarebbe facile dimostrare che le strutture dei sistemi formali delle diverse culture si sono formate e sviluppate in funzione dei contenuti culturali che dovevano a loro volta strutturare per la comunicazione visiva. L'arte, in sostanza, è la grande responsabile della cultura che si fonda, organizza e sviluppa attraverso l'esperienza della percezione ed i collegati processi dell'immaginazione.

La percezione segna sempre e soltanto il tempo dell'assoluto presente. L'arte, il cui valore si dà nella percezione, presentifica i valori della cultura nell'atto stesso in cui li traduce e riduce nei propri. Non opera in un proprio, specifico settore del sapere: tutto può essere strutturato od organizzato come arte, così come tutto può essere strutturato od organizzato come filosofia. Ciò che il cosiddetto giudizio di valore accerta nell'opera d'arte non è certamente la conformità ad una cultura data e neppure il suo superamento, ma una particolare struttura culturale, quella appunto per cui i valori possono essere recepiti, non già nella dimensione senza tempo del pensiero astratto, ma in quella del presente assoluto, della percezione. Perciò quel cosiddetto giudizio non si colloca affatto, come dovrebbe se fosse veramente giudizio, al termine di un processo d'analisi e di riflessione, ma si produce nell'istante stesso della percezione o del recepimento dell'opera; e non è dunque il momento conclusivo, ma il momento iniziale dell'operazione dello storico.

L'estetica idealistica chiama giudizio estetico quello che le poetiche empiristiche chiamavano bonariamente piacere: è quella sorta di trauma psichico che si determina in un soggetto allorché viene a contatto con un oggetto artistico. Quando si è voluto trasportarlo dal piano del sensismo edonistico a quello intellettuale del giudizio (da Kant alla *Einfühlung* del Vischer ed alla pura visibilità del Fiedler) si è posta l'opera d'arte come un elemento di ricordo e quasi d'identificazione tra la realtà universale e la realtà individuale, tra il mondo oggettivo ed il soggettivo. Ho già detto che il trauma del soggetto nell'atto in cui recepisce un oggetto artistico non può essere un giudizio. Ma non è neppure un'emozione: se fosse, andrebbe affievolendosi con il prolungarsi ed il ripetersi del contatto e finirebbe per scomparire, mentre l'esperienza prova che

accade il contrario. Evidentemente quello che accade in un soggetto allorché recepisce una opera d'arte non interessa i sensi né il sentimento né il pensiero razionale: interessa, nella sua unità e integrità, la coscienza. L'opera d'arte, insomma, si dà presente nel presente assoluto della coscienza che la recepisce. E questo presente assoluto non trapassa nel passato perché, come vedremo, ne proviene.

L'analisi dell'atto con cui una coscienza recepisce un fenomeno come fenomeno artistico e, nello stesso tempo, lo eccipisce da tutti gli altri fenomeni ponendolo come «fenomeno-che-fenomeno-non è» è stata spinta a fondo, recentemente, dal Brandi. La coscienza che recepisce l'opera d'arte compie una riduzione fenomenologica che «approda al riconoscimento di una *epoché* singolarissima, in quanto che apparirà subito che l'opera non andrà estratta, isolata, messa tra parentesi, proprio perché essa stessa, come noi la riceviamo, risulta quale *epoché* in atto, che si è estratta, isolata, messa tra parentesi dal mondo della vita». Allora la presenza o, come la qualifica il Brandi, l'*astanza* dell'opera d'arte, il suo assistere al nostro stesso sforzo d'interpretarla, il suo agire insistente su tutto il procedimento del pensiero che la pensa, non costituiranno più un'aporia di quella storiografia *sui generis* che è la storiografia dell'arte: sarà invece l'essenza stessa dell'opera d'arte, o più precisamente la sua struttura, cioè proprio quello di cui lo storico dovrà fare la storia per fare una storia dell'arte che non sia soltanto la storia delle cose artistiche o delle persone che le hanno fatte. Né si potrà mai negare che, come portatrice di quell'essenza non più metafisica l'opera d'arte possa essere materia di ricerca e d'interpretazione storica: sarebbe lo stesso che affermare che solo alcune categorie di azioni umane possono essere pensate storicamente ed altre, l'arte per l'appunto, no. Su questo punto, e specialmente in un frangente di gravissima crisi del pensiero storico qual è il nostro, non v'è possibilità di «distinguo»: o tutte le azioni umane sono storiche ed oggetto di storia, o nessuna lo è. Il processo che incomincia a svilupparsi nel momento stesso in cui l'opera d'arte «intercetta» la coscienza (e non la coscienza in astratto, ma *una* coscienza, nel suo *hic et nunc*) non può che essere pensiero e discorso storico perché quell'atto iniziale riproduce «non già l'atto creatore dell'autore (dell'opera), ma l'atto con cui, estraniandola al divenire creandola cioè, egli la calava nel flusso della vita come un sasso in mezzo alla corrente». Non è forse proprio il flusso della vita che interessa lo storico? Non che voglia sapere da quale forza superiore sia imposto il ritmo con cui trascorre

dalla sorgente alla foce, questa questione riguarda semmai i teologi. Lo storico vuol sapere come i sassi calati nella corrente determinino l'andamento del flusso, ora facendolo scorrere in modo lento e uniforme ora impetuoso, ora scindendolo in rivoli e ricongiungendoli, ora formando specchi tranquilli ora gorgogli, rapide, cascate. Il Brandi riconosce che l'opera d'arte è recepita dalla coscienza nella sua storicità; ma si può aggiungere come non sia pensabile che alcunché d'intrinsecamente storico si sottragga a quella esplicitazione della storicità intrinseca che è la storia verbalizzata o scritta. Il sasso che l'artista cala nel flusso della vita, di cui spartisce o incana diversamente le acque, non è piovuto dal cielo come un meteorite: è un aggregato di molte sostanze né sarebbe poi tanto strano che le stesse sostanze di cui è fatto si ritrovassero, disciolte o sospese, nell'acqua che scorre. Ora queste sostanze, essendo sempre e soltanto cultura, non possono non essere analizzabili con il metodo stesso con cui si analizzano tutti i fatti della cultura, e cioè con il metodo della storia. La conclusione che se ne deve trarre è che, se si può fare la storia dell'arte, si può fare la storia di ciò che è astante alla coscienza, la storia di un evento che accade sotto i nostri occhi. Almeno nel campo dell'arte la proposizione corrente, per cui non si potrebbe far storia se non di ciò che è nella memoria, non trova conferma. Naturalmente nulla impedisce di credere che il fatto artistico, per la singolare struttura che gli è propria, colpisca, impronti, intenzioni la coscienza in modo diverso da quello degli altri eventi, ma nulla autorizza ad affermare, ormai, che di fronte all'evento che accade la coscienza s'impietri o paralizzi e che, dunque, di fronte a quell'evento flagrante non si possa assumere o si possa non assumere l'atteggiamento dello storico.

L'eccezione che la storia dell'arte sembra rappresentare nel quadro delle discipline storiche assume così, nella presente condizione di crisi, un'importanza sensazionale. Ciò che la cultura tecnoscientifica odierna vuole sostituire al probabilismo storico o alla ricerca della verità è l'offerta dell'informazione esatta, incontestabile, immediata, da toccarsi con mano: un'informazione che, potendo essere verificata, non è suscettibile di critica e di dimostrazione e che, non appena cessi di essere notizia, precipita in un passato senza fondo e misura, perdendo ogni significato. È quello che accade, su un altro piano, dei prodotti industriali: per quanto il loro aspetto possa essere seducente, quando non funzionano più non c'è che da buttarli: a nessuno verrà mai in mente di conservarli come invece si conservano, per una sorta di rispetto per il lavoro umano

di cui sono il prodotto, i mobili e le suppellettili di un tempo.

Se l'arte è uno dei grandi tipi di struttura culturale, l'analisi dell'opera d'arte deve concernere da un lato la materia strutturata, dall'altro il processo di strutturazione. In ogni oggetto artistico si riconosce facilmente un sedimento di nozioni che l'artista ha in comune con la società di cui fa parte, ed è come il linguaggio storico e parlato di cui si serve il poeta. Al di sopra di esso si trova sempre uno strato culturale più specificamente orientato o intenzionato, che potrebbe dirsi professionale: è quello che il Venturi ha chiamato il «gusto» e che comprende le idee sull'arte e le preferenze artistiche, le conoscenze tecniche, i modi convenzionali di rappresentazione, le norme o le tradizioni iconografiche e perfino certe predilezioni stilistiche, che sono generalmente comuni agli artisti della medesima cerchia culturale. V'è infine l'ultimo strato, la cui composizione sfugge all'analisi condotta secondo modelli culturali dati, e che costituisce il contributo personale, innovatore dell'artista. Non è affatto detto che quest'ultimo strato, più raffinato e sensibile, sia imponderabile e non analizzabile; e meno che mai che esso rappresenti il momento ineffabile dell'arte che trascende il cumulo di una cultura acquisita ed inerte. Semplicemente, la storiografia dell'arte non dispone, nella maggior parte dei casi, di strumenti e procedimenti abbastanza sottili per analizzare anche ciò che sembra essere il prodotto imprevedibile del *raptus* ispirato dell'artista.

La composizione del contenuto culturale dell'opera appare per lo più, rispetto agli schemi culturali del tempo, estremamente eterogenea. Come ha ampiamente dimostrato il Francastel, i materiali che gli artisti mettono in opera non sono sempre di prima scelta: nulla di più facile che trovare, accanto a spunti audacemente precorritori, elementi di cui la cultura del tempo ha già decretato la scadenza. Evidentemente la memoria visiva dell'artista ha i suoi processi e trattiene, rievoca, utilizza immagini corrispondenti a fenomeni di cui nell'ordine della conoscenza intellettuale si è già riconosciuto lo scarso o il nessun significato. I tentativi che sono stati fatti, cominciando proprio dal Freud, di applicare all'arte i procedimenti della psicanalisi hanno dimostrato che i meccanismi di prelevamento della memoria-immaginazione operano liberamente anche negli strati profondi dell'inconscio individuale e collettivo.

Giustamente il Brandi esclude che l'opera d'arte sia comunicazione di messaggi o contenuti dati: i quali, infatti, se mai venissero fedelmente ritra-

dotti in parole e concetti risulterebbero spesso insignificanti o incoerenti. Il termine di «realtà pura» con cui definisce l'opera d'arte, come quello di «pensiero concreto» recentemente introdotto dal Calvesi, spiegano bene come la riduzione fenomenologica compiuta dalla coscienza che concepisce e da quella che recepisce l'opera d'arte consista appunto nel mettere tra parentesi i contenuti culturali in quanto nozioni per cogliere al vivo la struttura che li organizza su quello che si può chiamare il piano o il livello della percettibilità immediata. Il posto che le diverse civiltà assegnano all'arte nell'economia dei loro sistemi culturali è esattamente quello che assegnano alla fenomenizzazione o visualizzazione dei loro valori. Per esempio: la contrazione della visualità e la ricerca di essenzialità nella pittura del Dürer e del Cranach è certamente in rapporto con la tendenza protestante a screditare la rivelazione formale del dogma, così come l'esuberanza visuale e la fenomenizzazione universale del Barocco è certamente in rapporto con la rivalutazione controriformistica della manifestazione sensibile delle verità di fede.

Quanto ai processi di strutturazione culturale che si possono ravvisare nell'arte, per avere un'idea della loro molteplicità e varietà, nonché dell'estrema delicatezza delle loro articolazioni e diramazioni, basterà ricorrere agli scritti di quei penetranti lettori e descrittori di opere d'arte che sono, malgrado o proprio a cagione della loro dichiarata avversione per le costruzioni teoriche, i grandi «conoscitori». Da un qualsiasi saggio del Longhi, chi si desse la pena di rubricarli, potrebbe ricavare una lunga lista di nessi culturali: d'influenza, di reazione, di combinazione, di tangenza, di filtrazione e via dicendo; e potrebbe inoltre constatare come, accanto a sorprendenti anticipazioni, vi siano inattesi recuperi da culture che tutto avrebbe fatto credere ormai tramontate. Evidentemente la cultura artistica non si sviluppa secondo il diagramma paradigmatico di altre discipline, per le quali è essenziale la continuità ascendente del progresso.

Il processo strutturale è necessariamente quello del fare, cioè il seguito di operazioni mentali e manuali con cui un insieme di esperienze culturali di diversa entità ed estrazione si comprime e compendia nell'unità di un oggetto per darsi simultaneamente, come un tutto, alla percezione. Il dinamismo strutturale dell'opera d'arte è dunque quello della relazione funzionale tra l'operazione tecnica ed il meccanismo della memoria e dell'immaginazione, che via via preleverà e riporterà alla superficie, talora da remotissime profondità della psiche, tutto e soltanto ciò che positivamente serve a risolvere i problemi che

si presentano nel corso del fare. Né v'è ragione per cui questo processo debba ritenersi meno consapevole e controllabile del processo del pensiero intellettuale, ed i suoi risultati non possano essere storicizzabili alla stessa stregua dei risultati del pensiero filosofico o scientifico.

Il primo compito di ogni disciplina è la delimitazione del proprio campo di ricerca. Il primo atto di chi vuole studiare l'arte è di separare i fenomeni artistici dai fenomeni che riempiono il «mondo della vita». La distinzione dei fenomeni artistici dai naturali non fa problema: è pacifico che tutti i fenomeni artistici sono prodotti dall'uomo, artificiali. Il pensiero classico, ponendo l'arte come mimesi, ha sancito una volta per sempre il parallelismo e quindi l'impossibilità d'incontro tra le categorie fenomeniche della natura e dell'arte: si imita ciò che non si è, se l'arte fosse «naturale» non imiterebbe la natura. Non tutto ciò che è artificiale è artistico: la coscienza che recepisce un oggetto come oggetto artistico non lo stralcia dalla categoria dei prodotti, ma lo colloca anche, come se possedesse una doppia natura, nella categoria dei prodotti aventi valore d'arte. Ora, non c'è dubbio che un oggetto può appartenere a più classi: un ostensorio, per esempio, appartiene tanto alla classe degli arredi sacri quanto a quella degli oggetti d'oreficeria. Ma se ed in quanto quell'ostensorio abbia valore artistico non appartiene ad una classe di oggetti artistici, perché una classe siffatta è incostituibile, ma ad una serie di fatti artistici, in cui non è detto che più prossimi, in relazione diretta, siano ostensori o arredi sacri od oggetti di oreficeria. Può accadere che gli oggetti a cui si aggancia nella serie siano sculture monumentali o architetture. Ma, se è così, è segno che la cultura in cui quei fatti rientrano collegandosi tra loro e ad altri, tiene scarsamente conto del fattore dimensionale come produttore del valore, evidentemente a vantaggio di altri. Come si vede, dunque, il nesso nella serie non è come nella classe, un nesso tipologico o iconografico o tecnico o funzionale; è un nesso storico, che soltanto il discorso storico, e non un processo di classificazione affine a quello delle scienze naturali può mettere in luce.

Per cogliere la differenza tra il punto di vista scientifico, che pone il *corpus* come finalità ultima dello studio dell'arte, ed il punto di vista storico, che si realizza nel discorso, sarà opportuno fare un esempio concreto. La saliera cesellata dal Cellini per Francesco I appartiene alla classe delle suppellettili, alla sottoclasse delle suppellettili da tavola, alla sotto-sottoclasse delle saliere. Passando dal criterio tipologico al tecnico, appartiene alla classe degli oggetti d'oreficeria ce-

sellati e con parti a smalto. Anche aspetti storici possono essere assunti come costitutivi di classi: dal punto di vista iconologico, la saliera appartiene alla classe delle figurazioni mitologico-allegoriche; dal punto di vista sociologico, a quella degli oggetti destinati al servizio del sovrano e quindi corrispondenti a speciali requisiti nella qualità della materia, della forma, dei contenuti simbolici. Anche nell'ambito delle classi e sottoclassi si possono stabilire gerarchie di valori: dire, per esempio, che la saliera del Cellini è la più bella, la più ornata, la più ricca delle saliere che si conoscono. Basta tuttavia passare dal criterio del lusso a quello della funzionalità pratica, e subito la saliera del Cellini scende dal sommo all'infimo grado del valore. Per collocare quello stesso oggetto nelle varie classi non si è tuttavia ricorso ad alcun criterio storico, perché questo avrebbe posto l'oggetto in un luogo e solo in quello; tuttavia ciascuna delle proposizioni indicate è verificabile e quindi, in linea di principio, scientifica.

Quando però, passando al criterio storico, consideriamo la saliera del Cellini come un'opera d'arte fiorentina databile intorno alla metà del Cinquecento, non soltanto la colleghiamo con oggetti con i quali non ha nessun rapporto tipologico, iconografico, tecnico, funzionale, ma formuliamo una proposizione che, essendo inverificabile, deve essere provata: e lo si farà procedendo per successivi raffronti finché giungeremo a precisare il tempo, il luogo, l'autore (nel nostro esempio, beninteso, già noti per la testimonianza stessa dell'artista).

L'analisi non sarà completa finché dalla possibilità e dalla probabilità non saremo giunti a dimostrare la necessità dell'opera, cioè a spiegare che, senza di essa, lo sviluppo della scultura o, in senso più lato, della cultura artistica fiorentina del Manierismo sarebbe stato diverso da quello che è stato: essendo, per esempio, assai importante che tra il 1540 e il 1550 il Cellini abbia stabilito un rapporto tra le tecniche eleganti e minute dell'oreficeria e quelle più larghe della grande scultura, ed abbia concepito un soprammobile come un monumento (di lì a poco, con processo analogo e inverso, l'Ammannati concepirà il monumento come un raffinato oggetto di arredamento urbano), e lo abbia fatto applicando alle modeste funzioni istituzionali di una saliera il procedimento di allegorizzazione della grande scultura classica nonché quello della letteratura cortigiana del tempo, evidentemente pensando o accettando l'idea che un sovrano per diritto divino non possa insaporire le vivande senza mobilitare le divinità marine.

Per spiegare un fenomeno, la saliera del Cellini,

si è dunque dovuto ricorrere a molti altri fenomeni assolutamente eterogenei, se non altro per quel tanto per cui ciascuno concorre a spiegare gli altri. In luogo di una classe costruita per analogie si è fatta una serie storica, costruita per relazioni. La serie è diversa dalla classe perché tra le unità di cui è composta non c'è solo analogia ma sviluppo o progressione: nella serie, la regolarità o l'irregolarità degli intervalli (o quello che si chiama il ritmo seriale) contano almeno quanto le unità. L'ordine stesso della serie costituisce o addirittura implica la spiegazione dei fenomeni, che altrimenti sarebbero chiusi in se stessi e comunicherebbero solo per le finestre, come le monadi leibniziane.

Marc Bloch souligne quelle part énorme d'abstraction suppose un tel travail: car il n'y a pas d'explication sans constitution de séries de phénomènes: série économique, série politique, série culturelle, etc...; si en effet on ne pouvait identifier, reconnaître une même fonction dans les événements autres, il n'y aurait rien à comprendre; il n'y a d'histoire que parce que certains phénomènes continuent (Ricoeur).

La coscienza non recepirebbe l'opera d'arte se non fosse preventivamente orientata, intenzionata a recepirla, e ciò che l'ha intenzionata non può essere che l'esperienza acquisita, storica dell'arte. Nel momento stesso in cui la recepisce si prepara a inserirla nella storia: in quella speciale dell'arte e, quindi, in quella della civiltà. E non c'è questione d'uovo e di gallina, l'arte non è nata adulta ed armata dal cervello di Zeus. Si è formata lentamente nella coscienza e nell'operazione umana; né mai, neppure nei più rozzi conati operativi del primitivo, vi è stato un atto disgiunto dalla coscienza dell'atto, dal senso sia pur soltanto aurorale della sua intrinseca storicità. Non è vero che l'arte sia un linguaggio universale che tutti possono intendere. Chiunque può ammirare un'opera d'arte, come chiunque può divertirsi a leggere una descrizione o a vedere un film che rappresenti la battaglia di Waterloo; ma soltanto lo storico, che la colloca in una serie di fatti e ne vede la necessità per la continuazione della serie, ne intende il significato. Così è dell'arte, che ciascuno capisce nella misura della propria esperienza dei fatti artistici o delle proprie conoscenze di storia dell'arte: tanto più sarà lucida e profonda l'intelligenza del singolo fatto quanto più estesa sarà la rete di relazioni in cui riesce a situarla. Al limite, la serie comprenderà tutti i fenomeni artistici prodotti da che mondo è mondo: sicché può dirsi che l'intelligenza di una singola opera sarà teoricamente completa quando si potrà giustificarla in rapporto all'intera fenomenologia dell'arte.

La storia dell'arte non ricostruisce uno sviluppo progressivo: è questa un'altra singolarità per cui si disgiunge dallo schema storico convenzionale. Già la classificazione della storia per generi (politica, economia, religione, ecc.) è un processo col quale si mettono in evidenza «des lignes de forces d'une efficacité capitale». Il progresso è una linea di forza tendente ad un fine; il fine ultimo e comune dell'esistenza dell'umanità. Benché l'affermarsi di una concezione realistica della storia abbia in gran parte screditata la tesi del progresso, rimane sempre il dubbio che la negazione del progresso, o della concezione teleologica della storia, conduca alla negazione della storia stessa, cioè della consapevolezza, dell'intenzionalità, della responsabilità dell'agire umano. Lo Jaspers, infatti, la ripropone come processo dell'umanità da un'origine comune (il solito *Grundkörper*: perché non chiamarlo Adamo?) ad un «unico mondo dell'umanità del globo terrestre».

Anche ammesso, per pura ipotesi, che un progresso continuo ci sia e tenda veramente ad un fine, non è detto che questo schema valga per tutte le attività umane. Nulla esclude, anzi tutto fa credere che certe attività non vi si uniformino e che il cosiddetto progresso sia solo la risultante di un sistema di forze che si sviluppano in direzioni diverse. E nulla ci vieta di credere che la storia dell'arte, così com'è la sola che contesti la separazione del passato dal presente, sia anche la sola che si sottrae all'inevitabilità del progresso.

E se poi la prospettiva del progresso fosse una prospettiva artefatta e interessata, una falsa coscienza, un'ideologia? Se non fosse, cioè, una direzione che l'umanità deve necessariamente seguire, come non avesse altro modo di essere-nel-tempo, ma una direzione che le viene imposta da chi, in buona o in cattiva fede, pretende di dirigerla? Che altro può promettere chi, nella società, si arroga l'autorità? Progresso verso la pace, la libertà, la felicità, verso tutto ciò che non è nel presente della vita, che è lotta e incertezza, significa sacrificio di un bene attuale per un bene maggiore nel futuro: come non vedere nel concetto (o nel miraggio) del progresso l'argomento fondamentale del potere? Ma allora, se non tutta la storia è storia del potere, v'è una storia che non è storia del progresso.

C'è stato un momento in cui si è volontariamente cercato di mettere la storia dell'arte al passo con la storia politica: partendo da Cimabue, il Vasari ha descritto la parabola di un progresso continuo. Ma, arrivato a Michelangiolo, si è accorto che il progresso non può più progredire. E allora? Che progresso è quello che

non può andare oltre il presente? Indubbiamente nel Rinascimento, quando si afferma solennemente la storicità dell'arte, si cerca di collegarla col progressismo politico della «signoria» la si pone come *invenzione*, rinnovamento radicale del sapere artistico. Ma *invenzione* è un termine ambiguo: già negli scrittori del Quattrocento non è chiaro se significhi trovare qualcosa di nuovo o ritrovare qualcosa di antico e perduto. Anche più ambiguo il termine *renovatio*: nulla è nuovo, ma tutto ridiventa nuovo. Non la diagonale ascendente, ma il circolo che ritorna al punto di partenza rappresenta, almeno per l'arte, il moto della storia. Il presente, sporco di fango e di sangue, viene messo tra parentesi da chi, facendo politica, pretende di pilotare la storia nel senso del progresso; il presente si vive e basta, in sé è soltanto una falda del monte del futuro che frana nell'abisso del passato. Ma l'arte è un fare e si fa qui ed ora, non ieri o domani; e fa oggetti, che il tempo non inghiotte e rimangono presenti. Le prove sono là, le rovine dell'antichità: il loro significato è terribile, proprio perché hanno perduto il loro significato, sono senza ragion d'essere. Sono i *veri* oggetti (dunque la *vera* arte), ma sono come i cadaveri, che hanno la forma e non la sostanza della vita. O il loro significato è, semplicemente, il significato della loro presenza, una presenza in cui non scorre il flusso della vita. Non serve venerare le rovine come sante memorie; questo si faceva anche prima e non ha cambiato la storia: bisogna risolvere il loro problema. Per risolverlo e poter seguirlo a vivere *malgrado* le rovine si può cercare di restaurarle, di restituirle allo *status quo* lavorando d'immaginazione: Aristotele spiega che l'immaginazione ha un senso quando è immaginazione del verosimile, ed è verosimile ciò che sappiamo essere accaduto, sicché si immagina sempre l'accaduto, il passato. Certo nel Rinascimento c'è anche l'ideologia, l'utopia dell'antico, ma è solo un tentativo di evadere: il ritorno all'antico è presenza, tragica e dura realtà dell'antico (Mantegna). Se questa è la storia, il prezzo che si paga per vivere secondo la storia è molto pesante: bisogna fare un salto all'indietro, seicento anni come non vissuti. Tutti gli scrittori del Quattrocento lo dicono, con un po' di sgomento. È bastato cercare di applicarla all'arte e l'idea della storia-progresso è saltata. Ciò che fa la grandezza dell'arte del Rinascimento non è il suo sentimento della vita, ma il suo sentimento della morte, la sua tragedia; è la sua profonda coscienza della negatività di quella storia del potere che si identificava, *tout court*, con la storia. Chi lo capisce per primo è Donatello, forse perché è un popolano e non un borghese progressi-

vo, un professionista, un ingegnere come il Brunelleschi: quella storia è violenza e furore, vivere in essa vuol dire vivere in modo furibondo e violento. Ancora un passo e si dirà apertamente che l'arte è *furor*; ma come, se la forza che fa la storia progressiva è la *virtus*, l'antitesi del *furor*? Se l'arte è *furor*, l'accordo degli artisti con gli uomini del potere, che professano la *virtus*, è destinato a durare poco e finire male: i rapporti di Leonardo con il potere sono difficili, quelli di Michelangiolo pessimi. Al principio del Quattrocento gli artisti si erano separati dalla piccola borghesia artigianale ed avevano formato una categoria di intellettuali compromessi col potere, benché con molte riserve; alla fine del secolo, al principio del successivo col Manierismo) sono già in contrasto con il potere. Gli uomini del potere sono gli uomini del progresso, gli artisti sono gli uomini del ritorno. E proprio in questo consiste l'importanza enorme del loro contributo: hanno riscattato l'arte dalla condizione di soggezione al potere del detestato periodo «bizantino», nonché da quella di solidarietà al potere del biasimato periodo «gotico»; hanno dimostrato con l'esperienza dei fatti che l'arte, con il potere, non può neppure collaborare alla pari; e nel momento stesso in cui provavano che la storia dell'arte è storia come la storia politica, la distinguevano da essa per il suo movimento completamente diverso, opposto. Opposto, soprattutto, è il senso del ritorno all'antico: motivo accessorio e di comodo nella politica, per cui si vive il presente per il futuro, fondamentale ed essenziale nell'arte, per cui si vive il presente per il passato. Anche così si spiega la pluralità dei processi storici, o di ricerca, dell'arte: non la linearità di una prospettiva col suo punto di fuga all'infinito, ma il fitto intricarsi e diramarsi delle radici del presente nella dimensione vissuta del passato.

La necessità del presente si dimostra facilmente: l'arte è fare e, facendo, si fa nel presente. Ma in quasi tutte le culture artistiche occidentali e orientali, forse senz'altro in tutte, c'è il motivo dominante del ritorno all'antico, se non addirittura all'origine. Il presente è un fare presente: si recupera un tempo che si crede e non è perduto, perché tutto ciò che è stato è, o l'essere non avrebbe senso. È il tema dell'ultima parte, *Le temps retrouvé*, che conclude la lunga *Recherche du temps perdu* di Proust; e più che un romanzo è una teoria dell'arte, perché l'arte è il processo, la tecnica del recupero del tempo perduto. L'opposto della *Art as experience* del pragmatismo del Dewey.

Quando la tendenza al ritorno, tipica della storicità intrinseca dell'arte, si irrigidisce in un pre-

cetto, con il patente assurdo di fare del ritorno al passato un programma per il futuro, è segno che la storicità è avvizzita nel tradizionalismo, che vieta ogni scelta storica: si reagisce allora negando tutto il passato e cercando un riferimento storico nel futuro (avanguardie, Futurismo), ma è ancora un circolo che si chiude, sicché si finisce per risalire ancora più indietro, all'impulso iniziale che si pensa precedere ogni determinazione artistica fattuale. Anche nell'arte le rivoluzioni sono un'accelerazione della ruota della storia, che però, in questo caso, gira all'indietro. Il ritorno all'antico è ritorno a un modello, a un archetipo: non c'è atto artistico, nelle culture progredite o nelle primitive, che non muova da un modello. Ma il modello non è la norma che elimina il problema, è il problema, perché il modello è là, all'orizzonte del tempo, e l'artista è qua, nel presente dell'agire. Il modello, infine, è là per essere rimosso, sbloccato come problema. I grandi rivoluzionari dell'arte negano l'antico come precetto, ma lo pongono come problema. È sempre l'arte avanzata, mai quella tradizionalista, che indica alla storiografia dell'arte nuovi campi e nuove linee di ricerca; è sempre un problema del presente che determina la problematicità del passato. Non si fa storia se non dei fenomeni che continuano; capire un fenomeno significa ricostruire la serie dei fenomeni che lo precedono e lo motivano. Gli artisti hanno preceduto gli storici nell'estendere l'area della storia dell'arte all'Estremo Oriente, all'Africa Nera, alla preistoria. Se oggi consideriamo storicamente interessanti i fenomeni artistici di tutte le epoche e di tutte le civiltà, si deve al fatto che gli artisti del nostro tempo (primo fra tutti Picasso: il maggiore, il più problematico) scelgono i loro punti di riferimento storico in tutta l'area fenomenica dell'arte, con la libertà più spregiudicata. La forza dell'arte sta nel colpire con un interesse attuale un punto del passato e nel presentificarlo: che cosa mai si potrebbe presentificare se non il passato? Nell'arte, potrebbe dirsi, nulla si crea e tutto rinasce.

La storia è sempre storia di uomini. Se si occupa di fatti o di oggetti, se ne occupa in quanto sono fatti dagli uomini. La stessa relazione, chiarita dal Brandi, tra la coscienza «in situazione» che crea l'opera e la coscienza «in situazione» che la recepisce spiega la complessità e la socialità dell'azione estetica. Se il fruitore compie un atto che completa quello dell'artista, lo storico dell'arte che facesse la storia dei soli artisti si comporterebbe come uno storico dell'economia che considerasse operatori economici soltanto i produttori e non i consumatori.

Si può discutere se l'attività artistica debba ne-

cessariamente concretarsi in oggetti: le correnti artistiche avanzate oggi lo escludono, ma non è ancora chiaro se mirino veramente all'eliminazione dell'oggetto o ad una diversa nozione di esso (l'oggetto non mercificabile), né se l'eventuale fine dell'oggetto non significhi la fine dell'arte come procedimento strutturante dell'esperienza estetica. L'oggetto non è la cosa; O. Kraus ha posto con tutta chiarezza la distinzione tra la cosa, che è soltanto se stessa ed è perciò monosemantica, e l'oggetto, che è anche altro da quello che è come cosa ed è perciò polisemantico. La distinzione è fondamentale per capire come avvenga l'integrazione di contenuti culturali differenziati nell'unità inscindibile dell'oggetto; per ora basterà notare che il soggetto, ponendo l'oggetto come oggetto, pone se stesso come soggetto. È la prima fondamentale relazione per cui la cosa passa al livello di oggetto. Come l'oggetto non è soltanto la cosa, ma la cosa in relazione con altre cose e in primo luogo con il soggetto che la pensa, così il soggetto non è soltanto l'individuo, ma l'individuo in relazione con gli altri individui e con le cose, l'individuo nella società.

La società che conosciamo e che chiamiamo storica è una società del possesso; l'oggetto vale in quanto può essere posseduto da un soggetto. Ma poiché l'oggetto è un insieme di relazioni, possedendo l'oggetto il soggetto possiede qualcosa che vale anche per gli altri, per tutti. In una civiltà del possesso, c'è chi possiede e chi fa perché altri possieda. Ma chi fa possiede la tecnica del fare oggetti e quindi, teoricamente, tutti gli oggetti che può fare: ogni oggetto è stato posseduto da chi l'ha fatto prima che da chiunque altro. Alla fine il soggetto pone tutto il mondo come oggetto posseduto (la mimesi classica è il modo di possedere la natura); ed all'oggetto universale fa corrispondere se stesso come soggetto universale. A questo stadio il potere non è ancora disgiunto dal fare, come poter fare: il *faber*, nella figura di Efesto, è un dio; nelle culture primitive è un essere dotato di poteri magici. La distinzione tra colui che può fare e colui che può far fare nasce con il contratto sociale, con cui si affida a taluni membri del gruppo il compito, non più di fare, ma di garantire la sicurezza di chi fa: ed è la distinzione, ancora in atto, tra il *faber* ed il guerriero o il politico.

Ora sappiamo chi è l'artista: è uno che per possedere fa, ed è perciò ben diverso da colui che per possedere s'impadronisce, il guerriero o il politico. Come si può fare a meno di considerare l'arte come un'attività ed una cultura di classe, quando vi sono classi e precisamente le classi di potere che non hanno mai prodotto un solo

artista e per i cui membri l'esercizio dell'arte era dichiarato a priori contraddittorio con quelle che dovevano essere le loro funzioni di comando? A quelle classi di potere appartenevano invece i mecenati, i committenti, i compratori, magari i dilettanti; ma ciò prova soltanto che consideravano l'arte come una prestazione a cui ricorrevano nell'esercizio del potere, e che conservava ai loro occhi un carattere strumentale. La storiografia dell'arte d'indirizzo sociologico, impostando la questione in senso strettamente deterministico, ha veduto nel committente un consumatore privilegiato, per il quale il godimento del valore artistico è accresciuto dall'esclusività del possesso. In realtà, il grande committente non è tanto un consumatore in proprio, quanto il mediatore della fruizione dell'arte da parte del gruppo sociale che dipende dalla sua direzione. Il problema va veduto al vertice, nel rapporto tra arte e religione, essendo il divino la sorgente del potere. Dai capi delle grandi comunità religiose fino allo stregone della tribù, il sacerdote si ritiene il depositario esclusivo delle supreme verità; nulla può aggiungere alla rivelazione il vederla materializzata in segni o in figure. Ma di quelle stesse verità, almeno in quanto possano servire come norma di comportamento, è anche il ministro; per ottenere che alla propria autorità corrisponda l'obbedienza dei subordinati deve comunicarle, ma deve comunicarle in modo che siano accessibili per chi, non essendo illuminato dalla grazia, non conosce se non quanto cade sotto i sensi. Anche sul piano del comportamento la differenza è profonda: alla conoscenza per via di rivelazione corrisponde la ritualità, alla conoscenza per via d'esperienza la prassi o la tecnica. Per la mente non illuminata dalla grazia la rivelazione deve tradursi in un fenomeno che i sensi possano percepire: per le coscienze religiose primitive sono rivelatori i fenomeni naturali, per le più evolute, che pongono l'umano tra il naturale e il divino, sono rivelatori i fenomeni umani. Anche per questo è calzante la definizione dell'arte come «fenomeno-che-non-è-fenomeno»: rende perfettamente l'ambiguità fondamentale dell'arte nel suo sforzo di cogliere, al di là della cosa, il significato della cosa. Anche la tecnica dell'arte è ambigua: ogni tecnica produce fenomeni, ma la tecnica che produce fenomeni rivelatori è una tecnica più elevata, che è ad un tempo prassi e ritualità. Ma è proprio per questa sua ambiguità costituzionale che l'arte non rientra nella storia del sacro né in quella, dedotta da essa, dell'autorità politica. L'ambiguità dell'arte riflette l'ambiguità di una condizione umana: l'artista appartiene ad un ceto la cui natura ed il cui destino sono

incerti. Può perdersi o salvarsi, dipende da ciò che fa. Chi ha il potere è al di sopra dell'ambiguità e dell'incertezza: la rivelazione è grazia, la grazia è salvezza, il potente è un salvato. L'artista deve salvarsi con quello che fa, riuscire ad intuire la rivelazione al di là del fenomeno. Ma il suo agire non avrebbe alcun significato se non fosse libero: gli uomini del potere possono indicargli ciò che deve fare, il fine che deve raggiungere, non possono indicargli il modo di fare, di raggiungere il fine. L'arte è il modello del fare secondo libere scelte. Non ha importanza che, con il contenuto o la destinazione del suo lavoro, l'artista eventualmente confermi il principio dell'autorità: il medico che cura un sovrano non fa professione di fede nella monarchia, l'architetto che costruisce una chiesa non si dichiara credente. Sono compiti che rientrano nell'ambito della professione. Come mai gli storici dell'arte di indirizzo sociologico non si sono accorti che la storia dell'arte non è legata alla storia del potere o dell'autorità ma, attraverso la storia del lavoro, a quella della libertà? Forse perché la sociologia non è una scienza: o è storia degli ordinamenti sociali o è la rappresentazione (ideologica nel migliore dei casi e utopistica nel peggiore) di un'astratta tipologia sociale. Il ceto che non è salvo per grazia ed il cui destino morale si decide con il senso o il valore di ciò che fa è il ceto di chi lavora. Ma, riportando la storia dell'arte alla storia del lavoro, non si delimita ancora il suo campo. Ammessa la presenza di un significato trascendente delle cose, rimane dubbio se l'intervento umano nella realtà non sia una violenza contro il divino: anche il lavoro può essere colpa. È tale se riflette l'egoistico interesse del singolo, se ha per fine l'utilità particolare e immediata; è riscatto se lo trascende, se consegue un valore che sia tale per la società tutta, perché l'idea del divino si identifica con la totalità dell'umano. L'arte è dunque il solo lavoro *puro*, che si compie bensì nella realtà (e dove altrimenti?) ma senza contraddirne e distruggerne il significato, senza usarle violenza: anche così si spiega il motivo ricorrente dell'imitazione. Così l'artista, quand'anche presti la sua opera all'autorità costituita, esercita una funzione di guida all'interno della propria sfera sociale, quella del lavoro. Il potente non lavora, contempla il segno del divino espresso nel proprio potere: se agisce, l'azione è brusca rottura dello stato contemplativo, violenza, guerra. A chi lavora è negato tanto il potere che la violenza; la storia dell'arte e forse la sola storia dell'agire umano in cui non abbiano senso questi due termini.

Per un curioso errore, che ha un'origine meta-

fisica, il sociologismo storico, vedendo l'arte determinata dal potere religioso o politico, la vede determinata dall'idea del divino. Invece è l'arte che la fonda o concorre a fondarla: ma non come principio metafisico del potere, bensì come aspirazione della società che vuol essere veramente se stessa, libera. In senso strettamente marxista,

l'arte appartiene alla sovrastruttura cioè è una delle forme ideologiche che permettono agli uomini di concepire e rappresentarsi in modo autentico o distorto la situazione in cui si trovano ad operare.

Conosciamo opere il cui contenuto ideologico, espresso in forma allegorica, è in rapporto diretto con il potere politico ufficiale: esempio tra i molti, le tele del Veronese con le glorie di Venezia o quelle del Rubens per la galleria di Maria de' Medici. Il ricorso all'allegoria implica una doppia intenzionalità, dimostrativa e celebrativa. I due artisti non inventano immagini simboliche che alludano alla potenza di Venezia e della monarchia di Francia: l'idea astratta del potere si concreta in figure di carne ed ossa, sfarzosamente vestite, esposte ai raggi della luce naturale. Non è un'idea espressa in immagini evanescenti, ma materializzata in figure fisicamente piacenti e d'un certo prestigio sociale. Sarebbe puerile supporre che i due artisti abbiano agito con lo scopo didascalico e servile di rendere attraente per i semplici l'arcigna maschera del potere; più difficile ancora supporre che gli esponenti del potere vedessero espresse in quelle figure fisicamente e socialmente gradevoli le ragioni metafisiche della propria autorità. Né ha senso sostenere che il potere e l'autorità non c'entrino e che i due pittori si siano serviti di quel pretesto, come di qualsiasi altro, per prendersi il piacere di dipingere donne nude, paludamenti di gala, armature brillanti. In quei dipinti c'è senza dubbio un'ideologia: non è la ideologia del potere dogale o regale e non è ancora la ideologia del potere borghese. È invece, con tutta chiarezza, l'ideologia borghese del potere. Anche Breughel si occupa del potere dei sovrani e dei vescovi, ma invece di elogiarlo lo denigra. È ovvio che il punto di vista politico, opposto, non incide né positivamente né negativamente sulla qualità del lavoro artistico; ma non per il fatto che l'arte sia al di sopra dell'interesse ideologico. Proprio perché Breughel e Rubens hanno atteggiamenti politici opposti la pittura del primo è caustica, asciutta, incisiva, demistificante, la pittura del secondo è encomiastica, verbosa, rettorica, mistificante. Se possiamo situare le opere di Rubens e quelle di Breughel sullo stesso piano di valore e collocarle, malgrado la distanza cronologica, nello stesso ciclo culturale, è perché rientrano in una cultura che ammette più atteggiamenti

diversi nei confronti dello stesso tema fondamentale, il potere. Del resto nello stesso tempo, nello stesso luogo, perfino con lo stesso stile di pittura Rubens e Jordaens danno due interpretazioni opposte della stessa tematica, quella della mitologia classica: Rubens la collega alle caste dominanti, Jordaens al sotto-proletariato rurale. Ora, questa possibilità di alternativa, questo precoce liberalismo politico non erano certamente la prerogativa dell'integralismo monarchico, erano la prerogativa della classe borghese. Sarà bene non generalizzare: se dicessimo che l'arte è una componente essenziale del sistema culturale borghese la ridurremmo in un ambito etnico e cronologico sicuramente troppo ristretto e non terremmo conto del fatto che la borghesia, benché da principio non ne avesse la vocazione, ha preso il potere e lo detiene tuttora con modi che non hanno nulla da invidiare a quelli delle più torve monarchie assolute. Diremo soltanto che l'arte si manifesta nelle culture o negli strati culturali che, in qualsiasi tempo e luogo, fondano la realtà sociale sempre e soltanto nel quadro di un'etica dei valori, cioè di una concezione della vita come lavoro produttivo, dei rapporti umani come scambio di esperienze, della politica come dialettica di autorità e libertà. In tutta la sua storia l'arte si trova sempre al polo opposto del potere carismatico e del dogmatismo politico; ed anche quando appare formalmente soggetta ad un potere dispotico, faraonico, riscatta e realizza in sé, nel suo farsi, la libertà negata dal sistema. Se tutta la storia fosse, come pensava prussianamente il Droysen, storia del potere (Stato ed Esercito) non vi sarebbe una storia dell'arte: è nella pura logica delle cose che l'arte sia stata vietata nella Germania di Hitler o nella Russia di Stalin. Ed è nella logica delle cose che l'arte, la cui storia si era intrecciata per secoli con la storia della borghesia, si sia dichiarata antiborghese quando la borghesia ha preso il potere e, non potendo più giustificarlo col miraggio di una salvezza oltre la vita, ha preteso di giustificarlo con la promessa di una salvezza quotidiana e cioè con il progresso, di cui ha fatto un'entità metastorica. La condizione critica dell'arte del nostro secolo, tuttavia, non dipende dal suo essersi posta contro la borghesia per associarsi alle forze operaie che le contendono il potere: la sua rimane una polemica all'interno del sistema, la polemica della borghesia storica contro la borghesia che andando al potere, ha sconfessato l'istanza critica e storicistica che aveva caratterizzato, da sempre, la sua cultura. Hanno dunque ragione i critici marxisti quando qualificano l'arte moderna di piccolo-borghese: dovrebbero tuttavia spiegare, sia pure

con la dialettica interna del sistema, l'opposizione della piccola alla grande borghesia capitalistica, o di potere.

Come attività collegata fin dalle più remote origini (dal primo contrapporsi del fabbro al guerriero o, andando ancora più indietro, del coltivatore al cacciatore) alla borghesia, l'arte appare come un'attività tipicamente urbana: e non soltanto inerente, ma costitutiva della città, che infatti è stata considerata per molto tempo (fino all'attuale degradazione del fenomeno urbano, dovuta appunto alla sconfessione e all'abiura, da parte della borghesia capitalista, dello storicismo borghese) l'opera d'arte per antonomasia. Tale era considerata in antico, quando la visita delle città era il coronamento della formazione culturale dei giovani destinati, per classe o per censo, a funzioni di governo. La prima letteratura artistica (Pausania) è periegetica e pedagogica. Ammirando i *mirabilia urbis* si prendeva coscienza dei valori storici che i monumenti plasticamente rappresentavano e significavano; ma il loro vero significato consisteva nel fatto che erano là, nella loro realtà fisica, e non già come memorie o segni del passato, ma come un passato rimasto presente, una storia fatta spazio od ambiente concreto della vita. Non soltanto rammentavano e celebravano le *res gestae* del passato, ma magnificavano gli atti della vita quotidiana della comunità cittadina, così come lo scenario ingrandisce e magnifica i gesti dell'attore.

Per città non deve intendersi soltanto un tracciato regolare entro una cinta, una distribuzione ordinata di funzioni pubbliche e private, un insieme di edifici rappresentativi e utilitari. Non meno dello spazio architettonico, col quale del resto s'identifica, lo spazio urbano ha i suoi interni: sono spazio urbano il portico della basilica, il cortile e le logge del palazzo pubblico, l'interno della chiesa. Sono spazio urbano anche gli ambienti delle case private; e la pala sull'altare della chiesa, l'arredo della camera da letto o da pranzo, fino all'abbigliamento e all'ornamento con cui le persone si muovono, recitano la loro parte nella dimensione scenica della città. Sono spazio urbano, e non meno visivo per essere mnemonico-immaginario, anche le estensioni dell'influenza della città oltre la sua cinta: il contado di dove giungono le derrate al mercato della piazza, e dove il cittadino ha le sue ville e i suoi poderi, i boschi dove va a caccia il lago o i fiumi dove va a pescare. Lo spazio figurativo, come ha dimostrato benissimo il Francastel non è fatto soltanto di quello che si vede, ma d'infinito cose che si sanno e ricordano, di notizie. Perfino quando un pittore dipinge un pae-

saggio naturale, dipinge in realtà uno spazio complementare del proprio spazio urbano. Anche lo spazio è un oggetto che si può possedere ed è posseduto: per molto tempo il potere di un signore si è misurato dalla quantità di spazio in suo possesso. Ma l'arte, come fenomeno urbano, non ha nulla a che vedere con la legittimità o l'arbitrarietà di quel possesso: ciò che la produce è la necessità, per chi vive ed opera nello spazio, di rappresentarsi in modo «autentico o distorto» la situazione spaziale in cui opera. Lo spazio urbano, infine, è la vera ideologia della borghesia, la «rappresentazione della situazione di fatto in cui opera». E, dicendo «di fatto», si dice «immaginario» perché la dimensione in cui si progetta e si fa non è certamente il sito in cui occasionalmente ci si trova, ma l'immagine mentale che ciascuno si fa dello spazio della vita e che, per il medesimo fondo d'esperienza, è la stessa, salvo piccole differenze specifiche, per tutti gli individui dello stesso gruppo. Perché allora, se non per l'inveterata abitudine di ossequiare i potenti, lo studio delle complesse relazioni culturali, e specialmente artistiche, tra città e città o nazione e nazione sarebbe soltanto, come da molti si crede, un'appendice allo studio delle guerre e delle alleanze? Il disegno o la mappa che si ricaverebbe dallo studio accurato di quelle relazioni, di ciascuna indicando la direzione e la portata e l'interferenza con le altre, sarebbe senza dubbio molto diverso da una carta politica. Ma la storia che si costruirebbe su quella topografia e cronologia permetterebbe infine di rispondere alla domanda che molti storici, e da ultimo il Ricoeur, si sono posti: «à quelles conditions la non-violence peut-elle concerner notre histoire?». Se oggi lo storico è costretto a valutare come vettore politico perfino la nonviolenza immobile ed estatica del santone indiano, a maggior ragione dovrà tener conto, nel bilancio generale, di quello che il Manzoni chiamava «lo stato generale dell'immenso numero d'uomini che non ebbero parte attiva» negli eventi storici «ma che ne provarono gli effetti»: né soltanto da spettatori o da vittime involontarie ma seguitando a fare il loro lavoro non-violento anche se dell'altrui violenza risentivano inevitabilmente il contraccolpo. Quel lavoro aveva i suoi vertici, i suoi modelli, i suoi salienti storici: ed erano le opere degli artisti, che del suo valore etico e sotterico avevano storicamente coscienza, e proprio perciò non potevano non comprendere nel loro spazio immaginario anche quegli altri fatti, decisi e ordinati dai potenti, e le idee per cui li avevano decisi e ordinati. Che l'arte, nella sua storia, abbia macinata molta farina religiosa e politica non si nega; che la qualità della farina abbia spes-

so suggerito di modificare i congegni del mulino, neppure: ma infine, l'arte è il mulino e non la farina. Posta l'arte come attività tipica della borghesia, o di quello che si può chiamare lo spirito borghese, bisogna pure riconoscere che la crisi attuale dell'arte non è altro che il suo dissociarsi dalla borghesia al potere. La prima incrinatura coincide col momento in cui alla struttura economica o produttiva si sovrappone una sovrastruttura finanziaria, speculativa: col momento cioè in cui una parte della borghesia investe proprie ricchezze nelle imprese di forza del potere, le guerre. È allora che l'arte cessa di essere il massimo *standard* di valore e questa funzione viene assunta dalla moneta. È strano che gli storici dell'arte che si dicono marxisti, e sono tanto solleciti nell'indicare in Raffaello l'ideologo figurativo di Leone X o nel Bernini quello di Urbano VIII o in Hogarth quello della borghesia commerciale inglese, non abbiano neppure sospettato quale straordinario campo di ricerca sarebbe quello della relazione sempre diversa ma sempre illuminante tra i due *standard* di valori: l'opera d'arte e la moneta. Alla fine risulterebbe, come aveva ben capito Engels, che la storia della sovrastruttura culturale non è affatto il calco della storia delle strutture economiche; più ancora, si vedrebbe come la storia delle strutture economiche, essendo storia di valori, non possa fare a meno delle nozioni di valore che vengono elaborate e sviluppate, non soltanto in termini di prezzo, nel corso della storia dell'arte.

Se infatti oggi la moneta non è neppure più valore, ma soltanto segno o simbolo di potere, nel passato fu emblematica e, prima ancora, simbolica del valore e, andando più indietro nel tempo, valore concreto, inseparabile dal valore della moneta come oggetto il cui valore iniziale, della materia, veniva moltiplicato dalla quantità di lavoro umano che di un frammento di metallo faceva un'opera d'arte. All'origine, si approderebbe ad un tempo felice in cui la moneta come tale non esisteva ed il valore economico era il valore del lavoro d'arte, mentre l'atto economico di base era, come nei poemi omerici, il donativo. In quella che il Diano chiama «la poetica dei Feaci» il rapporto essenziale era il rapporto di tecnica e piacere (non, come oggi, di tecnica e potere): il lavoro dell'arte, con la corporeità accertata dal senso, liberava dalla servitù alle oscure forze ctonie, sublimava la magia nel mito, il sacro indistinto nella chiarezza formale del divino.

È sul piano della tecnica che l'uomo a poco a poco si svincola dalla magia e dal sacro, non appena è in grado di attribuire qualcosa all'opera delle proprie mani e al sapere accumulato nella mente che solo le guida (Diano).

Il pensiero che nella storia dell'umanità l'arte non sia mai dalla parte di coloro che possiedono ciò di cui s'impadroniscono, ma di coloro che possiedono ciò che fanno, è alla radice della ricerca del Riegl, che procede sulla via già aperta, per la storia della civiltà, dagli storici liberali francesi, come Fauriel e Thierry. Non è l'arte ufficiale della corte imperiale che conta, ma l'arte provinciale, la *Kunstindustrie* che rifluisce a Roma dai popoli conquistati; ed è l'*ethos* popolare, il *Kunstwollen*, che, trapassando di generazione in generazione, esprime fin nelle sigle stilizzate e infinitamente ripetute dell'ornato il sentimento dello spazio e del tempo o una concezione del mondo non più sorretta dall'autorità di una teoria ma assorbita ed assimilata, identificata con il senso stesso dell'essere, con il dinamismo psicofisico che fa dell'operazione artistica non più un servirsi della materia, ma un esistere con e nella materia.

Soltanto nei periodi che si chiamano classici la storia dell'arte tende a saldarsi alla storia politica intesa come storia della società e non dei potenti: all'equilibrio che sembra finalmente e felicemente raggiunto tra autorità e libertà corrisponde allora, nell'arte, l'equilibrio di teoria e prassi. La sintesi dei due termini è la forma: rappresentazione in cui si rende interamente percepibile dai sensi una concezione positiva del mondo. La teoria fiedleriana della visibilità pone l'arte come pura forma, la forma come conoscenza; la conoscenza è verità, e poiché la verità è, non diviene, della verità non si fa storia. Il modo giusto di occuparsi dell'arte dunque sembrerebbe non essere la storia, ma la scienza. Vale la pena di notare come già questo primo invito a destoricizzare lo studio dell'arte rientri in una *Weltanschauung* autoritaria: l'artista non è il prodotto di una cultura, compare all'improvviso ed il suo compito è «di aprire gli occhi al mondo cosicché gli uomini pensino di essere stati ciechi prima d'allora». Non esiste dunque un passato a cui sia legato da eredità inconscie e di cui, ad un tempo, prenda coscienza e si liberi nel presente assoluto dell'opera d'arte; se ha una portata storica è perché ha imitatori e seguaci che giurano nell'autorità del suo verbo.

Il Wölfin, muovendo dallo studio del classico e del passaggio dal Rinascimento al Barocco, definisce cinque sistemi formali attraverso la giustapposizione di termini antitetici (lineare-pittorico; superficie-profondità; forma chiusa-forma aperta; molteplicità-unità; chiarezza assoluta-chiarezza relativa); e già da questa opposizione di contrari emerge il loro carattere

concettuale. Ciascuno di quei *Grundbegriffe* è un sistema strutturale della forma come rappresentazione, ma se i *principia individuationis* possono essere diversi la realtà a cui si applicano è sempre la stessa, così come il risultato è sempre la forma. Alla diversità degli schemi formal-conoscitivi lo stesso Wölfflin è costretto a dare una giustificazione metastorica: spirito mediterraneo e spirito nordico; aprendo così, senza volerlo, la via alle pericolose teoriche delle costanti nazionali e, peggio, razziali.

Quello che allora si chiamava lo schematismo ed oggi lo strutturalismo iniziale del Wölfflin, veniva naturalmente respinto dal Croce, ma accettato con riserva dal Venturi, che però lo riportava dall'esterno all'interno assumendolo come costitutivo della cultura specifica dell'artista, come cultura intenzionata alla finalità del fare artistico. Sennonché, così facendo, il Venturi sostituiva il principio della volontà a quello della rappresentazione e si riaccostava al Riegl, per il quale la concezione del mondo, che era quella delle diverse epoche e civiltà, veniva coinvolta e ricaratterizzata nella «volontà d'arte» ch'era il principio del fare. Lo stesso Venturi si accorgeva che l'entità forma-conoscenza, se poteva determinarsi storicamente nell'arte delle epoche classiche, non valeva per le altre: non per l'arte medievale di cui sempre meglio si vedevano, grazie soprattutto agli studi fondamentali del Toesca, la sconfinata profondità culturale ed il complicato, fittissimo tessuto di relazioni; non per l'arte moderna, apertamente polemica nei confronti del classico; non per l'arte orientale, che mai s'era posta come rappresentazione oggettivante e conoscitiva; non, a maggior ragione, per l'arte preistorica e primitiva, in cui l'arte occidentale contemporanea individuava un riferimento storico essenziale. Il concetto di «rivelazione», introdotto dal Venturi, era ancora un compromesso: infatti la rivelazione è ancora conoscenza, anzi una conoscenza più vasta e quasi totale, raggiunta con mezzi sopra-normali. Nell'ambito di questa conoscenza universale, comprensiva del naturale e del divino, la conoscenza intellettuale che si realizzava nella forma classica appariva come un'isola in un mare immenso. Più ancora: come già avevano sostenuto i romantici, dagli Schlegel e dal Wackenroder al Ruskin, il culturalismo, l'intellettualismo, lo storicismo classico apparivano come altrettanti impedimenti che l'artista doveva superare per fare l'arte. Ma come spiegare allora la cultura non-classica di cui era satura l'arte non-classica, esattamente come l'arte classica era satura di cultura classica? Evidentemente, però, una differenza c'era: la cultura classica, presupponendo il possesso della verità, si formula-

va, anche nell'arte, mediante certi principi d'autorità, quali la prospettiva, le proporzioni, le tipologie architettoniche, il bello, ecc. È vero che l'artista non realizzava la propria finalità artistica con la dimostrazione o la verifica di quei principi e che, superandoli, ne contestava il carattere dommatico, autoritario. Ma non si può dire che, semplicemente, recuperasse una libertà provvisoriamente smarrita: superando il principio d'autorità del classico, assumeva necessariamente (e lo si vede, al massimo livello, in Michelangiolo) un atteggiamento anticlassico. Spezzato l'equilibrio classico di teoria e prassi, non è la forza della teoria che prevale (malgrado i tentativi di riaffermarla: si veda lo Zuccari), ma quella della prassi. La teoria, che si richiama all'idea e la pone come dogma e precetto, si pone al di sopra del divenire della storia; la prassi, che è esperienza, è il flusso storico stesso. La scelta storica che si compie in Italia, col Caravaggio, negli ultimi anni del Cinquecento è risolutiva: se, per prendere coscienza della propria intrinseca storicità, l'arte si era accostata ai grandi modelli storici dell'autorità e del potere ed aveva espresso, a somiglianza di quelli, i propri principi d'autorità, ora li revoca e, abbandonando il piano della teoria-dogma, ripiega su quello, che le è proprio, della prassi. L'artista, che dalla condizione dell'artigiano era stato elevato a quella di consigliere, familiare, ministro dei grandi, di coloro che «fanno la storia», ridiscende senza rimpianti al rango intermedio di professionista e, poi, di intellettuale borghese.

Il tentativo del Wölfflin di determinare sul problema del classico, cioè della forma-rappresentazione, la metodologia della storia dell'arte portava in realtà, sulla traccia del Fiedler, lo studio dell'arte fuori dell'ambito storico: concorreva insomma a fondare, in antitesi con la storia, una scienza dell'arte. Ma a quell'indirizzo, che in qualche modo anticipava il moderno strutturalismo, contrasta tutta una corrente che mette a punto la propria metodologia sulla problematica del Manierismo, cioè dell'anticlassico. Il nodo rimane la grande figura di Michelangiolo, nella quale si individuava un tempo l'apogeo supremo del classico e che invece appare sempre più chiaramente, nel contrasto drammatico delle sue spinte ideali, il massimo responsabile della rottura manieristica. È Michelangiolo che riporta il nucleo del problema dall'universalità del creato all'individualità dell'artista: al soggetto, dunque, che non si giustappone più all'oggetto (o alla natura) e, avendo così perduto il suo equilibrio conoscitivo, è estremamente sensibile alle tensioni, alle depressioni, alle angosce a cui lo sottopone non più l'ormai lontano «universo»,

ma il turbolento, immanente, instabile mondo della vita. Tutto ciò che può comunicare agli altri non è più una verità intellettuale o dottrinale, ma il suo disperato problematismo.

Se l'artista non è più nella situazione di chi, per conoscere, distingue la verità dall'illusione e dall'errore, l'essenza dalla sembianza, la forma-concetto che ripete nella propria la struttura razionale del creato non è più che un'immagine tra le infinite possibili. L'esistenza non è che un flusso d'immagini che mutano continuamente, si generano l'una dall'altra, si combinano nei modi più capricciosi; e non soltanto l'immagine è naturalmente instabile, ma non si può mai sapere quando veramente sia, perché nel momento stesso in cui comincia a farsi, ad esistere, comincia anche a disfarsi, a morire. Michelangiolo cerca ancora di fissarla, di darle una dimensione, una gravità, una consistenza; ma i significati di cui la carica sono morali, non più conoscitivi, e tutto ciò che riesce a ingigantire e ad eroizzare è il tormento, la miseria dell'uomo. Poco dopo, nella pittura ormai puramente *esistenziale* del Greco, è ormai chiaro che cosa sia (o non sia) l'immagine: non più la proiezione o la rappresentazione di un universo geometrico, la costruzione di uno spazio, ma il riflesso cangiante del divenire del reale nel flusso temporale dell'esistenza. Non un interesse intellettuale, ma solo un'estrema tensione della volontà può dare al moto interiore il ritmo di una spirale di ascesa, che inverte quello della caduta, e salva. I grandi manieristi non contrappongono la prassi della tecnica al disegno-idea, ma trasformano il disegno-idea in una prassi intellettuale: l'arte depone ogni interesse conoscitivo proprio nel momento in cui si va formando con Galileo (che pure si sentiva ancora profondamente legato all'arte) il metodo specifico della conoscenza rigorosa, la scienza. Dell'artista dunque non interessa più la concezione formale del mondo, ma la condizione esistenziale, lo stato psicologico. Fissando l'interesse non più sull'intelletto, bensì sull'instabile condizione psicologica dell'artista, non possiamo più prescindere dal suo essere-nel-mondo: la sua condizione psicologica è anche una condizione storico-sociale. La storiografia dell'arte degli ultimi decenni ha concentrato gran parte delle sue ricerche sul Manierismo; e inevitabilmente è passata dall'indagine psicologica alla sociologica (caso tipico, lo Antal), rendendosi conto che il problema dell'arte non può mai essere affrontato in sé, ma sempre e soltanto per relazione. Manierismo e Riforma, Manierismo e Controriforma, Manierismo e la crisi dell'autorità, Manierismo e formazione di una borghesia professionale o intellettuale: per la moderna storiografia del-

l'arte, insomma, il problema del Manierismo, o del classico e dell'anticlassico, è lo *hic Rodhus hic salta*, il dilemma di essere o non essere.

Poiché nel classico la teoreticità si identifica con la storicità dell'arte, pare che solo il metodo storico possa verificare che l'arte è arte; ma non si può verificare quello che non c'è, dunque *tertium non datur*: l'arte anticlassica o non-classica non è arte, oppure è arte di cui non si può fare la storia. Ma non è assurdo credere che solo una certa arte, e non tutta l'arte, possa essere storicizzata? Il pensiero idealistico scavalca la difficoltà ponendo tutta l'arte, purché sia tale, come classica (cioè come forma rappresentativa), dando così per scontato che l'esperienza è una e che nell'arte si conosce intuitivamente lo stesso mondo che col pensiero si conosce intellettualmente. Rigettare a priori l'anticlassico come non arte non si può, perché si dimostra facilmente che l'anticlassico non nasce come alternativa e controproposta, ma come difficoltà intrinseca del classico: quanto più si approfondisce l'indagine tanto più ci si persuade che, nel Rinascimento, il cosiddetto classico non esiste come realtà storica ma solo come ipotesi di lavoro. Nemmeno Bramante, nemmeno Raffaello sono «classici»: il classico è l'antico, l'antico non è la storia antica ma l'ideale rispetto al quale si giustifica o semplicemente si qualifica l'agire presente, la prassi. Si capisce che la prassi non verifica la teoria (una teoria-verità o una teoria-dogma non ha bisogno di verifica) e non la attua (una teoria attuata non è più teoria); la modifica, perché fare è esperire e non rappresentare o descrivere concetti riassuntivi e sostitutivi dell'esperienza. Al limite, la distrugge, riducendola ad essere null'altro che una delle infinite immagini che l'esistenza, facendosi, fabbrica. Della verità, se c'è ed ha una forma, si occupi dunque la scienza: possibilissimo che, per sapere cos'è lo spazio, il telescopio di Galileo serva più della prospettiva; l'arte si occupa dell'esistenza, che sicuramente c'è e non ha una forma.

L'autorità, o il potere, non può fare a meno della verità data, dell'assioma: ha bisogno, per esercitarsi dall'alto, di affermare la propria infallibilità. Ed ha bisogno della logica, perché da certe cause debbono discendere certi effetti. La storia del potere (Machiavelli) è una storia logica. Ma, se il potente deve agire secondo logica, il potere è vincolante, chi lo possiede e lo esercita è meno libero di chi lo subisce. La storia della borghesia moderna (Guicciardini) comincia come storia del «particolare» che, accontentandosi di vivere, è libero dalla servitù allo «universale» a cui è soggetto chi deve far vivere una comunità, uno Stato. Per il «particolare» non v'è distinzio-

ne a priori tra vero e illusorio: tutte le immagini che si formano nella sua mente, dipendano o no da sensazioni dirette, hanno lo stesso valore e con il loro incalzante succedersi e mutare danno un senso al tempo della vita. Il suo mondo, il mondo interiore di quella borghesia consapevole della propria insopprimibile libertà, non è un mondo di cause e di effetti, ma di opportunità, possibilità, eventualità, combinazioni imprevedibili: un mondo d'immagini assai più che di forme.

È possibile fare una storia delle immagini? È ovvio che si può far storia solo di ciò che è intrinsecamente storico; la storia ha un suo ordine perché interpreta e mette in chiaro un ordine che è già nei fatti. Ma c'è un ordine nel nascere, moltiplicarsi, combinarsi, disfarsi e ricomporsi delle immagini? Il Manierismo aveva screditato o demistificato la forma, con la sua pretesa di riprodurre un ordine che nella realtà non c'è. Ma il mondo dell'esistenza, come mondo d'immagini, è caos o cosmo?

Il grande merito di Erwin Panofsky consiste nell'aver capito che, malgrado l'apparenza confusa, il mondo delle immagini è un mondo ordinato e che è possibile fare la storia dell'arte come storia delle immagini. Per farlo, doveva partire, com'è partito, dalla dimostrazione che il classico, malgrado l'accampata certezza teorica, è anch'esso un'arte d'immagine: le sue forme non sono se non immagini a cui si cerca di dare la consistenza dei concetti, col solo risultato di dimostrare che anche i concetti sono immagini e che l'intelletto è ancora un settore o un segmento dell'immaginazione.

Il Warburg e la sua cerchia di Amburgo, in cui il Panofsky si era formato, avevano già dimostrato con pazienti ricerche filologiche che la cultura artistica del Rinascimento vive della eredità di immagini ricevuta dall'antichità classica. Vive, cioè, di immagini storiche. Prima della rivelazione cristiana, quando l'essenza del vero era ancora celata dietro il velo delle sembianze, tutto il sapere era fatto d'immagini: la sapienza degli antichi nell'interpretare l'universale allegoria della natura era il segno del divino e la prova della sua eternità. Il divino nelle cose è il mito; l'arte classica è la rappresentazione di un universo mitologico, una rappresentazione necessaria perché il mito non esiste se non nella rappresentazione. Il mito è legato alla forma, l'arte è l'espressione di una concezione mitica del mondo; il ritorno all'antico o, più precisamente, la palingenesi dell'antico è il senso stesso della storia dell'arte, come storia ciclica e non evolutiva. Le immagini antiche giungono alla nuova cultu-

ra umanistica attraverso l'oscurità, l'indistinzione, l'irrazionalità del Medioevo: ciò che ancora una volta dimostra la loro sopravvivenza nel profondo ed il loro tramandarsi con il flusso stesso dell'esistenza.

Il metodo iconologico del Panofsky non ha nulla a che vedere con quella scienza sussidiaria della storia dell'arte che è l'iconografia e che si riduce, in definitiva, a formare classi di oggetti aventi certi contrassegni comuni: è un metodo storico perché non forma classi ma serie, cioè ricostruisce lo sviluppo o il percorso delle tradizioni d'immagini. Non bisogna dimenticare che il Panofsky muove dallo studio sistematico dei canoni, dei principi d'autorità del classicismo del Rinascimento: la prospettiva, le proporzioni, l'idea. Ma la conclusione è quella a cui non poteva non giungere chi, come lui, aveva studiato a fondo la teoria delle forme simboliche del Cassirer: malgrado il fondamento matematico o filosofico, i sistemi prospettici e proporzionali sono ancora iconologie dello spazio e del corpo umano. Non indicano un superiore grado di coscienza, ma la sostanziale analogia tra quelle che si ritenevano forme coscienti e le immagini dell'inconscio.

Il processo delle tradizioni d'immagini, quale lo ricostruisce il Panofsky, è tortuoso, casuale, pieno di incertezze, di ritorni, di diversioni improvvise, sicuramente non ha una logica, non ha una direzione costante, non ha un fine. Ma non è detto che non abbia un suo ordine. L'artista è uno che fa ed ha una tecnica, che sicuramente ha un ordine perché presuppone un progetto ed una determinata successione di atti: è l'esigenza pratica del fare che richiama al presente, all'urgenza del da-fare, esperienze passate, spesso remote, talvolta obliterate. È l'ordine del fare che dà ordine ai recuperi mnemonici, al movimento dell'immaginazione. Evidentemente non si tratta di materiali elaborati: il dato mnemonico è spesso monco, impreciso, confuso; soltanto nell'ordine tecnico del fare acquisterà un significato. L'iconologo sa che non può permettersi il lusso di lavorare con materiali selezionati, di certificato pregio artistico: per studiare la genesi dell'arte deve pure partire da qualcosa che non è ancora (o non è più) artistico. Raduna il maggior numero possibile di documenti direttamente o indirettamente relativi al tema d'immagine di cui ha deciso di occuparsi. È come un geografo che studi un corso d'acqua; deve individuare la fonte, disegnarne il percorso, tener conto di tutti gli affluenti; e poi descriverne il comportamento, che dipende dalla massa e dalla velocità delle acque, dalla profondità diversa da luogo a luogo, dalla conformazione del letto e delle

sponde, dalla tendenza a straripare, a precipitare, a impaludarsi.

Può certamente accadere che il tema iconico si presenti magnificato in qualche capolavoro famoso, ma più spesso la sua presenza o il suo passaggio sono segnalati da figurazioni artisticamente povere, da documenti di seconda e terza mano come le illustrazioni, le stampe popolari, le placchette, le monete, le carte da gioco e simili. In qualche caso può trattarsi di documenti vicari, provvisori, copie o derivazioni da opere d'arte perdute; ma è senza dubbio sintomatico che la storiografia di metodo iconologico prediliga proprio questa copiosa, scadente *imagerie*. L'immagine logora, consumata, recitata per la millesima volta e deformata dall'abitudine o dalla disinvoltura con cui la si adatta alle più svariate occasioni è spesso ben più eloquente, per lo storico dell'immagine che la versione dotta, depurata, controllata sulle fonti, fissata con la struttura lucida di un sistema formale. L'immagine screditata, talvolta contaminata da ingenue associazioni o combinazioni, magari da confusioni banali, per assonanza, con altre immagini latenti nella memoria, è il documento di una cultura d'immagine diffusa, un «significante» a cui si possono attribuire, come alle parole del linguaggio parlato, più significati. Perciò l'iconologismo, molto più del formalismo wölffliniano accosta la problematica dell'arte a quella delle strutture linguistiche: Panofsky, non Wölfflin, è il Saussure della storia dell'arte. Inutile dire, poi, che risalendo all'origine dei semi d'immagine e seguendone la crescita nel terreno grasso dell'inconscio collettivo, si coglie la motivazione comune della produzione e della fruizione del fatto artistico, ristabilendo così l'unità dell'atto estetico e la continuità tra la storia genetica e la storia fruitiva dell'opera d'arte.

Il Panofsky ha più volte dichiarato di essere uno storico dell'arte, semmai un filologo nel senso umanistico del termine, e non un raccoglitore di documenti iconici. Il suo obiettivo rimane, malgrado tutto, il giudizio di valore, che però preferisce chiamare «sintesi ricreativa». «Non è vero — scrive — che lo storico dell'arte prima costituisca il suo oggetto mediante una sintesi ri-creativa e poi cominci la sua indagine archeologica, come prima si fa il biglietto e poi si monta in treno. In realtà i due processi non avvengono successivamente, ma procedono intrecciati; non solo la sintesi ri-creativa serve di base all'indagine archeologica, ma questa a sua volta serve di base al processo di ri-creazione, entrambi si qualificano e correggono reciprocamente». Il lavoro dell'iconologo è tutto diverso da quello dell'iconografo: quest'ultimo descrive i connotati di una

figura come un entomologo descrive le caratteristiche di un insetto, il primo fa opera di sintesi e non di analisi perché ricostruisce l'esistenza previa dell'immagine e dimostra la necessità della sua rinascita in quel presente assoluto che è l'opera d'arte.

Al metodo iconologico si rimprovera da molti, come già alla storia della critica, di avere una utilità puramente ausiliaria. Dato e non concesso, si obietta, che possa essere interessante spiegare il significato di un'opera il cui soggetto ci sfugge (p.e. una composizione allegorica), sta di fatto che il più delle volte non ci sfugge e fin dal primo sguardo sappiamo se il dipinto che ci è presentato rappresenta la crocifissione oppure San Girolamo penitente oppure un ritratto, un paesaggio, una natura morta. Vale la pena di intraprendere laboriose ricerche per fare, tutt'al più, la storia dell'allegorismo, delle figurazioni mitologiche o dei generi? Si potrebbe rispondere che il metodo iconologico ha dato risultati eccellenti anche là dove l'opera d'arte non è un soggetto figurato, come dimostrano i contributi illuminanti del Wittkower e del Krautheimer alla storia dell'architettura. Oppure si potrebbe pregare l'obbietto di indicare una sola opera figurativa che non sia in qualche modo allegorica, essendo l'allegorizzazione un procedimento costante, costitutivo, strutturante della rappresentazione. Ed anche il malfamato soggetto non manca mai ed il critico che voglia studiare il fenomeno artistico nella sua integrità non può fare a meno di occuparsene. Per trovare un'opera d'arte senza soggetto bisognerebbe arrivare ai nostri giorni, alle opere che lo escludono per polemica; ma allora la stessa mancanza di un soggetto definito costituisce un tema, come in quelle vignette umoristiche sotto cui è scritto «senza parole». Se Raffaello raffigura la *Madonna col Bambino* in modo diverso da Duccio, un motivo deve esserci, né possiamo cavarcela attribuendo tutta la novità iconografica alla brillante invenzione dell'artista. Da Duccio a Raffaello l'immagine della Madonna col Bambino ha fatto un lungo tragitto, le cui stazioni non possono certo ridursi alle interpretazioni che il tema ha ricevuto dai grandi maestri. Evidentemente quello che una critica facile attribuisce all'arbitrio fantastico di Raffaello è un processo d'immaginazione che può essere indagato e ricostruito, con l'immane risultato di scoprire che i materiali elaborati nel corso di quel processo sono esperienze culturali perfettamente individuabili. Una ricerca iconologica può farsi anche per i ritratti, i paesaggi, le nature morte: e non consisterà certamente nell'accertare chi siano i personaggi o quali i luoghi e quali i frutti od i fiori

che vediamo raffigurati. L'iconologia di un ritratto è l'atteggiamento, l'abbigliamento, il significato psicologico o sociale che si attribuisce alla figura; l'iconologia di un paesaggio o di una natura morta è il modo di prospettare, configurare, rendere significativi i luoghi o le cose raffigurati. Il ritratto di Carlo V a cavallo, di Tiziano, rientra ovviamente nella classe iconografica dei ritratti di Carlo V e magari in quella più estesa dei guerrieri a cavallo; ma è una classificazione che non serve alla storia (se non, talvolta, per stabilire una data) più che non serva alla storia la classificazione in ordine alla tecnica, come dipinto ad olio su tela. Uno storico iconologo come il Panofsky lo collocherà invece nella serie (non classe) dei ritratti con significato storico-allegorico; procederà quindi a stabilire quel significato e, tenendo conto della occasione per cui il quadro fu dipinto (la vittoria di Muhlberg sui protestanti), spiegherà che l'imperatore, armato di lancia come un semplice soldato e nell'atto di uscire da una simbolica selva, è qui ritratto come *miles christianus*. Ciò che sarebbe ancora una curiosità storica, se la scelta del tema non avesse influenzato tutta la composizione del quadro, compreso il paesaggio del fondo, e la stessa interpretazione psicologica del personaggio, com'è facile vedere dal confronto con altri ritratti di Carlo V dipinti dallo stesso Tiziano, p.e. quello di Monaco. Basta poi pensare a Poussin, a Claude Lorrain, a Corot per persuadersi che c'è un'iconologia del paesaggio, facilmente reperibile nella scelta del motivo, del taglio, della prospettiva, delle componenti naturalistiche (alberi, rocce, acqua, nuvole), della stagione, dell'ora. Né serve invocare l'emozione subitanea dell'artista davanti al vero (posto che si tratti di paesaggi dal vero), poiché quel vero lo ha scelto e quell'emozione se l'è andata a cercare: senza dire, poi, che la emozione è ancora un fatto dell'immaginazione memoria, sia pure suscitata da uno stimolo esterno. Perfino nella più «oggettiva» delle nature morte olandesi del Seicento, la ricerca iconologica dimostra come un'intensa attività della immaginazione si accompagna all'osservazione: significati diversi, simbologie recondite determinano la scelta degli oggetti (frutta, fiori, selvaggina, pesci, cristalli, strumenti musicali ecc.); c'è un senso profondo dello spazio e del tempo nell'aggruppamento e nell'evidenza delle cose. Se già non sapessimo che le nature morte hanno spesso sicuri significati allegorici o allusivi (i cinque sensi, *memento mori*, *vanitas rerum* ecc.) dovremmo ugualmente dedurre che la natura morta è ancora un'allegoria. Non soltanto le immagini che provengono dalla miniera inesauribile dell'antico, ma anche quelle

che dipendono dall'esperienza sensoria si trovano ammassate alla rinfusa nella immaginazione dell'artista. Vi sono anche immagini che potremmo chiamare tecniche, e fanno parte di un bagaglio di nozioni che l'artista porta con sé insieme con gli arnesi del proprio lavoro: per esempio, tutte quelle consuetudini o convenzioni rappresentative che ha studiato il Gombrich e che costituiscono, per usare un termine farmaceutico, l'eccezione dell'arte. Senza quelle convenzioni, che formano una sorta di codice comune all'artista e allo spettatore, l'opera sarebbe indecifrabile; e l'arte, non agendo su un terreno culturale dato e accettato, non concorrerebbe, come invece concorre, a modificarlo.

Forse è stato troppo modesto, il Panofsky, quando ha detto che l'iconologia si occupa del soggetto e non delle forme delle opere d'arte. Se una *Madonna col Bambino* di Raffaello non è soltanto un oggetto di culto, ma un'opera d'arte che esprime visivamente il nesso che in un determinato momento storico si vede tra il naturale e il divino, questo significato non è dato soltanto dal fatto che la Madonna è una bella donna seduta in un ameno paesaggio, ma dall'andamento delle linee, che è lo stesso nelle figure e nel paesaggio, o dalla relazione tra l'azzurro del manto e il celeste del cielo o dalle sfumature di colore e fanno sentire la presenza diffusa dell'atmosfera. E con ciò siamo già in quello *hortus conclusus* dello stile, in cui il critico ideal-formalista s'inoltra in punta dei piedi e chiedendo il silenzio col dito sulle labbra affinché l'opera parli da sola. Ma l'opera tace; è sempre soltanto lo studioso che parla in presenza dell'opera d'arte, e tutto il problema si riduce a decidere che tipo di discorso debba tenere. Ma nemmeno limitandola al soggetto la ricerca iconologica è ricerca parziale e sussidiaria. Anche nell'architettura, nell'ornato, nelle arti che per un vecchio pregiudizio classista si chiamano minori, la morfologia è satura di significati iconologici: la ricerca ch'è stata fatta per le grandi tipologie del tempio a pianta centrale o della cupola si potrebbe facilmente estendere fino ai particolari delle cornici e dei fregi, e per l'ornato fino ai processi di stilizzazione e iterazione d'immagine, per le arti applicate fino agli innumerevoli, sottilissimi fili che le legano al costume. Se si può fare la storia iconologica della prospettiva, delle proporzioni, dell'anatomia, delle convenzioni rappresentative, dei riferimenti simbolici dei colori e perfino della ritualità o gestualità tecnica, non è detto che ci si debba fermare e che non si possano studiare storicamente, come altrettante iconologie, la linea, il chiaroscuro, il tono, il fondo d'oro, la pennellata, e via

dicendo. Si potrebbe certamente e sarebbe una ricerca utilissima, da raccomandare ai giovani storici dell'arte desiderosi di esplorare campi nuovi: soltanto che la ricerca cambierebbe nome e non dovrebbe più chiamarsi iconologica ma, con modernissimo termine, semantica o, più esattamente, semiotica.

Ritornando a quell'ammasso di documenti affastellati dall'iconologo seguendo il filo rosso di un motivo d'immagine che sbocca alla fine in una grande opera d'arte, in un fatto veramente storico, bisognerà subito osservare che non tutti risulteranno utilizzati o ugualmente utilizzati; e di quelli che risulteranno essere stati utilizzati non si potrà dire che siano stati evocati ed elaborati seguendo un ordine logico o cronologico. Ci troviamo nel cantiere, nell'atelier interiore dell'artista e, come appunto in un atelier, vi troveremo un po' di tutto: opere già fatte, studi, schizzi, disegni, annotazioni; e poi gessi, stampe, riproduzioni di cose antiche e moderne che l'artista interessato ha raccolto in vista di un possibile impiego; e poi ancora costumi, drappi, tappe, stracci, arnesi e cianfrusaglie d'ogni sorta, che magari serviranno ad abbigliare il modello o ad improvvisare un ambiente; infine tele, cartoni, cornici, barattoli di vernici, pennelli e matite. Tutta quella roba è là perché potrà servire, neppure tanto all'opera che sta sul cavalletto ed a cui l'artista sta lavorando o a quelle che ha già in progetto, ma a tutte le opere che sono allo stato di pura virtualità o di intenzionalità. Sono gli strumenti, più ancora che del suo lavoro, della sua poetica: e non di rado accadrà che l'artista stesso dichiarerà che, per fare la figura di un re, preferisce servirsi d'una vecchia tenda di velluto che d'un vero manto regale. Gainsborough dipingeva i suoi paesaggi in studio, adoperando come modelli qualche ciottolo e qualche pezzo di corteccia che aveva raccattato passeggiando: evidentemente non erano modelli, ma stimoli per il lavoro della memoria-immaginazione. Quando, nel corso del lavoro dell'artista, una memoria più o meno remota viene evocata e portata alla superficie, si può essere certi che il movimento dell'immaginazione è collegato a quello della mano o, almeno, all'interesse del lavoro in corso.

Sta bene; ma, si dirà, se tra l'immagine che lo artista fa ed un suo remoto precedente iconico non c'è correlazione storica possibile, perché indicare un nesso che oggettivamente non esiste? Perché il fatto che la correlazione non sia cosciente né diretta non dimostra che non esista a livello dell'inconscio e che non agisca come motivazione profonda.

Man mano che la ricerca si approfondisce i temi

iconici tendono a raggrupparsi in poche tematiche che si ritrovano in tutte le epoche e in tutte le culture: al di là dei limiti storici dell'arte si potrà giungere, come Marcuse, a ridurre tutte le motivazioni del comportamento umano a due impulsi originari, *eros* e *thanatos*, o, come Thass-Thienemann, tutti i linguaggi a poche radici essenziali.

Allora veramente l'intera area fenomenica dell'arte apparirà come un'immensa rete di relazioni interagenti, con o senza la consapevolezza storica del rapporto. Né con questo si vuol dire che non si possa parlare della cupola del Brunelleschi o di quella di Michelangiolo senza tirare in ballo lo *stupa* indiano e il legame costante tra la forma architettonica centralizzata e l'idea del cosmo, o di una *Madonna col Bambino* di Raffaello senza richiamarci alla *mater matuta* mediterranea: di chiacchiere siffatte ne abbiamo sentite anche troppe. Siamo tutti persuasi, e lo stesso Panofsky lo predicava, che una ricerca storica è tanto più valida quanto più circoscritta e localizzata. L'importante è che la ricerca non conduca a isolare un fatto o un gruppo di fatti, ma ad individuare un nodo di relazioni; e che si abbia coscienza che al di là della zona illuminata dalla ricerca, quelle relazioni si estendono e ramificano all'infinito, a tutta l'area sterminata dei fenomeni artistici, non importa di quale epoca e cultura; cosicché il nesso che collega, attraverso lunghissimi ed oscuri percorsi, il *Giudizio* di Michelangiolo all'idolo polinesiano non è una metafisica identità di valore estetico, ma un nesso storico che si può, volendo, ricostruire e descrivere.

Per molti aspetti, dunque, il metodo iconologico instaurato dal Panofsky, benché per programma rigidamente filologico, si qualifica come il più moderno ed efficace dei metodi storiografici: suscettibile inoltre di grandi sviluppi che per la verità non ha avuti, anche perché gli stessi seguaci del Panofsky ne hanno ridotto la portata, facendone una scienza di pochi iniziati, quasi esoterica, fornendo così un argomento agli storici ideal-formalisti, che la considerano ancora una metodologia eterodossa.

Ritornando, per concludere, al punto di partenza, bisogna anzitutto riconoscere al metodo iconologico il merito di aver posto tutte le premesse per il superamento del limite europocentrico della storia dell'arte, dimostrando che la forma, valore supremo dell'arte occidentale ed argomento della sua superiorità intellettuale, non è che una varietà dell'immagine: più precisamente, il modo con cui si qualifica e legittima l'immagine nelle epoche che si dicono classiche. Riportando l'arte dal piano «intellettuale» al piano della psi-

ologia individuale e collettiva, si apre la via ad una confluenza della ricerca psico-analitica e della ricerca sociologica, cioè a quell'incontro dialettico della linea freudiana e junghiana con la linea marxista che è uno dei traguardi essenziali della cultura odierna. Il piano del raccordo è il piano fenomenologico: in questo senso, il metodo iconologico deve non poco, malgrado l'apparente discrepanza, al metodo della pura visibilità, poiché ovunque una immagine viene portata alla percezione mediante un procedimento tecnico c'è sicuramente intenzionalità o volontà di arte. Perciò vorremmo che la ricerca iconologica venisse estesa molto al di là delle arti tradizionalmente dette figurative, nel vastissimo campo dell'urbanistica e dell'architettura, dello ornato e della *Kunstindustrie*, già dal Riegl additato come il più propizio alla ricerca ed alla scoperta.

Nell'odierna, generale contestazione dello storicismo a favore di uno scientismo integrale, indubbiamente più conforme ai modelli culturali di una civiltà tecnologica o dei consumi, il problema dell'arte è forse il punto cruciale della contesa. Poiché l'arte è un prodotto «dello spirito», se si arrivasse a provare che non si può fare la storia, ma si deve fare la scienza dell'arte, si proverebbe che tutti gli atti ed i fatti umani sono materia di scienza e non di storia. La storia sarebbe dunque un metodo empirico superato: come curare la polmonite con decotti e tisane invece che con gli antibiotici. Provando, al contrario, che la storia è scienza perché è il solo modo di studiare il comportamento umano, la cui struttura è storica, e che soltanto i suoi metodi debbono essere, come ogni metodo scientifico, riveduti e aggiornati, si prova che il metodo storico può spiegare anche fatti estranei all'area dello storicismo europeo e che, dunque, l'accusa di europocentrismo, mossa dallo scientismo allo storicismo umanistico, non regge.

La possibilità di una scienza dell'arte non si può negare a priori: si può a priori concedere che l'inevitabile rinnovamento metodologico della storiografia dell'arte deve avvenire attraverso l'assorbimento di procedimenti e l'impiego di attrezzature scientifiche di ricerca.

Nell'epoca della riproducibilità meccanica e della diffusione dell'arte attraverso i canali della comunicazione di massa, come ha spiegato il Benjamin, l'opera d'arte perde tutta la sua aura, cioè si distacca dal contesto storicoambientale in cui è stata prodotta, ed acquista in compenso il massimo di *esponibilità*, cioè un carattere di assoluta presenza, di atemporalità. È questa la condizione in cui l'opera d'arte viene a trovarsi nel museo, lo strumento che la nostra civiltà ha creato

per la fruizione artistica collettiva: nel museo l'opera d'arte è *esposta*, cioè presentata in modo che vengano messi in evidenza i suoi valori estetici puri. Non è un caso che il Malraux abbia concepito una rassegna sintetica dell'arte mondiale come un *musée imaginaire*, in cui la presentazione o l'esposizione dell'opera rende inutile il discorso storico. Il museo è o dovrebbe essere, un apparato scientifico: gli oggetti non sono soltanto esposti, ma studiati, catalogati, restaurati. Come nell'ospedale, agli occhi dei medici, il degente è soltanto un ammalato, così agli occhi dello scienziato dell'arte l'opera è soltanto un oggetto da analizzare, conoscere, curare. Alla fondazione di una scienza rigorosa dell'arte hanno contribuito in larga misura gli studiosi nord-americani sviluppando una tendenza che si era già pronunciata, fin dalla fine del secolo scorso, in Germania. È noto che, negli ultimi cento anni, per ovvie ragioni economiche si è avuta una trasmigrazione in massa di opere d'arte dai paesi di antica civiltà all'America, dove una cultura artistica praticamente non esisteva. Sono state formate grandi collezioni private, che sono poi diventate, per la maggior parte, pubblici musei. In alcuni di essi si è perfino cercato di formare anche un patrimonio «monumentale», smontando e rimontando alcuni antichi edifici. Indipendentemente dall'aspetto sociologico, per altro estremamente interessante, basterà osservare: 1) il trasferimento avveniva da nazioni «storiche» ad un grande paese in pieno sviluppo industriale la cui popolazione era, quanto alla provenienza, composita ed eterogenea; 2) le opere, sottratte dall'ambiente storico in cui erano nate, venivano raggruppate in rassegne generalmente miste, miranti a riunire il meglio di tutte le culture artistiche mondiali; 3) le raccolte comprendevano opere antiche e moderne, che spesso venivano accostate e confrontate; 4) tutte provenivano dal mercato, dunque avevano già perduto la loro funzione originaria; 5) il museo trovava la sua ragion d'essere non già nella dimostrazione della passata grandezza delle civiltà storiche, ma di un progresso tecnologico e di una potenza economica in atto. Come poteva giustificarsi in questo contesto la presenza di quei documenti di una storia che non concerneva il suo passato? Evidentemente mettendo in ombra il significato storico ed in piena luce il puro valore estetico delle opere d'arte: affermando cioè che l'arte non è tanto il prodotto di un lento processo culturale quanto l'espressione di una creatività connaturata all'essere umano. Era una tesi a cui la teoria fiedleriana della pura visibilità offriva una base filosofica, tanto più valida in quanto, appunto, europea. Muovendo da queste premesse, la cul-

tura artistica americana ha avuto, negli ultimi decenni, sviluppi imponenti: si sono formate scuole universitarie perfettamente attrezzate, che si sono giovate dell'insegnamento di molti studiosi europei, specialmente tedeschi costretti a emigrare dalle persecuzioni naziste; le ricerche estetico-filosofiche sono state portate innanzi anche attraverso importantissimi collegamenti con altre discipline (psicologia, sociologia, teoria dell'informazione ecc.); sono state create scuole per l'educazione visiva e la progettazione artistica per la industria; infine, e naturalmente è il fatto di maggior rilievo, si è formata in America una corrente artistica autoctona che, dopo la seconda guerra mondiale, ha avuto una fioritura quasi violenta e si è imposta al mondo al punto da assumere funzione di guida.

Tutto il pensiero estetico americano, dal Dewey alla Langer e ad Arnheim, tende in sostanza ad affermare il carattere assolutamente individualistico, di esperienza creativa autonoma, dell'arte. Non ha una genesi storica, ma ha una funzione sociale: compensa l'esperienza alienante del lavoro industriale e la frustrazione della vita nella «megalopoli». Più tardi, si cercherà di inserire il momento estetico nel circuito dell'informazione e comunicazione di massa, identificandolo col trauma della notizia inconsueta.

Il più grande artista americano, F. L. Wright, rifiuta ogni giustificazione storica della propria opera creativa: non soltanto si dichiarava libero da ogni legame con il passato, ma ricusa come storica l'idea di natura, cercando con la realtà un rapporto «organico», quasi biologico. Anticipa, in questo, i grandi protagonisti della *action painting* o dell'arte di gesto: fenomenizzarsi immediato e incontenibile degli impulsi profondi dell'essere. Perfino l'immagine è sconfessata come intrinsecamente storica, dunque metaforica e mistificante: al gesto non può corrispondere che il segno, che non ha spazio né tempo. Di siffatti impulsi non sembrerebbe davvero potersi far storia: ma soltanto spiegarli, come spesso fanno i critici americani, con la psicologia dell'individuo. Ma siamo davvero, per la prima volta, in cospetto di fenomeni artistici che si producono al di fuori della storia? O quegli impulsi non sono invece da interpretarsi come liberazione da una pressione repressiva, reazione violenta alla condizione di non integrità a cui la società di massa costringe l'individuo? Non hanno, cioè, un manifesto accento di denuncia e di protesta, quasi opponendo la violenza creativa dell'individuo alla violenza negativa ed oppressiva del sistema?

Giustamente il Panofsky riconosce l'importanza degli studi americani sull'arte: ai quali nessuno

potrà mai contestare il merito di avere superato i limiti dello storicismo tradizionale, per cui l'opera d'arte veniva generalmente inquadrata nello schema tradizionale della storia politica, della «nazione». Né certo può considerarsi senz'altro negativa la tendenza, sempre più pronunciata, allo specialismo, conseguenza necessaria di quel superamento degli schemi storici tradizionali in cui la storia dell'arte veniva inserita in una prospettiva predisegnata. Una ricerca che non si sviluppi più entro i tradizionali scomparti delle nazioni storiche ma abbia come campo praticabile tutta l'area dei fenomeni artistici, non può non prescrivere limiti specialistici. Il pericolo non è lo specialismo in quanto ricerca settoriale consapevole del proprio limite; il pericolo è lo scientismo, come implicita negazione della scientificità della storia ed instaurazione della verifica al posto della prova, della notizia al posto del problema, dell'enunciato al posto del discorso. Il pericolo infine è che, invece di rinnovare ed estendere il metodo storico, si destoricizzi il metodo dello studio dell'arte; e che insomma, anche in questo campo, un linguaggio tecnologico si sostituisca al linguaggio storico.

Il prodotto tipico della ricerca scientifica nel campo dell'arte è il *corpus*, la sua aspirazione ultima un *corpus* che sia la somma di tutti gli altri e copra l'intera area fenomenica dell'arte, un *corpus* universale. Tutto quello che nel mondo si conserva come artistico sarebbe scientificamente elencato, catalogato, definito, fotografato, pubblicato: e poiché sarebbero riprodotti in microfilm anche i documenti relativi, non vi sarebbe più alcuna ricerca da fare, se non quella di nuovi materiali, perché tutte le cose prodotte dalla mano dell'uomo, dal paleolitico ad oggi, sarebbero divise in due grandi categorie: arte (quella che sta nel *corpus*) e non-arte. C'è perfino chi vorrebbe dare a questa discriminazione forza di legge, fondando su di essa la protezione dei «beni» artistici.

Senza muoverci dalla biblioteca del nostro istituto universitario (utopistico, si capisce) con i suoi schedari meccanografici ed i suoi *computers*, potremmo studiare agevolmente, senza problemi di sorta, l'arte greca del V secolo e quella della Terra del Fuoco, la pittura del Rinascimento e la ceramica peruviana. E con quanto vantaggio per gli studiosi: non più estenuanti ricerche d'archivio, non più scomodi viaggi per «vedere e rivedere» (come predicava Adolfo Venturi), non più penose incertezze sull'autenticità delle opere e l'attendibilità delle fonti, non più ipotesi, interpretazioni, attribuzioni aleatorie. Tutto sarebbe là, scientificamente catalogato e descritto, anche

per chi, uomo d'altri tempi, volesse ancora fare la storia: perfino se una guerra nucleare (sempre possibile in un'era tecnologica) cancellasse ogni traccia di quella ch'è stata l'arte del vecchio mondo, sarebbe un peccato, ma in sostanza nulla sarebbe perduto. Liberati dalla fatica della ricerca, potremmo finalmente godere l'arte, abbandonarci senza rischi e problemi agli squisiti dilette dello spirito, proprio lo stesso discorso che si fa quando s'immagina un futuro in cui le macchine facciano tutto da sole e gli uomini, non più costretti a lavorare per vivere, potrebbero dedicarsi agli studi, coltivare lo spirito.

Il problema metodologico è anche un problema operativo, di attrezzature di lavoro. Degradare le discipline umanistiche al rango di un sopravvissuto anacronistico artigianato culturale non significherebbe preservarle dalla contaminazione tecnologica, ma votarle ad una rapida fine. Né avrebbe senso considerare la storia come controparte del sottosviluppo tecnologico europeo nel mondo di domani. Non si debbono riconoscere i successi che la ricerca storico-artistica deve all'impiego di una strumentazione moderna, della fotografia per esempio; né ignorare l'influenza determinante delle attrezzature sullo sviluppo della metodologia critica. Lo storico dell'arte che lavora sul vasto materiale messo a sua disposizione dai modi di riproduzione meccanica non ragiona come lo storico di un secolo fa, che lavorava sul ben più ristretto e meno attendibile repertorio delle riproduzioni a stampa. Non che la fotografia gli fornisca documenti oggettivamente più certi; anch'essa, come prima l'incisione, è piuttosto un processo analitico e interpretativo che un puro sussidio mnemonico. Ma proprio perché è tale gli studiosi possono valersene come d'un mezzo di ricerca. La critica che il Portoghesi fa dell'architettura è chiaramente impostata su due discorsi paralleli e complementari, verbale e visivo: la ripresa fotografica introduce l'interpretazione critica nel vivo del testo, la immedesima alla lettura dell'opera, ne condiziona la percezione. Da tempo, poi, si cerca di sviluppare la ripresa cinematografica come operazione interpretativa mirante a inserire l'opera in un sistema di coordinate spazio-temporali che, per essere quello a noi più familiare, agisce come fattore di decifrazione e di spedita lettura. Non v'è ragione di temere che la metodologia delle discipline storiche, come si è facilmente associata a taluni strumenti della tecnologia moderna, debba essere, da altri più attuali, deformata o annientata.

Se, come pare evidente, lo sviluppo della metodologia della storia dell'arte procede di pari passo con la crescente disponibilità di materiali di

raffronto si potrebbe credere che il fine ultimo degli studi sia, come taluni sostengono l'inventario generale, il *corpus* dei manufatti artistici dalla preistoria ad oggi. Per la sua completezza, per l'imparzialità con cui raggruppa i materiali il *corpus* costituisce un repertorio, di cui le aggiunte eventuali non muteranno l'impianto: una specie di *grille de travail* o di tavola di riferimento, che permetterà di mettere in relazione ogni singolo fatto con tutti i fatti di un determinato settore e, al limite, con tutta l'area fenomenica dell'arte. Si dirà che con quei materiali, di cui è a priori garantita l'autenticità, lo storico può costruire tutti i ragionamenti e i discorsi che vuole, allo stesso modo che un giocatore può combinare, sulla stessa scacchiera e con le stesse pedine, infinite situazioni. Ma è appunto la dissociazione tra la ricerca e il pensiero che trasforma il giudizio in opinione, e lo vanifica: non v'è infatti pensiero storico che non si traduca in un nuovo modo di articolare la ricerca. E se ogni ricerca storica che si fa mira, al di là del proprio obiettivo immediato, a far seguire la ricerca storica ed a svilupparne i metodi, come potrà considerarsi lavoro storico un lavoro che, fissando uno schema e un programma di ricerca una volta per sempre, non potrà non concludersi con l'archiviazione di tutta l'arte del mondo?

La divergenza tra il ricercatore di cose ed il ricercatore di significati non corrisponde a quella che si dava, una volta, tra l'erudito e lo storico: lo prova il fatto che si vede nel *corpus* il superamento in senso fenomenologico della tradizionale *monografia*. Quale può essere, al di là di un'incontestabile utilità, la funzione scientifica del *corpus*? È noto che lo strumento fondamentale e unitario della scienza moderna è l'ordinatore elettronico, capace di compiere in pochi istanti operazioni che richiederebbero, altrimenti, anni di lavoro; ed è ormai certo che qualsiasi ricerca che non si valga degli ordinatori sarà destinata ad un ritardo che la priverà di ogni capacità competitiva nel quadro del sistema culturale moderno. Se il processo metodico della storia dell'arte consiste nel ragguaglio di ogni singolo fatto all'intera serie dei fatti, è chiaro che occorrono strumenti capaci di individuare senza possibilità di errore, i nessi relazionali che sensibilizzano l'intero campo ad ogni punto di esso. Indubbiamente le nuove attrezzature scientifiche, che solo raramente e sperimentalmente vengono applicate alle ricerche umanistiche, potranno lavorare soltanto su repertori tipici, come il *corpus*, ma è grave che siffatti repertori vengano impostati sulla base di superati criteri di categorie o di classi, senza neppure affrontare il proble-

ma della definizione, nell'ambito della fenomenologia dell'arte, delle nozioni di campo e di relazione. E senza instaurare, nella scuola, il lavoro di gruppo.

La storia essendo, in definitiva, la struttura dell'esistenza associata e quindi intrinsecamente realizzata, il dominio della ricerca storica appare oggi infinitamente più esteso che nel passato, tale da non poter più essere esplorato con i mezzi tradizionali: si tratta infatti di rintracciare nelle loro infinite diramazioni le strutture storiche operanti al di là o al di sotto degli schemi di relazione in cui si concretava, un tempo, la nozione di coscienza. Di passare, infine, dalla ricerca delle cause logiche a quella delle motivazioni profonde: e non già mediante la negazione, ma l'illimitata estensione della dimensione della coscienza. E poiché proprio la storia dell'arte è la ricerca delle relazioni e dei motivi profondi, che si trasmettono e traducono nel dinamismo di un agire ordinato senza passare necessariamente per il filtro intellettuale e formularsi come cause logicamente connesse agli effetti, non è improbabile che proprio la storia dell'arte possa superare più facilmente la crisi presente delle discipline storiche.

Ritornando alla distinzione posta da principio tra le cose aventi valore ed il valore delle cose, non potrei neppure dire che il puro scienziato sia colui che si occupa soltanto delle cose ed il puro storico colui che si occupa soltanto dei valori: se così fosse i conservatori dei musei, che indubbiamente hanno scupolosa cura delle cose, non sarebbero, come per lo più sono, storici dell'arte che cercano di completare ed ordinare le pubbliche raccolte in modo da formare con la presentazione critica delle opere, una catena di prove non meno dimostrativa di quanto sarebbe un argomentato discorso. Il puro scienziato, invece si occupa delle cose solo in quanto costituiscono l'oggetto dell'analisi e della descrizione scientifica: compiute che siano, le cose non hanno più alcun interesse, e la stessa esattezza con cui sono state analizzate e descritte le fissa in una condizione di immobilità, il *so-sein* husserliano. Chi non conosce la caricatura dello specialista che, alla notizia della perdita di un capolavoro, risponde imperterritito di averne la fotografia e, a quella di una strabiliante scoperta, reagisce tirando fuori, trionfante, una scheda dal cassetto?

È sintomatico l'atteggiamento del puro scienziato a proposito del restauro: vuole rimettere a nuovo, riportare l'opera allo stato in cui era (o presume che fosse) nel momento in cui, appena compiuta, fu «calata nel mondo della vita». Di codesto mondo, a cui era destinata ed in cui se-

guita ad esistere, si adopera in ogni modo a cancellare i segni, rimuovendo perfino gli accorgimenti (velature, vernici, patine e simili) con cui l'artista aveva consapevolmente voluto assuefarla all'usura del tempo e all'attrito degli eventi. Il Brandi ha aspramente polemizzato contro l'assurda, arbitraria pretesa di annientare nei monumenti e nelle opere d'arte le stimmate di un tempo che hanno realmente vissuto: il restauro deve eliminare i malanni e non l'età dell'opera d'arte, permetterle di vivere a lungo e non ringiovanirla. Ed è ugualmente noto come, ben più degli specialisti, siano gli storici a lanciare inascoltate grida d'allarme contro lo scempio di monumenti e di ambienti storici e la dispersione di opere d'arte perpetrati ogni giorno da cupidi speculatori con la connivenza di stolti governi, o contro la paralisi che invade musei e gallerie condannati ad essere depositi di opere d'arte anche quando i loro direttori, essendo storici dell'arte, vorrebbero farne organismi culturali in continuo sviluppo.

Per lo specialista, insomma, le opere d'arte hanno ormai detto tutto; per lo storico dell'arte l'opera studiata ieri si ripropone come un problema oggi e sarà un problema domani. Ma già, per lo specialista ogni problema ha una soluzione ed una soltanto; poiché l'obiettivo della sua ricerca è la notizia esatta, una volta che l'abbia o creda d'averla raggiunta il problema è chiuso, se ne apre un altro diverso. Per lo storico, che studia l'agire umano nei suoi differenti modi, il problema è sempre uno solo, benché ammetta più d'una soluzione: è il problema delle alternative e delle scelte morali, il problema della libertà.

La divergenza tra le due posizioni appare chiarissima nell'opposto atteggiamento nei confronti dell'arte contemporanea e della condizione di gravissima crisi in cui viene a trovarsi, come processo rivolto a produrre valori, in una società dei consumi che vede nel valore un impedimento al consumo. Negli stessi fatti in cui gli specialisti salutano i primi tentativi di trovare strutture estetiche nuove, adeguate ai modi di essere della società tecnologica, gli storici dell'arte vedono, con preoccupazione e dolore crescenti, gli ultimi atti di un'arte che, temendo di non poter più sussistere, vuole almeno vivere lucidamente l'esperienza della propria morte.

«Non è la storia, come fosse una persona — ha scritto Carlo Marx — che si serve dell'uomo per conseguire i propri fini; la storia non è altro che l'attività dell'uomo che persegue i propri fini». Lo storico dell'arte, come ogni storico, non è il sacerdote della dea Storia, è un uomo che

fa il lavoro della storia con lo scopo di far continuare i fenomeni di cui si occupa. La sopravvivenza o la morte dell'arte non sono scritte in alcun decreto della Provvidenza, dipendono dallo sviluppo di una situazione su cui agiscono forze contrarie, ma anche quelle degli artisti e degli storici dell'arte, benché siano di gran lunga le più deboli. Allora dobbiamo avere il coraggio dell'autocritica: se lo scienziato dell'arte agisce nel senso delle forze che mirano ad eliminare, in ogni campo, il problematismo storico, a questa spinta gli storici dell'arte oppongono, nella maggior parte dei casi, una metodologia antiquata e priva di rigore, incorreggibilmente artigianale, oppure un problematismo addirittura angoscioso, una sorta di disperato orgoglio di essere gli ultimi, strenui difensori della bandiera.

Ho cercato di indicare le vie per le quali alcuni studiosi più intraprendenti hanno cercato di superare l'arretratezza metodologica di una storiografia dell'arte che per lo più ricalcava, dissimulandoli appena sotto una facile letteratura, gli schemi distributivi per nazione e la periodizzazione della storiografia politica; senza considerare che quest'ultima, essendo quasi sempre la storia dell'autorità o del potere, procedeva secondo percorsi e perseguiva scopi del tutto diversi e spesso divergenti rispetto a quelli della storia dell'arte. Dalla ricerca di una metodologia speciale della storiografia artistica che, muovendo dalla scuola viennese del secolo scorso, si è sviluppata fino al Panofsky ed oltre, è sempre più chiaramente emerso come la storia dell'arte sia bensì storia della cultura, ma di una cultura *sui generis*, strutturata ed intenzionata dall'impegno operativo di un lavoro da compiere e da compiere in modo che avesse valore di esemplare; e come quella cultura, per la stessa finalità immanente del valore da conseguire attraverso quel lavoro, forse refrattaria a quella linearità ascendente del progresso che, nella politica, è invocata a giustificare o quanto meno a rendere tollerabile l'autoritaria presenza di una guida o di un capo. Si è altresì veduto come questa cultura senza progresso, per cui ogni esperienza passata rimaneva disponibile ed utilizzabile nel presente dell'opera che si fa, si qualificasse come indipendente dallo schematismo logico, dall'identità fortemente limitativa del reale-razionale hegeliano. La sua composizione eterogenea, in cui riaffioravano come ancora vitali tanti motivi che la cultura ufficiale dava per scaduti e irrecuperabili, ed i suoi procedimenti privi di consequenzialità logica rivelavano una profondità, un'estensione, una ricchezza ignote alla cultura più direttamente collegata con le strutture ferree dell'autorità: era una

cultura ugualmente aperta alle anticipazioni ed ai ritorni alle divagazioni ed ai collegamenti a distanza piena di sedimenti e di canalizzazioni segrete, come quella che il Foucault ha recentemente definito col termine di «episteme».

È una nozione che legittima come cultura tutto il vissuto, ed in cui ogni esperienza compiuta è una virtualità aperta. Estendendo la dimensione della memoria, si estende in proporzione quella dell'immaginazione; ma proprio perché l'attività dell'immaginazione non discende da principi dati, tende a concretarsi nell'azione diretta, nel fare. La prassi dell'arte è dunque il modo tipico col quale la «episteme» preme sul presente, diventa cultura in atto. Nella dimensione dell'episteme o della cultura vissuta non v'è distinzione tra la superficie chiara del conscio e la profondità dell'inconscio; e non è affatto arbitrario supporre che l'arte sia il processo col quale si recuperano e utilizzano le esperienze remote, ancestrali, cioè quelle che l'altra cultura, legata all'ideologia del potere, censura e reprime come contraddittorie all'ideologia del progresso. Il limite che hanno cercato di superare il Venturi, proponendo per primo col concetto di «gusto» l'idea di una cultura orientata al fine dell'arte, ed il Panofsky, definendo la cultura finalizzata dell'artista come una cultura d'immagini dotata di una propria struttura, è appunto il limite che la storiografia dell'arte accettava col prendere a prestito gli schemi della storia politica, considerata ancora come l'armatura portante di tutta la storia della civiltà. Questo limite dipendeva probabilmente dal pregiudizio che per tanto tempo aveva fatto del Rinascimento italiano, cioè del periodo in cui la storia dell'arte positivamente s'intreccia alla storia dell'autorità politico-religiosa, il momento culminante dell'arte dopo l'antichità classica. E certamente fu quello il periodo in cui si prese coscienza della teoreticità e della collimante storicità dell'arte, sia pure sacrificando alla strutturalità razionale ed alla specchiante chiarezza della forma l'infinita varietà dei motivi della cultura precedente; ma non per questo il Rinascimento poteva essere interpretato come la prima fondazione di una nazione storica italiana. Questo stesso periodo, a studiarlo meglio, rivelava una problematica ben più complessa che quella a cui poteva far pensare l'opposizione, che allora si formulò (ma, ovviamente, non in senso nazionale), di «latino» e «tedesco». Il tentativo, che certamente si fece, di dare all'immagine una struttura concettuale e cioè di fissarla come forma ad un tempo storica e naturale, riuscì semmai a dimostrare come, all'opposto, la forma non fosse che un caso particolare dell'immagine, la configurazione che assumeva

proiettandosi sullo schermo dell'intelletto. Certo è che lo stesso Masaccio sarebbe stato meglio capito se, invece di contrapporlo al tardo-gotico di Lorenzo Monaco e di Gentile da Fabriano, fosse stato studiato in relazione a Van Eyck, che certo non conosceva, ma che rappresentava l'altro polo della cultura umanistica europea che s'andava formando: altra prova che nella storia dell'arte le relazioni storiche sono tutt'altra cosa che le conoscenze personali. D'altra parte, che quella saldatura del concetto dell'immagine nell'unità della forma fosse soltanto un momentaneo incontro tra la storia dell'arte e la concezione universalistica ed autoritaria della storia, è dimostrato dal fatto che già poco dopo la metà del Quattrocento la forma esplose e si disintegra, con Donatello, sotto la spinta di una concezione nuova della storia, drammatica e violentemente realistica, lontanissima ormai dalla retorica umanistica. Perfino Piero della Francesca, che pure muoveva dal tomismo rimodernato ma ortodosso dell'Angelico, non può fare a meno di ammettere che se la forma è davvero universale deve inevitabilmente incorporare il proprio principio di contraddizione, nel caso specifico il nominalismo fiammingo. Ha dunque mille ragioni il Panofsky quando pone al centro dello storicismo figurativo umanistico non più la certezza dommatica di Raffaello, ma il problematismo dialettico del Dürer, l'artista tedesco che non vuol essere tedesco e non riesce a diventare italiano e che, divorato dal desiderio di essere un classico, diventa una delle spinte dell'anticlassicismo manieristico.

A dimostrare come l'ordinamento dei fenomeni artistici secondo le aree o addirittura per «scuole» nazionali non abbia alcun fondamento nella realtà dei fatti, basterebbe rammentare come gli artisti stessi abbiano spesso manifestato tendenze universalistiche o, in varie epoche, esplicitamente internazionalistiche: e basti pensare, nel Cinquecento, alla scuola di Fontainebleau o ai romanisti dei Paesi Bassi. Nel secolo successivo, che pure è il secolo in cui si aggregano le nazioni storico-politiche europee, i generi artistici fissano e diffondono tipologie comuni, che richiedono bensì una specializzazione professionale, ma proprio perciò impediscono all'artista di considerarsi il rappresentante di una cultura nazionale. Anche senza tener conto della scelta italiana, implicitamente polemica, nei confronti delle rispettive tradizioni locali, di un Rubens, di un Poussin, di un Claude Lorrain, i due più grandi maestri del secolo, Velázquez e Rembrandt, non soltanto si mostrano insofferenti delle loro tradizioni «di scuola»; ma evitano perfino di optare per una patria di elezione. Rembrandt nega l'ordine autoritario della storia, vede il conflitto di colpa e salvezza

combattersi nella cronaca del proprio tempo come nei remoti racconti biblici, proietta sulla nebbia di uno sconfinato passato l'ombra ingigantita del proprio essere qui-ora. Velázquez, all'opposto deplora nei rapimenti ascetici del Greco una mortificazione della dignità umana, concepisce la coscienza storica come lucidità di mente e fermezza di comportamento di fronte al prossimo si tratti di sovrani, di buffoni o di mendicanti. Più inconsistente ed arbitrario si rivelerebbe poi l'ordinamento per aree nazionali, se finalmente gli storici dell'arte abbandonassero il pregiudizio manifestamente classista per cui non ritengono dignitoso occuparsi della fenomenologia pressoché sterminata, ma estremamente significativa, di quella che si chiama la produzione artistica minore: l'ornato architettonico, le molte categorie dell'artigianato, l'incisione etc.; un materiale immenso, di cui ancor oggi si permette storditamente la dispersione e la distruzione, e che di fatto non potrebbe essere protetto perché non è studiato e conosciuto.

Anche più assurdo che l'assumere le nazioni storiche come campi di fenomeni artistici solidali, è il ricercare nella «personalità» degli artisti il segno di chi sa quale investitura carismatica o missione predestinata, dando loro il rango che gli storici politici troppo ligi al potere assegnano ai pontefici, ai monarchi, ai grandi legislatori o ai condottieri. I nove decimi della produzione libraria sull'arte sono ancora monografie, generalmente coniate tutte con lo stesso stampo; e da cui immancabilmente si deduce che il celebrato protagonista, quali che fossero le vicende e le mutazioni della situazione culturale in cui ha operato, se n'è andato diritto per la sua strada, senza guardare né a destra né a sinistra, come uno che camminasse sulla corda. Nulla sembra più importante che dimostrare la sua coerenza stilistica, dalla prima all'ultima opera: una coerenza che, fortunatamente, il più delle volte esiste soltanto per l'ostinazione con cui lo storico l'afferma benché l'artista, come ogni uomo cosciente e impegnato, abbia saputo affrontare situazioni diverse e adattarvisi o, con la decisione del suo intervento, mutarle. Quale costrutto critico si ricaverrebbe mai dalla ricerca della coerenza stilistica di Picasso, che s'è fatto un punto d'onore di non averne alcuna, o di raggiungerla nel continuo mutare di scelte apparentemente arbitrarie? E che senso avrebbe indicare una continuità inesistente tra le sue opere prime e le più tarde, trascurando invece di analizzare i rapporti ben più significativi che passano, a certe date, tra le sue Opere e quelle di Braque o di Matisse. Il solo criterio metodologico con cui oggi si può ancora fare la storia dell'arte, resi-

stendo al tentativo di destoricizzare lo studio del fenomeno artistico, mi sembra quello della individuazione e dell'analisi di situazioni problematiche. Individuare un problema significa raccogliere e coordinare un insieme di dati, di nessuno dei quali si possa intendere il significato o il valore se non in rapporto agli altri, o, in altre parole, definire una situazione culturale in cui ciascun fattore valga soltanto come componente dialettica di un sistema di relazioni. La nozione di campo, infine, coincide con la nozione di problema, e nessun problema, ovviamente, esiste in sé, come tale: la problematicità di una situazione emerge alla coscienza dello storico dall'analisi delle forze agenti, spesso in contrasto tra loro, in un determinato campo. È un pregiudizio credere che la storia dell'arte sia una storia pacifica, senza conflitti: anche se fortunatamente le manca la *broderie sanglante* di cui s'adorna la storia politica, la storia dell'arte è una storia altamente drammatica, un gioco di forze interferenti e contrastanti. Oggi s'ode spesso parlare di morte dell'arte: si vede avverarsi come una catastrofe quella che nella profezia hegeliana era una catarsi o un'apoteosi dell'arte, assunta al cielo della verità filosofica. Indubbiamente, nella condizione presente della cultura ed in quella che si prepara con l'avvento del potere tecnologico, la eventualità della fine dell'arte incombe. Ma se l'arte è, come certamente è, uno dei modi con cui gli uomini hanno fatto la storia, in qualsiasi momento l'impresa dell'arte poteva fallire. In ogni tempo ed in ogni luogo l'arte, con la manifesta chiarezza dei suoi segni, ha avuto il senso di un esorcismo o di uno scongiuro con cui si ricacciavano impulsi che provenivano dalle profondità dell'istinto e minacciavano il successo della difficile impresa della civiltà; e se certamente in tutto il suo corso, la storia dell'arte è la storia dell'agire non violento, costruttivo e non distruttivo, vi sono stati momenti, anche molto vicini a noi, in cui l'arte si è impegnata nella lotta aperta contro la violenza e la volontà di distruzione. Non si lotta senza rischio di morte: quelli che chiamiamo i grandi maestri e che, nella storia dell'arte, assurgono a grandezza eroica sono coloro che hanno giocato la posta più grossa e che hanno affrontato più da vicino e risolutamente il rischio finale della morte dell'arte.

Talvolta si rimprovera agli storici dell'arte un eccesso di passione, che li distoglie da quella che scioccamente si chiama la serenità del giudizio: come se, in questo campo come in qualsiasi altro, il giudizio potesse mai essere sereno e non implicasse responsabilità tormentose e subito, appena formulato, non assumesse la forza vincolante di una scelta morale, da cui non si può che

passare all'azione. Anche si rimprovera agli storici dell'arte la loro angoscia, la loro insofferenza della ricerca paziente ed assidua, la loro premura di disegnare rapide sintesi, di sistemare tutto: come gente, che, sul punto di andarsene, saldi i conti e chiuda le valigie. Il rimprovero, ne convengo, sarebbe anche plausibile, se davvero non stessero per andarsene, se ogni loro parola non avesse il senso di un congedo; e non ci fossero là, freddi e sicuri di sé, gli scienziati dell'arte ad ammonirli che il loro compito è finito perché il fenomeno dell'arte non continua, e neppure quello della storia. La civiltà umanistica, in cui l'arte aveva una funzione assiale, ha chiuso il suo ciclo, è cominciato quello del progresso e del potere tecnologico: se ne vadano dunque gli storici, lascino il posto agli archeologi. Sarà; ma il bisogno, oggi, di ragionare per problemi, di prospettare situazioni drammatiche, di vedere la storia dell'arte del passato come un succedersi di conflitti all'interno stesso del campo od ai suoi confini, contro pressioni esterne ed avverse, non è altro che il bisogno di vedere storicamente animato, magari agitato, un panorama che dai più si vorrebbe spento ed immoto come un paesaggio lunare. Le grandi sintesi, le prospettive da punti di vista inattesi non sono, o almeno non sempre sono, lo scadente prodotto di una disciplina ormai al servizio dell'industria culturale, per cui il tempo speso nella ricerca e nella riflessione è tempo perduto. Sono invece il tentativo, magari disperato, di tracciare altri schemi, altri quadri, altre direzioni di ricerca. I vecchi procedimenti storiografici, tutti più o meno dipendenti dalla pratica del conoscitore, possono ancora servire a ritrovare un'opera dimenticata, un documento inedito; non servono a trovare ciò che dobbiamo trovare, altri campi di interrelazione dei fenomeni, altri canali con cui l'arte si è allacciata al contesto della cultura, della realtà sociale. Bisogna trovare nuove metodologie, nuove attrezzature, nuovi modi di organizzazione della ricerca, anche e soprattutto di gruppo. Il rinnovamento radicale dei procedimenti metodici e di quelli dell'insegnamento è oggi, per la storia dell'arte, una questione di vita o di morte. E non soltanto per la storia dell'arte: altri problemi, che oltrepassano i confini della nostra disciplina, sono coinvolti. Oggi la storia dell'arte, come la sola storia che si faccia in presenza del fenomeno, è un punto di contestazione: l'ostacolo che si cerca in ogni modo di rimuovere da parte di chi, persuaso che la teoria dell'informazione abbia ormai soppiantato l'antiquata metodologia della storia, ha bisogno di assicurarsi che la presenza del fenomeno impedisca la storia. Anche perché, infine, la storia è critica ed il potere non l'ama.