

Titolo originale *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*

© 1955 by Erwin Panofsky

© 1962, 1996 e 1999 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Traduzione di Renzo Federici

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-15234-5

Erwin Panofsky Il significato nelle arti visive

Introduzione di Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi

Il significato nelle arti visive	
Introduzione	
1 La storia dell'arte come disciplina umanistica	
Parte prima	
21 Iconologia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento	
Parte seconda	
29 La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili	
Parte terza	
100 Superstizioni di Sant'Elia	
Parte quarta	
117 L'«allegoria della pittura» di Titian: problemi	
Parte quinta	
149 La prima pagina del «Libro» di Giorgio Vasari Una introduzione alle «Vite» di Vasari con il suo commento storico, presentato dall'editore con i saggi di Roberto di Orazio e Francesco 154	
154 Il «Libro» di Vasari e la storia dell'arte Il problema della storia dell'arte e dell'architettura	
Parte sesta	
173 L'«Allegoria della pittura» di Titian: problemi	Einaudi

I.

Nove giorni prima di morire Emanuele Kant ricevette una visita del suo medico. Benché vecchio, malato e quasi cieco, si levò e se ne stette in piedi, tremante di debolezza, mormorando parole incomprensibili. Alla fine il suo fedele amico comprese che egli non si sarebbe seduto finché lui stesso non si fosse accomodato. Il che egli fece e allora Kant si lasciò accompagnare alla sua poltrona e, ripresa lena, osservò: « Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen ». (« Il senso dell'umanità non mi è ancora venuto meno »)¹. I due uomini erano commossi fino alle lacrime. In realtà, benché il termine *Humanität* significasse nel Settecento ormai poco più che educazione o buone maniere, per Kant aveva un significato molto più profondo che la particolare circostanza accentuava: una orgogliosa e tragica consapevolezza di principi liberamente accettati ed imposti a se stesso, di fronte alle imposizioni esterne della malattia, della decadenza e di tutto ciò che si intende per « condizione mortale » dell'uomo.

Storicamente il termine *humanitas* ha avuto due significati ben distinti: il primo risultante dal confronto tra l'uomo e ciò che è meno dell'uomo; il secondo dal confronto tra l'uomo e ciò che è più dell'uomo. Nel primo caso con *humanitas* s'intende un valore, nel secondo un limite.

Il concetto di *humanitas* come valore era stato definito nel circolo che faceva capo a Scipione il Giovane, e Cicerone ne fu il più esplicito anche se tardo esponente. Con tale concetto si intendeva la qualità che distingue l'uomo non solo dagli animali, ma ancor più da colui che, pur appartenendo alla specie *homo*, non merita il nome di *homo humanus*: dal bar-

* Pubblicata con lo stesso titolo in *The Meaning of the Humanities*, a cura di T. M. Greene, Princeton University Press, Princeton 1940, pp. 89-118.

¹ E. A. G. WASIANSKI, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren* (Über Immanuel Kant, 1804, vol. III), ristampato in *Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen*, « Deutsche Bibliothek », Berlino 1912, p. 298.

baro cioè, o dall'uomo volgare cui mancano la *pietas* e la *paideia*, cioè il rispetto per i valori morali e quella delicata mescolanza di sapere e urbanità che non possiamo meglio definire che ricorrendo al termine ormai frusto di «cultura».

Nel Medioevo il termine venne mutando di significato in quanto l'umano fu visto in contrapposizione al divino invece che all'essere animale o al barbaro. Perciò le qualità che vi erano comunemente associate erano quelle di fragile e transeunte: *humanus fragilis, humanitas caduca*.

Così la concezione rinascimentale dell'*humanitas* venne ad avere fin dal principio un duplice aspetto, in quanto il nuovo interesse per l'uomo si fondava sulla ripresa dell'antitesi classica di *humanitas* e *barbaritas* o *feritas*, e sulla sopravvivenza dell'antitesi medievale di *humanitas* e *divinitas*. Quando Marsilio Ficino definisce l'uomo come «anima razionale che partecipa dell'intelletto divino, ma opera in un corpo», lo definisce come il solo essere che è ad un tempo autonomo e finito. E il famoso «discorso» di Pico *Sulla dignità dell'uomo*, è tutto fuorché un documento di paganesimo. Pico afferma che Dio ha posto l'uomo al centro dell'universo in modo che possa aver coscienza del luogo dove si trova e liberamente decidere «dove volgersi». Non dice, si badi, che l'uomo è il centro dell'universo, nemmeno nel senso che comunemente si attribuisce alla classica espressione «l'uomo misura di tutte le cose».

Da questa concezione ambivalente di *humanitas* nacque l'Umanesimo che, più che un movimento, è un atteggiamento che può definirsi come la convinzione della dignità dell'uomo, fondata ad un tempo sulla rivendicazione dei valori umani (razionalità e libertà), e sull'accettazione dei suoi limiti (fallacia e fragilità), da cui conseguono i due postulati della responsabilità e della tolleranza.

Non fa meraviglia che contro questo atteggiamento si sia potuto muovere da due campi opposti, uniti nella comune avversione alle idee di responsabilità e tolleranza. In uno di questi campi si trovano i negatori dei valori umani: i deterministi (credano essi in una predestinazione divina, fisica o sociale), gli autoritari e infine quegli «insettolatri» che proclamano l'assoluta preminenza dell'alveare (si tratti del gruppo, della classe, della nazione o della razza). Nel campo opposto stanno coloro che negano i limiti umani per una sorta di libertinismo intellettuale o politico, e sono gli esteti, i vitalisti, gli intuizionisti, gli adoratori dell'eroe.

Dal punto di vista dei deterministi l'umanista è o un'anima perduta o un ideologo; per gli autoritari è un eretico oppure un rivoluzionario (o un controrivoluzionario). Per gli «insettolatri» è un inutile individualista; per il libertinismo infine non è che un timido borghese.

Erasmus da Rotterdam, l'umanista per eccellenza, rappresenta un caso limite tipico. La Chiesa l'ebbe in sospetto e alla fine condannò gli scritti di quest'uomo che pur aveva detto: «Forse lo spirito di Cristo è più diffuso di quel che noi pensiamo e molti sono nella comunità dei santi che non figurano nel nostro calendario». L'avventuroso Ulrich von Hutten disprezzò il suo ironico scetticismo, e il suo antierico amore della quiete. E Lutero, che sosteneva che «nessuno ha facoltà di pensare qualcosa di buono o di cattivo, ma ogni cosa accade nell'uomo per assoluta necessità», fu irritato da quella fede che si rivela nella famosa frase: «Quale sarebbe allora l'utilità dell'uomo nel suo insieme [cioè in quanto dotato di anima e di corpo], se Dio operasse in lui come lo scultore opera nella creta, e potrebbe farlo altrettanto bene nella pietra?»¹.

II.

L'umanista, quindi, nega l'autorità, ma rispetta la tradizione. Non solo la rispetta, ma guarda ad essa come ad alcunché di reale ed obiettivo che deve essere studiato e, se necessario, reintegrato: «*nos vetera instauramus, nova non prodimus*», dichiara appunto Erasmo.

Il Medioevo accettava e sviluppava, piuttosto che studiare e restaurare, l'eredità del passato: si copiavano le opere d'arte antica, si utilizzavano largamente Aristotele ed Ovidio, come si copiavano e utilizzavano le opere dei contemporanei. Nemmeno si faceva un tentativo di interpretarle da un punto di vista archeologico, filologico, o «critico», in altre parole storico. Se l'esistenza umana era considerata come un mezzo più-

¹ Per le citazioni da Lutero ed Erasmo da Rotterdam cfr. l'eccellente monografia *Humanitas Erasmi* di R. PFEIFFER, negli «*Studien der Bibliothek Warburg*», XXII (1931). È significativo che Erasmo e Lutero abbiano respinto l'astrologia giudiziale o fatalistica per ragioni del tutto diverse: Erasmo si rifiutava di credere che il destino umano dipendesse dagli inalterabili movimenti dei corpi celesti perché una tale credenza avrebbe significato la negazione della libera volontà e della responsabilità dell'uomo; Lutero perché avrebbe significato una limitazione dell'onnipotenza di Dio. Lutero perciò credeva nel valore del *terata*, come i vitelli a otto zampe ecc., che Dio può far sì che appaiano a periodi irregolari.

tosto che come un fine, tanto meno si poteva attribuire alle testimonianze dell'attività umana un valore autonomo¹.

Nella concezione scolastica medievale manca perciò una distinzione netta tra scienza naturale e quelle che noi chiamiamo discipline umanistiche, *studia humaniora*, per citare ancora un'espressione di Erasmo. L'esercizio di queste come di quella, per quanto sviluppato, non usciva dall'ambito della cosiddetta filosofia. Con la concezione umanistica però divenne opportuno, e magari necessario, distinguere, nel regno della creazione, tra sfera della *natura* e sfera della *cultura*, definendo la prima in rapporto alla seconda, definendo cioè la natura come tutto il mondo accessibile ai sensi all'infuori delle testimonianze lasciate dall'uomo.

L'uomo infatti è il solo animale che lascia testimonianze dietro di sé, in quanto è il solo i cui manufatti «richiamino alla mente» un'idea diversa da quella della loro esistenza materiale.

Gli altri esseri animali si servono di segni e inventano strutture; ma dei primi si servono senza «cogliere il rapporto di significato»², delle seconde senza cogliere il rapporto di costruzione.

Avvertire il rapporto di significato vuol dire separare l'idea del concetto da esprimere dai mezzi di espressione; e cogliere il rapporto di costruzione vuol dire separare l'idea della funzione cui si deve adempiere dai mezzi con cui la si adempie. Un cane annuncia l'avvicinarsi di un estraneo abbaiando in modo del tutto diverso da quando manifesta il suo

¹ Certi storici sembrano incapaci di ammettere i rapporti di continuità e nello stesso tempo le distinzioni. È innegabile che l'Umanesimo, e tutto il movimento rinascimentale, non sono usciti come Atena dal cervello di Giove. Ma il fatto che Lupus di Ferrières emendasse testi classici, che Hildebert di Lavardin fosse profondamente sensibile alle rovine romane, che i dotti francesi e inglesi del secolo XVI riscoprirono la filosofia e la mitologia classiche, e che Marbodo di Rennes scrivesse un bel poema pastorale sul suo piccolo possesso di campagna non significa che la loro concezione di fondo fosse la stessa di quella del Petrarca, per non dire del Ficino o di Erasmo. L'uomo medievale non sapeva concepire la civiltà del mondo antico come un fenomeno in sé concluso e staccato storicamente dal mondo in cui viveva; per quanto ne so, il latino medievale non ha termini equivalenti a quelli umanistici di *antiquitas* o *sacrosancta vetustas*. E come fu impossibile per il Medioevo elaborare un sistema prospettico fondato sulla realizzazione di una distanza fissa tra l'occhio e l'oggetto, così fu impossibile per quest'epoca sviluppare un concetto di discipline storiche fondate sulla realizzazione di una distanza fissa tra il presente e il passato classico. Cfr. E. PANOFSKY e F. SAXL, *Classical Mythology in Medieval Art*, «Studies of the Metropolitan Museum», IV, 2, 1933, pp. 228 sgg., in particolare 263 sgg., e recentemente l'interessante studio di W. S. HECKSCHER, *Relics of Pagan Antiquity in Medieval Settings*, «Journal of the Warburg Institute», I (1937), pp. 204 sgg.

² Cfr. J. MARITAIN, *Sign and Symbol*, «Journal of the Warburg Institute», I (1937), pp. 1 sgg.

desiderio di uscire. Ma non si servirà di questo particolare modo di abbaiare per trasmettere l'idea che un estraneo è venuto durante l'assenza del suo padrone. Meno che mai un animale, anche se fisicamente capace di farlo, come ad esempio le api, tenterà di significare qualcosa con un'immagine. I castori costruiscono dighe, ma per quanto ne sappiamo, sono incapaci di distinguere le operazioni molto complicate che questo comporta, da un progetto premeditato che potrebbe essere fissato in un disegno anziché materializzato in pezzi di legno e pietre.

I segni e le opere umane sono delle testimonianze perché, o piuttosto nella misura in cui, esprimono idee distinte dai processi del far segni o del costruire, anche se si realizzano proprio mediante questi processi. Queste testimonianze hanno perciò la caratteristica di uscire dalla corrente del tempo, ed è precisamente in questo aspetto che sono studiate dall'umanista, che fondamentalmente è uno storico.

Anche lo scienziato ha a che fare con documenti umani, in particolare con le opere dei suoi predecessori. Ma egli le considera non come qualcosa da indagare, ma come qualcosa che aiuta la sua stessa indagine. In altre parole i documenti lo interessano non in quanto emergono dalla corrente del tempo, ma in quanto si assorbono in esso. Se uno scienziato moderno legge Newton e Leonardo nell'originale non lo fa come scienziato ma come appassionato di storia della scienza e quindi di storia della civiltà in generale. In altre parole lo fa da *umanista* per il quale le opere di Newton o di Leonardo hanno un significato autonomo e un durevole valore. Da un punto di vista umanistico le testimonianze umane non invecchiano.

Così mentre la scienza cerca di trasformare la caotica varietà dei fenomeni naturali in quello che potrebbe dirsi il cosmo della natura, le discipline umanistiche cercano di trasformare la caotica varietà delle testimonianze umane in quello che potrebbe dirsi il cosmo della cultura.

Ad onta di tutte le differenze di materia e procedimento, ci sono tuttavia alcune sorprendenti analogie tra i problemi di metodo che deve affrontare lo scienziato, e quelli che deve affrontare l'umanista¹.

¹ Cfr. E. WIND, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen 1934; id., *Some Points of Contact between History and Natural Science*, in *Philosophy and History, Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936, pp. 253 sgg. (con una illuminante analisi dei rapporti tra i fenomeni, gli strumenti e l'osservatore da un lato, e i fatti storici, i documenti e lo storico dall'altro).

In entrambi i casi il processo di ricerca sembra cominciare con l'osservazione. Ma tanto chi osserva un fenomeno naturale, quanto chi esamina una testimonianza umana non si limita alla semplice osservazione del materiale a sua disposizione; dirigendo la loro attenzione a *certi* oggetti, entrambi obbediscono, consapevolmente o no, ad un principio di preselezione, dettata da una teoria nel caso dello scienziato, e da una concezione storica generale nel caso dell'umanista. Può essere vero che « nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu », ma è almeno altrettanto vero che molto è nei sensi che non arriva mai all'intelletto. Ci interessa soprattutto quel che noi stessi consentiamo ci interessi; e come la scienza involontariamente seleziona quelli che essa chiama i fenomeni, le discipline umanistiche involontariamente selezionano quelli che esse chiamano i fatti storici. Così esse hanno gradualmente ampliato il loro cosmo culturale e spostato in certa misura i punti nevralgici del loro interesse. Anche chi istintivamente simpatizza con la semplice definizione delle discipline umanistiche come « latino e greco » e la considera fondamentalmente valida, almeno nella misura in cui continuiamo ad usare idee ed espressioni quali « idea », e « espressione », anche costui deve ammettere che essa è divenuta un tantino angusta.

Di più, il mondo delle discipline umanistiche è determinato da una teoria della relatività, diciamo culturale, paragonabile a quella della fisica; e poiché il cosmo della cultura è assai più limitato di quello della natura, la relatività culturale si afferma entro le dimensioni del nostro mondo ed è stata avvertita da un'epoca molto anteriore.

Ogni concetto storico è ovviamente fondato sulle categorie di spazio e tempo. Le testimonianze, e quel che esse implicano, devono essere datate e localizzate. Ma queste due operazioni non sono in realtà che due aspetti di un'unica operazione. Se io dato un quadro intorno al 1400 l'affermazione non ha senso se non sono anche in grado di indicare *dove* quel quadro può essere stato dipinto a quella data. Per contro, se ascrivo un quadro alla scuola fiorentina devo anche poter dire *quando* può essere stato realizzato nell'ambito di quella scuola. Il cosmo della cultura, come quello della natura, è una struttura spazio-temporale. L'anno 1400 ha un significato diverso riferito a Venezia o a Firenze, per non dire Augusta, la Russia o Costantinopoli. Due fenomeni storici sono contemporanei, o

stanno l'un l'altro in un rapporto temporale determinabile, solo nella misura in cui possono essere rapportati all'interno di un certo « ambito di riferimento », mancando il quale il concetto vero di contemporaneità risulterebbe senza significato nella storia non meno che nella fisica. Se in base a una serie di circostanze potessimo determinare con certezza che una scultura negra è stata eseguita nel 1510, non avrebbe però senso affermare che essa è « contemporanea » della volta della Sistina¹.

Infine è analoga la successione di gradi attraverso i quali il materiale viene organizzato in un cosmo naturale e in un cosmo culturale; e lo stesso si può dire dei problemi di metodo che questo processo presuppone. Il primo passo, come s'è detto, è quello dell'osservazione dei fenomeni naturali e dell'esame delle testimonianze umane. Successivamente le testimonianze devono essere « decifrate » e interpretate non diversamente dai « messaggi della natura » che l'osservatore ha captato. Infine i risultati devono essere classificati e coordinati in un coerente sistema che « abbia un senso ».

Ora, lo si è già visto, anche la selezione del materiale, per l'osservazione e lo studio, è predeterminata in certa misura da una teoria o da una concezione storica generale. Questo è anche più evidente nel processo stesso in quanto ogni grado verso il sistema che « abbia un senso » presuppone non solo i precedenti ma anche i successivi.

Quando lo scienziato osserva un fenomeno usa *strumenti* che sono essi stessi soggetti alle leggi naturali che egli vuole indagare. Quando l'umanista esamina una testimonianza usa *documenti* che sono stati a loro volta prodotti nel corso del processo che egli vuole investigare.

Supponiamo che io trovi negli archivi di una cittadina della Renania un contratto datato 1471 e integrato da note di pagamenti da cui risulti che il pittore locale « Johannes qui et Frost » ha avuto l'incarico di eseguire per la chiesa cittadina di San Giacomo un polittico con al centro la Natività e ai lati i Santi Pietro e Paolo. Supponiamo ancora che io trovi nella chiesa di San Giacomo un polittico che corrisponda a questo contratto. Sarebbe questo il caso di documentazione più semplice e chiaro che si possa sperare, molto più semplice certo che se si trattasse di una fonte « indiretta », ad esempio una lettera, una descrizione contenuta in

¹ Cfr., ad esempio, E. PANOFSKY, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims* (Appendix), « Jahrbuch für Kunstwissenschaft », II (1927), pp. 77 sgg.

una cronaca, una biografia, un diario, una poesia. Tuttavia non mancano di porsi parecchie questioni.

Il documento può essere un originale, una copia o un falso. Se è una copia, può contenere errori; e perfino nel caso di un originale certi dati possono essere errati. Il polittico stesso d'altronde può essere quello di cui si parla nel contratto; ma è altrettanto possibile che l'opera originale sia andata distrutta nei tumulti iconoclasti del 1535 e sia stata sostituita con un polittico dello stesso soggetto, ma eseguito intorno al 1550 da un pittore di Anversa.

Per arrivare a un minimo di certezza noi dobbiamo «controllare» il documento con altri di analoga data e provenienza, e il polittico con altri dipinti eseguiti in Renania intorno al 1470. Ma qui sorgono due difficoltà.

Anzitutto il «controllo» è ovviamente impossibile se non si sa quel che si deve «controllare»; noi dovremmo isolare certi aspetti o criteri, ad esempio dizioni particolari o termini tecnici, che ricorrono nel contratto, o alcune caratteristiche formali o iconografiche presenti nel polittico. Ma, dato che non possiamo analizzare quel che non comprendiamo, il nostro esame viene di nuovo a postulare la decifrazione e l'interpretazione.

In secondo luogo, il materiale sul quale controlliamo il nostro caso problematico non è di per sé meglio autenticato del nostro stesso caso. Presa a sé, ogni altra opera è altrettanto dubbia che il polittico commesso nel 1471 a «Johannes qui et Frost». (È evidente che una firma su un quadro può essere, e spesso è, irrilevante al dipinto non meno di un documento pur ad esso collegato). È solo sulla base di tutto un gruppo o classe di dati che possiamo decidere se il nostro polittico è stilisticamente e iconograficamente «possibile» nella Renania degli anni intorno al 1470. Ma ogni classificazione presuppone ovviamente l'idea di un tutto nel quale le singole classi rientrano: in altre parole, la concezione storica generale che noi cerchiamo di comporre dai casi singoli che ci stanno di fronte.

Comunque lo si consideri, è certo che l'inizio della nostra ricerca sembra ogni volta presupporre già la conclusione e i documenti che dovrebbero spiegare i monumenti sono altrettanto enigmatici dei monumenti stessi. È perfettamente possibile, ad esempio, che un termine tecnico che ricorre nel nostro contratto sia un «ἀπαξ λεγόμενον» che può

essere spiegato solo attraverso il nostro polittico; e quel che un artista ha detto delle sue opere deve sempre essere interpretato alla luce delle opere stesse. Apparentemente ci troviamo di fronte a un circolo irrimediabilmente vizioso. Di fatto, si tratta invece di quella che i filosofi chiamano una «situazione organica»¹. Due gambe senza il corpo non possono camminare, né lo può il corpo senza le gambe, tuttavia un uomo può camminare. È vero che i singoli monumenti e documenti possono essere esaminati, interpretati e classificati solo alla luce di un generale concetto storico, e nello stesso tempo questo concetto può essere costruito solo su monumenti e documenti concreti: esattamente come la comprensione dei fenomeni naturali e l'uso degli strumenti scientifici dipende da una teoria fisica generale e viceversa. Tuttavia non si tratta di una situazione senza uscita e destinata a restar tale. Ogni scoperta di un fatto storico prima sconosciuto e ogni nuova interpretazione di un fatto già noto, o «quadreranno» con la concezione generale prevalente, e perciò stesso verranno a corroborarla e arricchirla, o provocheranno un sottile, o magari radicale, mutamento in essa, gettando così nuova luce su tutto quello che finora si conosceva. In entrambi i casi il «sistema che ha un senso» si comporta come un organismo coerente e tuttavia elastico, paragonabile a un animale vivo rispetto alle singole membra; e quello che è vero per il rapporto tra monumenti, documenti e concezione storica generale nel campo delle discipline umanistiche, è altrettanto vero, ovviamente, per il rapporto tra fenomeni, strumenti e teoria nel campo della scienza.

III.

Ho parlato del polittico del 1471 come di un «monumento» e del contratto d'allogazione come di un «documento»; in altre parole, ho considerato il polittico come l'oggetto dell'indagine, cioè «materiale primario» e il contratto come uno strumento d'indagine, cioè «materiale secondario». Facendo questo ho parlato da storico dell'arte; per un paleografo o uno storico del diritto il contratto sarebbe il «monumento»,

¹ Sono debitore di questa espressione al professor T. M. Greene.

cioè «materiale primario», ed entrambi utilizzerebbero i quadri come documenti.

A meno che lo studioso non si interessi in modo esclusivo a quelli che sono chiamati gli «eventi» (nel qual caso considererebbe tutte le testimonianze disponibili come «materiale secondario» attraverso cui ricostruire gli «eventi»), quelli che sono i «monumenti» per uno diventano «documenti» per un altro e viceversa. All'atto pratico siamo sempre portati ad annetterci di fatto «monumenti» che di diritto appartengono ai nostri colleghi. Più di un'opera d'arte è stata oggetto di studio da parte di un filologo o uno storico della medicina; più di un documento è stato studiato, e non avrebbe potuto non esserlo, da uno storico dell'arte.

Uno storico dell'arte, allora, è un umanista il cui «materiale primario» è costituito da quelle testimonianze che ci sono pervenute in forma d'opere d'arte. Ma cos'è un'opera d'arte?

Un'opera d'arte non sempre è stata creata esclusivamente per essere goduta o, se vogliamo usare un'espressione più accademica, per essere esperita esteticamente. L'affermazione di Poussin che «la fin de l'art est la délectation» suonò profondamente rivoluzionaria¹, in quanto gli scrittori anteriori avevano sempre insistito sul fatto che l'arte, per quanto piacevole, era anche in qualche modo utile. Ma un'opera d'arte ha sempre un significato estetico (il che non vuol dire valore estetico): serve o no a scopi pratici, sia essa buona o cattiva, essa esige di essere oggetto di un'esperienza estetica.

Ogni oggetto, sia esso naturale o opera dell'uomo, può essere esperito esteticamente. E questo lo si fa quando, per esprimerci nel modo più piano possibile, lo si guarda, o lo si ascolta, senza riferirlo, intellettualmente o passionalmente, a qualcosa d'altro fuori di esso. Se uno guarda un albero dal punto di vista di un carpentiere, lo associerà ai vari

¹ A. BLUNT, *Poussin's Notes on Painting*, «Journal of the Warburg Institute», I (1937), pp. 344 sgg., sostiene che l'affermazione di Poussin «La fin de l'art est la délectation» è di derivazione più o meno «medievale», in quanto «la teoria della *delectatio*, come segno che permette di riconoscere la bellezza, è la chiave di tutta l'estetica di san Bonaventura e può benissimo essere che di qui, probabilmente attraverso qualche volgarizzatore, Poussin abbia derivato la sua definizione». Tuttavia, anche se le parole della frase di Poussin risentono di una fonte medievale una grande differenza intercorre tra l'affermazione che la *delectatio* è una qualità distintiva di ogni cosa bella, sia opera dell'uomo che della natura, e l'affermazione che la *delectatio* è il *fin* (fine) dell'arte.

usi che potrà fare del legno; se lo guarda da ornitologo lo associerà agli uccelli che potrebbero farvi il nido. Chi alle corse dei cavalli segue il cavallo su cui ha puntato, associa la corsa del cavallo al desiderio che vinca. Solo chi si abbandona semplicemente e interamente all'oggetto della sua percezione, può dire di esperirlo esteticamente¹.

Ora, di fronte a un oggetto naturale è decisione puramente personale scegliere il piano estetico oppure no. Un oggetto che sia invece opera dell'uomo richiede o non richiede di essere affrontato su quel piano, in quanto possiede quella che gli scolastici chiamano la *intentio*. Se io decidessi, e lo potrei anche fare, di considerare il rosso di un semaforo stradale sul piano estetico anziché associarlo all'idea del colpo di freno, agirei contro l'*intentio* del semaforo stesso. Gli oggetti prodotti dall'uomo che non esigono di essere esperiti esteticamente sono comunemente chiamati «pratici» e possono dividersi in due classi: veicoli di comunicazione e utensili o apparecchi. Il veicolo di comunicazione è preordinato a trasmettere un concetto; un utensile o apparecchio a compiere una funzione (la quale, a sua volta, può consistere nella produzione o trasmissione di comunicazioni, come è il caso della macchina da scrivere o, appunto, del semaforo).

La maggior parte degli oggetti che richiedono di essere esperiti esteticamente, cioè le opere d'arte, appartengono anche a una di queste due classi. Una poesia o un quadro storico sono, in un certo senso, dei veicoli di comunicazione; il Pantheon e i candelabri di Milano in certo senso sono degli apparecchi; e le tombe michelangiolesche di Lorenzo e Giuliano dei Medici sono in un certo senso l'una e l'altra cosa. Ma occorre dire «in un certo senso» perché di fatto c'è una differenza ed è questa: nel caso di quel che si può chiamare «semplice veicolo di comunicazione» e «semplice apparecchio», l'*intentio* è chiaramente fissata sull'idea del lavoro, più precisamente sul concetto da trasmettere o la funzione da assolvere. Nel caso dell'opera d'arte l'interesse per l'idea trova un contrappeso nell'interesse per la forma, quando non è del tutto sopraffatto da questo.

¹ Cfr. M. GEIGER, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, «Jahrbuch für Philosophie», I, parte II, 1922, pp. 567 sgg. Cfr. inoltre E. WIND, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, tesi fil., Amburgo 1923, in parte ristampata in *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XVIII (1923), pp. 438 sgg.

Tuttavia l'elemento « forma » è presente senza eccezioni in ogni oggetto, in quanto ogni oggetto consiste di materia e forma, e non è possibile determinare con precisione scientifica in qual misura, in un determinato caso, l'elemento formale sia prevalente. Perciò non è possibile, né si dovrebbe tentarlo, definire il momento preciso in cui un veicolo di comunicazione o un apparecchio comincia ad essere un'opera d'arte. Se scrivo ad un amico per invitarlo a pranzo, la mia lettera è anzitutto una comunicazione. Ma quanto più io insisto sulla forma della mia scrittura, tanto più essa diventa un'opera di calligrafia; e quanto più insisto sulla forma della mia lingua (potrei perfino arrivare ad invitarlo con un sonetto) tanto più essa si avvicina ad essere un'opera di letteratura o di poesia.

Dove cessi la sfera degli oggetti pratici, e cominci quella dell'« arte » dipende dall'*intentio* dei creatori. E l'*intentio* non può essere determinata con assoluta precisione. In primo luogo essa non può, per sua stessa natura, essere definita con precisione scientifica. Secondariamente, le *intentio* di coloro che producono oggetti sono condizionate dalle convenzioni della loro epoca e del loro ambiente. Il gusto classico esigeva che le lettere private, le orazioni forensi e gli scudi degli eroi fossero « artistici » (col risultato magari di quella che si potrebbe dire bellezza fasulla); quello moderno invece esige che l'architettura e i portacenere siano « funzionali » (col risultato magari di quella che si potrebbe dire un'efficienza fasulla)¹.

¹ Il « funzionalismo » non rappresenta, propriamente parlando, l'introduzione di un nuovo principio estetico, ma una più stretta delimitazione della sfera estetica. Quando noi preferiamo il moderno elmetto d'acciaio allo scudo d'Achille, o sentiamo che l'« intenzione » di un discorso legale dovrebbe essere incentrata decisamente sul contenuto e non deviata verso la forma (« più sostanza con meno arte », come giustamente affermava la regina Gertrude), noi semplicemente chiediamo che le armi e i discorsi degli avvocati siano trattati non come opere d'arte, cioè esteticamente, ma come oggetti pratici, cioè tecnicamente. Tuttavia siamo arrivati a considerare il « funzionalismo » come un postulato anziché un divieto. La civiltà classica e quella del Rinascimento, nella convinzione che una cosa semplicemente utile non potesse essere « bella » (« non può essere bellezza e utilità », come dice Leonardo da Vinci; cfr. J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londra 1883, n. 1445) presentano una caratteristica tendenza ad estendere l'atteggiamento estetico a creazioni che sono « per natura » pratiche; noi abbiamo esteso l'atteggiamento tecnico a creazioni che sono « per natura » artistiche. Anche questo è illegittimo e nel caso della « linea aerodinamica », l'arte si è vendicata. La « linea aerodinamica » era all'origine uno schietto principio funzionale fondato sui risultati di ricerche scientifiche intorno alla resistenza dell'aria. La sua sfera legittima era perciò quella dei veicoli a moto rapido e delle strutture esposte ad una pressione del vento di eccezionale intensità. Quando però questa soluzione di carattere particolare, e schiettamente tecnica, venne interpretata come un principio d'ordine generale e di

Infine il nostro giudizio sulla *intentio* è fatalmente influenzato dal nostro atteggiamento, che a sua volta risente tanto delle nostre esperienze soggettive che della nostra situazione storica. Tutti abbiamo visto coi nostri occhi trasferire cucchiaini e feticci africani dai musei etnografici alle mostre d'arte.

Una cosa comunque è certa: quanto più il rapporto tra l'importanza assegnata all'« idea » e quella assegnata alla « forma » è vicino all'equilibrio, tanto maggiore è l'eloquenza con cui l'opera rivela quello che si chiama il suo « contenuto ». Il contenuto, in quanto opposto al soggetto, può essere definito, usando le parole di Peirce, come ciò che l'opera lascia trasparire, ma non ostenta. È cioè l'atteggiamento di fondo di un popolo, di un periodo, di una classe, una convinzione religiosa o filosofica: tutto questo inconsapevolmente qualificato da una personalità e condensato in un'opera. È naturale che questa involontaria rivelazione tanto meno risulterà esplicita quanto più uno dei due elementi, l'idea o la forma, verrà volontariamente accentuato o soppresso. Una macchina per filare forse è la più eloquente manifestazione di un'idea funzionale e un quadro « astratto » è forse la più esplicita manifestazione della pura forma, ma entrambi hanno il minimo di contenuto.

IV.

Definendo l'opera d'arte come « manufatto umano che esige d'essere esperito esteticamente » ci troviamo per la prima volta di fronte a una differenza di fondo tra discipline umanistiche e scienza. Lo scienziato, studiando come egli fa fenomeni naturali, può procedere immediatamente ad analizzarli. L'umanista invece, occupandosi di azioni e creazioni umane, deve impegnarsi in un processo mentale sintetico e soggettivo: egli deve mentalmente rifare le azioni e ricreare le creazioni. E questo difatti il processo attraverso il quale quelli che sono i veri oggetti degli studi umani

natura estetica, espressione dell'ideale di « efficienza » del nostro secolo (« aerodinamizzate il vostro spirito! ») e fu applicata alle poltrone e agli *shakers* da *cocktail*, si sentì che l'originaria linea aerodinamica, scientificamente determinata, doveva essere « abbellita »; alla fine fu ritrasportata nel campo di sua legittima competenza in una forma assolutamente non funzionale. Risultato: abbiamo ora case e mobili funzionalizzati da ingegneri meno spesso di quanto non abbiamo automobili e convogli ferroviari defunzionalizzati da *designers*.

nistici riprendono vita. Poiché è ovvio che lo storico della filosofia o lo storico della scultura si occupano di libri o di statue non in quanto libri e statue esistono materialmente, ma in quanto hanno un significato. Ed è altrettanto ovvio che questo significato può essere appreso solo riproducendo, e quindi « realizzando », nel significato etimologico della parola, i pensieri che sono espressi nei libri e le concezioni artistiche rivelate nelle statue.

Così lo storico dell'arte assoggetta i suoi « materiali » a un'analisi archeologica razionale, a volte non meno minuziosamente esatta, esauriente ed elaborata di una qualunque ricerca fisica o astronomica. Egli però costituisce quello che è il suo « materiale » mediante un processo intuitivo estetico di ri-creazione¹, che comprende la percezione e la valutazione della « qualità », esattamente come la persona comune quando guarda un quadro o ascolta una sinfonia.

Come è possibile allora fare della storia dell'arte una rispettabile disciplina accademica se i suoi veri oggetti si costituiscono attraverso un processo irrazionale e soggettivo?

Alla domanda naturalmente non si risponde richiamandosi ai metodi scientifici che sono stati introdotti, o potrebbero esserlo, nella storia del-

¹ Parlando di « ri-creazione » è però importante sottolineare il prefisso « ri- ». Le opere d'arte sono tanto manifestazioni di « intenzioni » artistiche che oggetti naturali, a volte difficili da isolare dal loro ambiente fisico e sempre soggetti ai processi fisici dell'invecchiamento. Così nell'esperienza esteticamente un'opera d'arte compiamo due atti completamente diversi, che però psicologicamente si confondono in un'unica *Erlebnis*: noi costruiamo il nostro oggetto estetico ri-creando l'opera d'arte secondo l'« intenzione » del suo autore e nello stesso tempo creando liberamente una serie di valori estetici paragonabile a quelli che noi attribuiamo a un albero o a un tramonto. Quando ci abbandoniamo alla suggestione delle sculture di Chartres patinate dal tempo non possiamo far a meno di godere della squisita morbidezza che viene loro dalla patina come di un valore estetico: ma questo valore, che implica sia il piacere sensuale per un particolare giuoco di luce e colore che un incanto, di carattere più sentimentale, per l'« età » e l'« autenticità », non ha nulla a che fare con il valore oggettivo, o artistico, che gli autori hanno immesso nelle sculture. Per gli intagliatori gotici l'invecchiamento delle statue non solo era un fatto irrilevante, ma sappiamo di per certo che non era da loro desiderato. Cercavano infatti di proteggere le loro statue con uno strato di colore che, se avesse conservato la sua freschezza, probabilmente ci sottrarrebbe buona parte del nostro piacere estetico. Privatamente lo storico dell'arte è pienamente giustificato se non vuol distruggere l'unità psicologica di *Alters-und-Echtheits-Erlebnis* e *Kunst-Erlebnis* (esperienza dell'età e dell'autenticità ed esperienza artistica). « Professionalmente » invece egli è tenuto a distinguere quanto più è possibile l'esperienza ri-creativa dei valori intenzionali, impressi alla statua dall'artista, dall'esperienza creativa dei valori accidentali impressi in un pezzo di vecchia pietra dall'azione della natura. E questa distinzione spesso non è così facile come sembrerebbe.

l'arte. Procedimenti come l'analisi chimica dei materiali, i raggi X, i raggi ultravioletti, quelli infrarossi e la macrofotografia sono molto utili, ma il loro uso non ha nulla a che fare con il problema metodologico di fondo. L'affermazione che i pigmenti usati in una miniatura presunta medievale non sono stati inventati prima dell'Ottocento può sollevare una questione di storia dell'arte, ma non è un'affermazione storico-artistica. Fondata com'è sull'analisi chimica congiunta alla storia della chimica, essa riguarda la miniatura non in quanto opera d'arte, ma in quanto oggetto fisico, e potrebbe riferirsi altrettanto bene a una falsificazione voluta. L'impiego dei raggi X, della macrofotografia, ecc. non è d'altronde diverso metodologicamente dall'impiego degli occhiali o della lente d'ingrandimento. Questi mezzi permettono allo storico dell'arte di vedere più di quanto vedrebbe senza di essi, ma *quello che* egli vede deve essere interpretato « stilisticamente » al pari di quello che percepisce ad occhio nudo.

La vera risposta sta nel fatto che ri-creazione intuitiva estetica e ricerca archeologica sono reciprocamente connesse in modo da formare, ancora una volta, quella che abbiamo chiamato una « situazione organica ». Non è vero 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.

Chiunque, messo di fronte a un'opera d'arte, sia che la ricrei esteticamente o la studi razionalmente, viene interessato dai tre elementi costitutivi di essa: la forma materializzata, l'idea (cioè, nelle arti plastiche, il soggetto) e il contenuto. La teoria pseudoimpressionistica per la quale « forma e colore ci parlano di forma e colore, e basta » è semplicemente non vera. È l'unità di questi tre elementi che si realizza nell'esperienza estetica, e ognuno di essi entra in quello che si chiama fruimento estetico dell'arte.

L'esperienza ri-creativa di un'opera d'arte dipende perciò non solo dalla sensibilità naturale e dalla consuetudine a vedere dello spettatore, ma anche dalla sua attrezzatura culturale. Non esiste l'osservatore del tutto « ingenuo ». L'osservatore del Medioevo aveva parecchio da im-

rare e qualcosa da dimenticare prima di poter apprezzare la statuaria e l'architettura classiche, e l'osservatore «ingenuo» dell'epoca postrinascimentale aveva parecchio da dimenticare e qualcosa da imparare prima di poter apprezzare l'arte medievale, cioè una cosa nient'affatto primitiva. Così l'osservatore «ingenuo» non solo gode, ma anche, inconsciamente, giudica e interpreta l'opera d'arte; e nessuno può biasimarlo se lo fa senza darsi pensiero che il suo giudizio e la sua interpretazione siano giusti o no, e senza rendersi conto che la sua attrezzatura culturale, quale essa sia, apporta effettivamente qualcosa all'oggetto della sua esperienza.

Tra l'osservatore «ingenuo» e lo storico dell'arte c'è questa sola differenza: che quest'ultimo è consapevole della situazione. Egli sa che il suo bagaglio culturale, quale di fatto è, è diverso da quello degli abitanti di un altro paese e di un'altra epoca. Egli cerca perciò di ovviare a questo apprendendo quanto più può sulle circostanze in cui gli oggetti dei suoi studi sono stati creati. Non solo egli raccoglierà e verificherà tutti i dati fattuali disponibili, come l'ambiente, la condizione, l'età, l'autore, la destinazione ecc., ma confronterà l'opera con altre del suo genere ed esaminerà gli scritti che riflettono le concezioni estetiche del paese e dell'epoca cui l'opera appartiene, al fine di giungere a un giudizio più «oggettivo» della qualità di essa. Leggerà antichi libri di teologia e mitologia per identificare il suo soggetto e, ancora, cercherà di determinare il suo luogo storico e di distinguere il contributo personale del suo autore da quello dei predecessori e dei contemporanei. Studierà i principi formali che determinano la resa del mondo visibile o, nel caso dell'architettura, il modo in cui sono stati trattati quelli che possiamo chiamare gli aspetti strutturali, in modo da costruire per questa via una storia dei «motivi». Analizzerà il vario interferire delle influenze delle fonti letterarie e l'effetto di autonome tradizioni figurali al fine di stabilire una storia delle formule iconografiche o «tipi». E farà del suo meglio per familiarizzarsi con gli atteggiamenti sociali, religiosi e filosofici degli altri paesi e delle altre epoche al fine di correggere il suo personale senso del contenuto¹. Ma, così operando, la sua percezione estetica viene a mutare in conseguenza, adattandosi sempre più alla *intentio* originale delle opere. Così ciò che fa lo storico dell'arte, in quanto opposto all'appassionato d'arte

¹ Per i termini tecnici che ricorrono in questo paragrafo cfr. l'Introduzione a *Studies in Iconology* di E. PANOFKY, alle pp. 29-57 del presente volume.

«ingenuo», consiste non nell'erigere una struttura razionale su una base irrazionale, ma nello sviluppare le sue esperienze ri-creative in modo da adeguarsi ai risultati della sua ricerca archeologica, mentre nel contempo riscontra i risultati della sua ricerca archeologica sui dati delle sue esperienze ri-creative¹.

Leonardo da Vinci ha detto: «Due debolezze che si sostengono a vicenda si concludono in una forza»². Le due metà di un arco non pos-

¹ Lo stesso vale, naturalmente, per la storia della letteratura e delle altre forme d'espressione artistica. Secondo Dionigi Tracio (*Ars Grammatica*, ed. P. Uhlig, XXX, 1883, pp. 5 seg.; citato in GILBERT MURRAY, *Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters*, Boston e New York 1918, p. 15), la Γραμματική (noi diremmo, la storia della letteratura) è una ἐμπειρία (cioè conoscenza fondata sull'esperienza) di ciò che è stato detto dai poeti e dagli scrittori in prosa. Egli la divide in sei parti, le quali tutte possono trovare un equivalente nella storia dell'arte:

1) ἀνάγνωσις ἐνερθεῖς κατὰ προσῳδίαν (abile lettura a voce alta secondo la prosodia): si tratta in effetti della ri-creazione estetica sintetica di un'opera di letteratura ed è paragonabile alla operazione per cui «realizziamo» visivamente un'opera d'arte.

2) ἐξηγησις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιητικούς τρόπους (spiegazione delle figure retoriche che si possono incontrare): operazione che si può paragonare alla storia delle formule o «tipi» iconografici.

3) γλῶσσων τι καὶ ἱστορῶν πρῆξις ἀπόδοσις (pronta spiegazione delle parole e dei temi insueti): identificazione del soggetto iconografico.

4) ἐτυμολογίας εὑρησις (scoperta delle etimologie): derivazione dei «motivi».

5) ἀναλογίας ἐκλογισμὸς (spiegazione delle forme grammaticali): analisi della struttura compositiva.

6) κρίσις ποιημάτων, ἡ δὲ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ (critica letteraria, che è la parte più bella di quante contemplate dalla Γραμματική): apprezzamento critico delle opere d'arte.

L'espressione «apprezzamento critico delle opere d'arte» solleva una questione interessante. Se la storia dell'arte ammette una scala di valori, esattamente come la storia della letteratura o la storia politica ammettono gradi di eccellenza o di «grandezza», come possiamo giustificare il fatto che i metodi qui esposti non sembrano consentire una differenziazione tra opere d'arte di primo, secondo, terzo ordine? Ora una scala di valori in parte dipende da reazioni personali, in parte dalla tradizione. Entrambi questi criteri, dei quali il secondo è più obiettivo, sono soggetti a una continua revisione e ogni ricerca, per quanto specializzata, contribuisce a questo processo. Ma proprio per questa ragione lo storico dell'arte non può a priori distinguere tra il suo modo d'accostarsi a un «capolavoro» e il suo modo d'accostarsi a un'opera d'arte «mediocre» o «inferiore»: esattamente come lo studioso di letterature classiche non può studiare le tragedie di Sofocle in altro modo da quelle di Seneca. È vero che i metodi della storia dell'arte, in quanto tali, risulteranno altrettanto effettivi applicati alla *Melencolia* di Dürer che a una xilografia anonima e di scarsa importanza. Ma quando si confronta e si mette in relazione un «capolavoro» con molte altre opere «meno importanti», che nel corso dello studio siano risultate confrontabili e riportabili ad esso, allora l'originalità d'invenzione del capolavoro, la sua superiorità come composizione e tecnica, e tutti gli altri aspetti che lo rendono «grande», risulteranno automaticamente evidenti: e questo non malgrado, ma proprio a causa del fatto che tutto il gruppo di opere è stato sottoposto a un solo e identico metodo di analisi e interpretazione.

² Il Codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, ed. G. Piumati, Milano 1894-1903, fol. 244 v.

sono nemmeno reggersi; l'intero arco sostiene un peso. Analogamente la ricerca archeologica è cieca e vuota senza ri-creazione estetica, e la ri-creazione estetica è irrazionale e spesso si smarrisce se non è accompagnata dalla ricerca archeologica. Ma «sostenendosi a vicenda» queste due attività possono sostenere un «sistema che ha un senso», cioè una sinossi storica.

Come ho già detto, non si può far carico a nessuno di godere le opere d'arte «ingenuamente», cioè di giudicarle e interpretarle in base ai suoi lumi, senza preoccuparsi d'altro. Ma l'umanista guarderà con sospetto certi atteggiamenti di critica dilettantesca. Chi insegna ai semplici che l'arte si comprende senza preoccuparsi degli stili classici, dei noiosi metodi storici e dei polverosi documenti antichi, spoglia l'«ingenuità» del suo incanto senza correggerne gli errori.

Tali atteggiamenti non devono essere confusi con l'attività del «conoscitore» e con la «teoria dell'arte». Il conoscitore è il collezionista, il funzionario di museo o l'esperto che volutamente limita il suo contributo alla cultura all'identificazione delle opere d'arte relativamente alla loro data, provenienza e autore, e alla valutazione di esse in merito alla qualità e allo stato di conservazione. La differenza tra il «conoscitore» e lo storico dell'arte non è una differenza di principio ma d'accento e di explicità, paragonabile alla differenza tra un diagnostico e un ricercatore in medicina. Il conoscitore tende a mettere l'accento sull'aspetto ri-creativo del complesso processo che ho tentato di descrivere, e considera secondaria l'elaborazione di una concezione storica; lo storico dell'arte, nel senso più limitato, o accademico, è portato invece a rovesciare l'importanza di questi aspetti. Ma la semplice diagnosi «cancro», se esatta, implica tutto ciò che il ricercatore potrebbe dire sul cancro, e perciò pretende di essere verificabile attraverso successive analisi scientifiche; analogamente la semplice diagnosi «Rembrandt c. 1650», se esatta, implica tutto ciò che lo storico dell'arte potrebbe dire dei valori formali del quadro, dell'interpretazione del soggetto, del modo in cui esso riflette l'atteggiamento culturale dell'Olanda del Seicento e del modo in cui esprime la personalità di Rembrandt; e anche questa diagnosi deve poter resistere alla critica dello storico dell'arte in senso stretto. Il conoscitore può così definirsi uno storico dell'arte laconico, e lo storico dell'arte un conoscitore loquace. Nella realtà i migliori rappresentanti di entrambe le categorie hanno con-

tribuito in misura veramente grande al progresso di quello che ognuno d'essi non considera il proprio campo¹. D'altra parte, la teoria dell'arte, in quanto contrapposta alla filosofia dell'arte o estetica, sta alla storia dell'arte come la poetica e la retorica stanno alla storia della letteratura.

Poiché gli oggetti della storia dell'arte si costituiscono mediante un processo di sintesi ri-creativa estetica, lo storico dell'arte si trova in particolare difficoltà quando tenta di caratterizzare quella che può chiamarsi la struttura stilistica delle opere di cui si occupa. Dato che deve definire queste opere non come corpi fisici o sostituti di corpi fisici, ma come oggetti di un'esperienza interiore, sarebbe inutile, quand'anche fosse possibile, esprimere forme, colori e caratteristiche strutturali in formule geometriche, in lunghezze d'onda ed equazioni statiche, o descrivere l'atteggiamento di una figura umana mediante l'analisi anatomica. D'altro canto, poiché l'esperienza interiore dello storico dell'arte non è un'esperienza autonoma e soggettiva, ma è stata individuata per lui dal consuevole lavoro di un artista, egli non deve limitarsi a esprimere le sue impressioni personali sull'opera d'arte come un poeta potrebbe esprimere le sue impressioni di fronte a un paesaggio o al canto di un usignolo.

Gli oggetti della storia dell'arte possono quindi essere caratterizzati solo in una terminologia che è ri-costruttiva così come l'esperienza dello storico dell'arte è ri-creativa: essa deve definire le peculiarità stilistiche non come dati misurabili o in qualsiasi altro modo determinabili, non come stimoli per reazioni soggettive, ma come elementi che testimoniano dell'*intentio* artistica. Ora l'*intentio* può formularsi solo in termini di alternative: si deve supporre una situazione in cui l'autore disponesse di più di una possibilità per il suo fare, cioè in cui egli si trovasse di fronte a un problema di scelta tra vari modi di resa. Così risulta evidente che i termini usati dallo storico dell'arte interpretano le peculiarità stilistiche delle opere come soluzioni specifiche di «problemi artistici» generali. Questo avviene non solo nella nostra moderna terminologia, ma anche in espressioni come «rilievo», «sfumato» ecc. che ricorrono negli scritti del secolo XVI.

¹ Cfr. M. J. FRIEDLÄNDER, *Der Kenner*, Berlino 1919, ed E. WIND, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand* cit. Il Friedländer giustamente dice che un buon storico dell'arte è, o almeno diviene, un *Kenner wider Willen* («un conoscitore contro voglia»). Per contro, un buon conoscitore si potrebbe dire uno storico dell'arte *malgré lui*.

Quando diciamo di una figura di un quadro del Rinascimento italiano che è «plastica», mentre descriviamo una figura di un dipinto cinese dicendo che «ha volume ma non massa» (dato che manca il «modellato»), interpretiamo queste figure come due soluzioni diverse di un problema che potrebbe essere formulato come «antitesi di unità volumetriche (corpi) ed estensione illimitata (spazio)». Quando distinguiamo tra un uso della linea come «contorno» e, per citare Balzac, un uso della linea come «le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets», ci riferiamo allo stesso problema, insistendo particolarmente però su un altro problema ancora, quello dell'«antitesi di linea e zone di colore». A un attento esame risulterà che è limitato il numero di tali problemi primari, strettamente connessi tra di loro, i quali da un lato generano un'infinità di altri problemi secondari o terziari, e dall'altro possono farsi derivare alla fine da un'antitesi di fondo: l'antitesi di differenziazione e continuità¹.

Formulare e dar forma sistematica ai «problemi artistici» (che naturalmente non si limitano alla sfera dei valori puramente formali, ma includono anche la «struttura stilistica» del soggetto e del contenuto) e costruire così un sistema di «Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe» è compito della teoria artistica, non della storia dell'arte. Ma anche qui, per la terza volta, ci troviamo di fronte a una «situazione organica». Lo storico dell'arte, come abbiamo visto, non può definire gli oggetti della sua esperienza ri-creativa senza ri-costruire le intenzioni artistiche in termini che implicano concetti teoretici generali. Facendo questo, consapevolmente o meno, contribuirà allo sviluppo della teoria artistica, che, senza esemplificazione storica, resterebbe un magro schema di astratti universali. Il teorico dell'arte per contro, sia che accosti il suo soggetto dal punto di vista della *Critica* kantiana, o da quello dell'epistemologia neoscolastica o da quello della *Gestaltpsychologie*², non può costruire un sistema di concetti generali senza riferirsi ad opere d'arte che sono nate in precise condizioni storiche; ma facendo questo, consapevolmente

¹ Cfr. E. PANOFKY, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XVIII (1925), pp. 129 sgg., e E. WIND, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XVIII (1925), pp. 438 sgg.

² Cfr. H. SEDLMAYR, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*, «Kunstwissenschaftliche Forschungen», I (1931), pp. 7 sgg.

o meno, contribuirà allo sviluppo della storia dell'arte, che, senza un orientamento teoretico, resterebbe una congerie di particolari senza chiara formulazione.

Abbiamo definito il conoscitore uno storico dell'arte laconico e lo storico dell'arte un conoscitore loquace; il rapporto tra lo storico e il teorico dell'arte può essere paragonato a quello intercorrente tra due vicini che abbiano il diritto di sparare entro la stessa area, ma uno di essi tiene il fucile, l'altro tutte le munizioni. Entrambi mostrerebbero d'essere accorti se si rendessero conto di questo stato di fatto che li lega l'uno all'altro. È stato giustamente detto che, in una disciplina empirica, la teoria, se non è accolta dalla porta, entra dalla finestra come un fantasma e rompe i mobili.

Ma è altrettanto vero che, in una disciplina teoretica, che tratti lo stesso gruppo di problemi, la storia se non è ammessa per la porta penetra in cantina come un'orda di topi e silenziosamente mina le fondamenta.

V.

Si può dare per pacifico che la storia dell'arte è degna di essere annoverata tra le discipline umanistiche. Ma a che servono le discipline umanistiche? È noto che esse non sono pratiche ed è pure noto che si occupano del passato. Perché, ci si può chiedere, impegnarsi in ricerche che non servono alla pratica, e perché interessarsi al passato?

La risposta alla prima domanda è: perché ci interessiamo alla realtà. Sia le discipline umanistiche che le scienze, nonché la matematica e la filosofia, hanno come loro raggio d'azione quella che gli antichi chiamavano *vita contemplativa* contrapposta alla *vita attiva*. Ma la vita contemplativa è meno reale, o per essere più precisi, il suo contributo a ciò che noi chiamiamo la realtà è meno importante di quello della vita attiva?

Colui che accetta un dollaro di carta in cambio di due dozzine di mele compie un atto di fede e si sottopone a una dottrina teoretica come faceva l'uomo del Medioevo che pagava per un'indulgenza. Colui che corre su un'automobile è in realtà trasportato dalla matematica, dalla fisica e dalla chimica. Chi conduce vita contemplativa infatti non può fare a meno di influenzare la vita attiva, così come non può impedire alla vita attiva di

agire sul suo pensiero. Teorie filosofiche e psicologiche, dottrine storiche e speculazioni e scoperte di ogni genere hanno mutato, e continuano a mutare, la vita di milioni di persone. Anche chi semplicemente trasmette sapere o dottrina partecipa, a suo modo, modestamente, al processo di foggare la realtà, cosa di cui i nemici dell'umanesimo sono forse più acutamente consapevoli dei suoi amici¹. È impossibile concepire il nostro mondo esclusivamente in termini di azione. Solo in Dio si ha « coincidenza di atto e pensiero » come dicevano gli scolastici. La nostra realtà può essere compresa solo come interpenetrazione dell'uno e dell'altro.

Ma anche ammesso questo, perché dovremmo interessarci del passato? La risposta è la stessa: perché ci interessiamo alla realtà. Non c'è nulla di meno reale del presente. Un'ora fa questa mia conferenza apparteneva al futuro. Tra quattro minuti apparterrà al passato. Quando dicevo che colui che corre su un'automobile è portato dalla matematica, dalla fisica e dalla chimica, avrei potuto benissimo dire che è portato da Euclide, Archimede e Lavoisier.

Per cogliere la realtà dobbiamo staccarci dal presente. La filosofia e la matematica fanno questo costruendo sistemi in un elemento che per definizione non è soggetto al tempo. La scienza e le discipline umanistiche lo fanno creando delle strutture spazio-temporali che ho chiamato « cosmo della natura » e « cosmo della cultura ». E tocchiamo qui quella che è forse la differenza più sostanziale tra le discipline umanistiche e la scienza. La scienza osserva i processi (soggetti al tempo) della natura e cerca di cogliere le leggi (fuori del tempo) secondo cui i fenomeni si compiono. L'osservazione fisica è possibile solo là dove qualcosa « accade », cioè dove un mutamento avviene o si fa in modo che avvenga in via d'un esperimento. E sono questi mutamenti che alla fine vengono simboleg-

¹ In una lettera al « New Statesman and Nation », XIII (1937), 19 giugno, un certo Pat Sloan difende l'allontanamento di professori e insegnanti nella Russia sovietica affermando che « un professore che sostiene una filosofia antiquata, prescientifica contro una scientifica può costituire una forza reazionaria altrettanto potente che un soldato di un esercito bianco ». Ed esce fuori che con « sostenere » egli intende anche la semplice trasmissione di quella che egli chiama filosofia « prescientifica », dato che egli prosegue: « Quanti in Inghilterra sono distolti dall'entrare in rapporti col marxismo dal semplice fatto che si dà loro una certa consuetudine con le opere di Platone e di altri filosofi? Queste opere vengono ad avere una funzione non neutrale ma antimarxista in simili circostanze, e i marxisti prendono atto di questo ». Naturalmente le opere di « Platone e di altri filosofi » hanno anche una funzione antifascista « in simili circostanze », e anche i fascisti « prendono atto di questo ».

giati dalle formule matematiche. Le discipline umanistiche invece non hanno il compito di arrestare quello che altrimenti fuggirebbe, ma di richiamare in vita ciò che altrimenti resterebbe morto. Anziché occuparsi dei fenomeni temporali e far in modo che il tempo si arresti, esse penetrano in una regione dove il tempo si è arrestato da sé e cercano di rimetterlo in moto. Fissandosi come esse fanno su quelle raggelate, inerti testimonianze che, abbiamo detto, « escono dal flusso del tempo », le discipline umanistiche cercano di chiarire i processi nel corso dei quali tali testimonianze sono state prodotte e sono divenute quel che sono¹.

Riportando, in questo modo, dinamica vita entro testimonianze inerti, anziché ridurre eventi transeunti a leggi statiche, le discipline umanistiche non contrastano, ma integrano le scienze. In realtà le une e le altre si presuppongono e si esigono a vicenda. La scienza — intesa qui nel significato vero del termine, cioè come serena e autonoma ricerca di sapere, non come qualcosa di subordinato a fini « pratici » — e le discipline umanistiche sono sorelle, in quanto prodotte da quel movimento che giustamente è stato chiamato la scoperta (o, in una più ampia prospettiva storica, la riscoperta) e del mondo e dell'uomo. E poiché sono nate o rinate insieme, insieme moriranno e risorgeranno se il destino così vuole. Se la civiltà antropocratica del Rinascimento tende, come sembra, a una sorta di « Medioevo a rovescio » (una satanocrazia di contro alla teocrazia medievale) non solo le discipline umanistiche, ma anche le scienze, come noi le conosciamo, scompariranno, e nulla resterà se non quel che serve alle esigenze del subumano. Ma nemmeno questo significherà la fine dell'umanesimo. Prometeo può essere incatenato e torturato, ma il fuoco acceso dalla sua torcia non potrà estinguersi.

Una sottile differenza si ha in latino tra *scientia* e *eruditio* e in inglese tra *knowledge* e *learning*. *Scientia* e *knowledge*, che indicano un possesso mentale più che un processo, si possono far corrispondere alle scienze; *eruditio* e *learning*, che indicano più un processo che un possesso, alle

¹ Per le discipline umanistiche non è un ideale romantico, ma un'esigenza di metodo « far rivivere » il passato. Esse possono esprimere il fatto che le testimonianze A, B e C sono « legate » tra di loro solo in affermazioni in cui si dice che l'uomo che ha prodotto la testimonianza A deve aver avuto familiari le testimonianze B e C, o testimonianze del tipo B e C, o una testimonianza X che a sua volta è stata la fonte di B e C, o che deve aver avuto familiare B mentre l'autore di B deve aver avuto familiare C ecc. È inevitabile per le discipline umanistiche pensare ed esprimersi in termini di « influenze », « linee di evoluzione » ecc., come per le scienze naturali è inevitabile esprimersi in termini di equazioni matematiche.

discipline umanistiche. Il fine ideale della scienza sembra essere qualcosa come la competenza, quello delle discipline umanistiche qualcosa come la saggezza.

Marsilio Ficino scriveva al figlio di Poggio Bracciolini:

... e anchora la cosa in sé [cioè la storia] è molto necessaria, non solo a dilettere l'humana vita, ma anchora ad ammaestrarla con varii costumi. Però che quelle cose, che pur se sono mortali da l'historia l'immortalità ricevono, e quelle che sono lontane per sua cagione presenti ci si mostrano, e le vecchie ringioveniscono. E un giovine leggendo l'historie, tosto s'agguaglia alla maturità d'un vecchio, e se un vecchio di settanta anni è tenuto prudente per l'esperienza di varie cose, quanto più prudente sarà detto colui, che à l'età di mille e di tre milia anni arriverà? perché tante migliaia d'anni si può dire che sia vivuto quel tale di quanti anni ha imparate l'historie (trad. Figliucci)¹.

¹ Marsilio Ficino, lettera a Giacomo Bracciolini (*Marsilii Ficini Opera omnia*, Leida 1676, I, p. 658): « res ipsa [scilicet historia] est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera juvenescunt, juvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia ».

Parte prima

Iconografia e iconologia.

Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento *

* Pubblicato come Introduzione in *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York 1939, pp. 3-31.

I.

L'iconologia è quel ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato delle opere d'arte contrapposto a quelli che sono i loro valori formali. Tenteremo qui di precisare questa distinzione tra il soggetto, o significato, e la forma.

Quando un mio conoscente per la strada mi saluta togliendosi il cappello, quello che io vedo da un punto di vista formale non è che il mutare di certi particolari all'interno di una configurazione che rientra in quella generale struttura di colore, linee e volumi che costituisce il mio mondo visivo. Quando io identifico, come automaticamente mi vien fatto, questa configurazione come un oggetto ben preciso (un signore) e il mutamento di particolari come un evento (il togliersi il cappello) io ho già superato i limiti di una percezione puramente formale e sono già entrato in una prima sfera di soggetto o significato. Il significato percepito in questo modo è di natura elementare e facilmente comprensibile, e lo chiameremo significato fattuale; viene percepito con la semplice operazione di identificare certe forme visibili con certi oggetti a me noti dall'esperienza pratica e identificando il mutamento nei loro rapporti con certe azioni o eventi.

Ora gli oggetti e gli eventi così identificati produrranno naturalmente una certa reazione in me. Dal modo in cui il mio conoscente compie la sua azione sono in grado di accorgermi se è di buono o cattivo umore e se i suoi sentimenti verso di me sono indifferenti, amichevoli o ostili. Queste sfumature psicologiche conferiranno ai gesti del mio conoscente un ulteriore significato che io dirò espressivo. Il significato espressivo differisce da quello fattuale in quanto viene appreso non per semplice identificazione ma per « empatia ». Cioè per intenderlo è necessaria una certa sensibilità, che però rientra ancora nella mia esperienza pratica, cioè

nella mia consuetudine quotidiana con oggetti ed eventi. Perciò tanto il significato fattuale quanto quello espressivo possono essere classificati insieme: costituiscono la categoria dei significati primari o naturali.

Tuttavia la mia constatazione che l'atto di togliersi il cappello è un saluto appartiene a un campo del tutto diverso di interpretazione. Questa forma di saluto è particolare del mondo occidentale ed è un residuo della cavalleria medievale: gli uomini in arme avevano il costume di togliersi l'elmo per mostrare le loro intenzioni pacifiche e la loro fiducia nelle pacifiche intenzioni degli altri. Per un selvaggio dell'Australia o un greco antico sarebbe impossibile comprendere che l'atto di togliersi il cappello non è solo un evento pratico con certe connotazioni espressive, ma anche un atto di cortesia. Per intendere questo significato del gesto del mio conoscente devo avere familiare non solo il mondo pratico degli oggetti e degli eventi, ma anche quello, già più che pratico, dei costumi e delle tradizioni culturali proprie a una certa civiltà. Per contro, il mio conoscente non penserebbe a salutarmi togliendosi il cappello se non fosse consapevole del significato di questo atto. Per quanto riguarda le connotazioni espressive che accompagnano il suo gesto egli può essere o non essere consapevole di esse. Perciò quando interpreto il suo atto di togliersi il cappello come un gesto di cortesia riconosco in esso un significato che può dirsi secondario o convenzionale e differisce da quello primario o naturale in quanto è intelligibile anziché sensibile e in quanto è stato consapevolmente immesso nell'azione pratica che ne è il veicolo.

Infine, oltre a costituire un evento naturale che si compie nello spazio e nel tempo, oltre a indicare naturalmente modi e sentimenti, oltre ad essere veicolo di un saluto convenzionale, l'atto del mio conoscente può rivelare, a un osservatore esperto, tutto quello che concorre a formare la sua «personalità». Questa personalità è condizionata dal suo essere un uomo del secolo XX, dal suo sostrato nazionale, sociale e culturale, dalla storia precedente della sua vita e dalla sua situazione attuale; ma, oltre a tutto questo, essa si distingue per un suo modo individuale di vedere le cose e di reagire al mondo, cioè da qualche cosa che, se fosse formulato in termini razionali si chiamerebbe una filosofia. Nel gesto isolato di un saluto naturalmente tutti questi fattori non si manifestano in forma esplicita, ma solo sintomaticamente. Potremmo anche costruire mentalmente un ritratto della persona sulla base di questo solo gesto,

solo però coordinando un gran numero di analoghe osservazioni e interpretandole alla luce delle conoscenze generali che abbiamo sulla sua epoca, la sua nazionalità, la sua classe, le sue tradizioni intellettuali e via dicendo. Tuttavia tutte le qualità che questo ritratto rivelerebbe in forma esplicita, implicitamente sono inerenti a ogni singola azione, e, per contro, ogni singola azione può essere interpretata alla luce di queste qualità.

Il significato così scoperto può essere chiamato significato intrinseco o contenuto; ed è un significato essenziale, mentre gli altri due generi di significati, quello primario o naturale e quello secondario o convenzionale sono fenomenici. Lo si può anche definire come un principio unificante che sta dietro e spiega tanto l'evento visibile che il suo significato intelligibile e determina perfino la forma in cui l'evento visibile si configura. Questo significato intrinseco o contenuto è, di norma, al di sopra della sfera della volizione consapevole nella stessa misura in cui il significato espressivo è al di sotto di questa sfera.

Trasferendo i risultati di questa analisi dalla vita quotidiana a una opera d'arte possiamo distinguere nel suo soggetto o contenuto gli stessi tre strati:

1) *Soggetto primario o naturale*, che può essere a sua volta diviso in soggetto *fattuale* e soggetto *espressivo*. Lo si apprende identificando pure forme cioè: certe configurazioni di linee e colori o certi blocchi di bronzo o pietra modellati in un modo particolare, come rappresentazioni di oggetti naturali, esseri umani, animali, piante, case, utensili ecc.; identificando le loro mutue relazioni come eventi; infine cogliendo certe qualità espressive come il carattere doloroso di una posa o di un gesto, oppure l'atmosfera casalinga e tranquilla di un interno. Il mondo delle pure forme così riconosciuto come portatore dei significati primari o naturali può essere chiamato mondo dei motivi artistici. Un'enumerazione di questi motivi sarebbe una descrizione preiconografica dell'opera d'arte.

2) *Soggetto secondario o convenzionale*. Lo si apprende riconoscendo che una figura virile con un coltello rappresenta san Bartolomeo, che una figura femminile con una pesca in mano è una personificazione della Verità, che un gruppo di figure sedute a una tavola apparecchiata in un certo ordine e in certi atteggiamenti rappresenta l'Ultima Cena, oppure che due figure rappresentate in atto di lottare in un certo modo

rappresentano la Lotta della Virtù e del Vizio. In quest'operazione noi stabiliamo una connessione tra motivi artistici e combinazioni di motivi artistici (composizioni) con temi e concetti. I motivi riconosciuti per questa via come portatori di un significato secondario o convenzionale possono essere chiamati immagini e le combinazioni di immagini sono ciò che gli antichi teorici dell'arte chiamavano *invenzioni*; noi siamo portati a chiamarle « storie » e « allegorie »¹. L'identificazione di tali immagini, storie e allegorie, è competenza della disciplina che comunemente viene indicata col nome di « iconografia ». Difatti quando noi comunemente parliamo di « soggetto contrapposto alla forma » intendiamo principalmente la sfera del soggetto secondario o convenzionale, cioè il mondo di temi specifici o concetti espressi in immagini, storie e allegorie, di contro alla sfera del soggetto primario o naturale espresso in motivi artistici. L'« analisi formale » nel senso del Wölfflin è in gran parte analisi dei motivi e delle combinazioni di motivi (composizioni); per un'analisi formale nel senso stretto della parola si dovrebbero perfino evitare espressioni come « uomo », « cavallo », « colonna », lasciando solo apprezzamenti come « lo sgradevole triangolo tra le gambe del *David* di Michelangelo » o « l'ammirevole chiarificazione delle giunture in un corpo umano ». Ovviamente una corretta analisi iconografica presuppone una corretta identificazione dei motivi. Se il coltello che ci permette di identificare

¹ Le immagini che sono veicolo di un'idea non di persone o oggetti individui e concreti (san Bartolomeo, Venere, Mrs Jones, o il Castello di Windsor), ma di nozioni astratte e generali come la Fede, la Lussuria, la Saggia ecc., sono chiamate « personificazioni » o « simboli » (non nel senso del Cassirer, ma in quello corrente: ad esempio, la Croce o la Torre della Castità). Così le allegorie, in quanto contrapposte alle storie, possono definirsi combinazioni di personificazioni o simboli. Ci sono naturalmente molte possibilità intermedie. Una persona A può essere ritratta sotto le apparenze della persona B (l'Andrea Doria del Bronzino ritratto come Nettuno; il Luca Paumgartner di Dürer ritratto come san Giorgio), oppure nell'aspetto tradizionale di una certa personificazione (Mrs Stanhope di Joshua Reynolds nell'aspetto della « Contemplazione »); ritratti di persone singole e concrete, sia umane che mitologiche, possono combinarsi con personificazioni, come avviene nel caso delle innumerevoli rappresentazioni di carattere eulogistico. A una storia può essere collegata anche un'idea allegorica, come avviene nel caso delle illustrazioni dell'*Ovide Moralisé*, o può essere intesa come la « figurazione » di un'altra storia, come avviene nella *Biblia Pauperum* o nello *Speculum Humanae Salvationis*. Questi significati sovrapposti o non entrano affatto nel contenuto dell'opera, come accade ad esempio per le illustrazioni dell'*Ovide Moralisé*, che figuramente non si distinguono dalle miniature senza intento allegorico che illustrano gli stessi soggetti ovidiani; oppure provocano un'ambiguità di contenuto, che può tuttavia essere superata, e perfino risolversi in un nuovo valore, quando gli elementi contrastanti siano rifusi nel crogiolo di un acceso temperamento artistico come avviene nella *Galleria dei Medici* di Rubens.

un san Bartolomeo non è un coltello ma un cavatappi, la figura non è un san Bartolomeo. Inoltre occorre ricordare che l'affermazione « questa figura è un'immagine di san Bartolomeo » implica l'intenzione consapevole nell'artista di rappresentare san Bartolomeo, mentre le qualità espressive della figura possono benissimo essere non volute.

3) *Significato intrinseco o contenuto*. Lo si apprende individuando quei principi di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità e condensato in un'opera. Non occorre dire che questi principi sono rivelati da, e perciò gettano luce, sia sui « metodi compositivi » che il « significato iconografico ». Nei secoli XIV e XV, ad esempio (gli esempi più antichi possono darsi intorno al 1300), il tipo tradizionale della Natività con la Vergine sdraiata su un letto o un giaciglio fu di frequente sostituito da un nuovo tipo di figurazione in cui la Vergine appare inginocchiata in adorazione davanti al Bambino. Dal punto di vista compositivo questo mutamento significa all'ingrosso la sostituzione di uno schema triangolare a uno rettangolare; dal punto di vista iconografico, significa l'introduzione di un nuovo tema che letterariamente troverà la sua formulazione in autori come lo Pseudo-Bonaventura e santa Brigida. Ma nello stesso tempo l'innovazione rivela un nuovo atteggiamento emotivo proprio delle fasi tarde del Medioevo. Un'interpretazione veramente esauriente del significato intrinseco o contenuto potrebbe perfino scoprire che i procedimenti tecnici caratteristici di un certo paese, periodo o artista, ad esempio la preferenza di Michelangelo per la scultura in marmo anziché in bronzo, o il particolare uso del tratteggio nei suoi disegni, sono sintomi rivelatori dello stesso atteggiamento di fondo che si riscontra in tutte le altre qualità specifiche del suo stile. Considerando così le pure forme, i motivi, le immagini, le storie e le allegorie come manifestazioni di principi di fondo, noi veniamo a dare a tutti questi elementi il significato di quelli che Ernst Cassirer ha chiamato valori « simbolici ». Finché ci limitiamo ad affermare che il famoso affresco di Leonardo da Vinci mostra un gruppo di tredici persone intorno a una tavola apparecchiata e che questo gruppo di persone rappresenta l'Ultima Cena, noi consideriamo l'opera d'arte in quanto tale e ne interpretiamo gli aspetti compositivi e iconografici come sue proprietà e qualificazioni. Ma quando tentiamo di interpretare l'affresco come un docu-

mento della personalità di Leonardo o della civiltà del pieno Rinascimento italiano, o di un particolare atteggiamento religioso, allora noi consideriamo l'opera d'arte come un sintomo di qualcosa d'altro che si esprime in infiniti altri sintomi, e interpretiamo i suoi aspetti compositivi e iconografici come manifestazioni più dettagliate di questo «qualcosa d'altro». La scoperta e l'interpretazione di questi valori «simbolici» (che spesso sono ignorati dall'artista stesso e possono divergere, magari in misura vistosa, da quello che l'artista consapevolmente si proponeva di esprimere) è l'oggetto di quella che possiamo chiamare «iconologia» in opposizione a «iconografia».

Il suffisso «grafia» deriva dal verbo greco *graphein*, scrivere, e sta a significare un modo di procedere puramente descrittivo, spesso addirittura statistico. L'iconografia è perciò una descrizione e classificazione delle immagini come l'etnografia è una descrizione e classificazione delle razze umane: è cioè uno studio limitato e, per così dire, ancillare, che ci dice quando e dove certi determinati temi trovarono formulazione visiva attraverso certi determinati motivi. Ci dice quando e dove il Cristo crocifisso appare panneggiato con un semplice perizoma oppure chiuso in una lunga tunica; quando e dove è fissato alla croce con quattro chiodi oppure con tre; come le Virtù e i Vizi furono rappresentati nei diversi secoli e ambienti. Facendo questo, l'iconografia è d'incalcolabile aiuto per fissare date, stabilire provenienze, eventualmente assicurare l'autenticità delle opere; e naturalmente fornisce la base necessaria per ogni interpretazione successiva. Tuttavia non tenta di elaborare essa stessa questa interpretazione. Raccoglie e classifica i dati oggettivi ma non si ritiene obbligata o qualificata per indagare la genesi e il significato di questi dati: le relazioni tra i vari «tipi»; l'influenza su di essi delle idee teologiche, filosofiche o politiche; le intenzioni e le tendenze dei singoli artisti e committenti; la correlazione tra i concetti intelligibili e la forma visibile che assumono in ogni specifico caso. In breve prende in considerazione solo una parte di tutti gli elementi che costituiscono il contenuto intrinseco di un'opera d'arte e devono essere resi espliciti se la percezione di questo contenuto deve divenire articolata e comunicabile.

È tenendo presente tutte queste gravi limitazioni che l'uso corrente, specialmente nei paesi anglosassoni, annette al termine «iconografia», che propongo di far rivivere l'antico e bel termine di «iconologia» ogni

volta che l'iconografia sia sottratta al suo isolamento e integrata con ogni altro metodo, storico, psicologico o critico, che possa servire per tentare di risolvere l'enigma della sfige. In realtà come il suffisso «grafia» indica qualche cosa di descrittivo, il suffisso «logia» — derivato da *logos* che vuol dire «pensiero» o «ragione» — indica qualcosa di interpretativo. L'«etnologia» ad esempio è definita una «scienza delle razze umane» dall'*Oxford Dictionary*, mentre lo stesso definisce l'«etnografia» come una «descrizione delle razze umane»; e il Webster mette esplicitamente in guardia contro la confusione tra i due termini in quanto «etnografia» va propriamente limitata a una considerazione puramente descrittiva dei popoli e delle razze mentre etnologia indica il loro studio comparativo». Così io intendo l'iconologia come un'iconografia che vuol essere anche interpretazione e in questo modo diviene parte integrante dello studio dell'arte invece di essere confinata al rango di ricognizione statistica preliminare. Comunque non si può negare che ci sia il pericolo che l'iconologia si comporti non come l'etnologia rispetto all'etnografia, ma come l'astrologia rispetto all'astrografia.

L'iconologia dunque è un metodo d'interpretazione che si fonda sulla sintesi più che sull'analisi. E come la corretta identificazione dei motivi è la condizione preliminare della loro corretta analisi iconografica, così la corretta analisi delle immagini, storie e allegorie è la condizione preliminare per una corretta interpretazione iconologica di esse: «a meno che non si tratti di opere d'arte in cui tutto il mondo dei contenuti secondari, o convenzionali, è eliminato e si verifica un passaggio diretto dai motivi al contenuto, come avviene nella pittura europea di paesaggio, di natura morta e di genere, per non parlare dell'arte «non oggettiva».

Ora, quando può considerarsi «corretto» il lavoro d'indagine a questi tre livelli: descrizione preiconografica, analisi iconografica e interpretazione iconologica?

Nel caso della descrizione preiconografica, che si limita alla sfera dei motivi, la cosa sembra abbastanza semplice. Gli oggetti e i fatti, la cui rappresentazione mediante linee, colori e volumi costituisce la sfera dei motivi, possono essere identificati, come abbiamo visto, in base alla nostra esperienza pratica. Ognuno può riconoscere la figura e il comportamento di esseri umani, animali, piante, e ognuno può distinguere un viso irritato da uno allegro. Può darsi, naturalmente, che in certi casi la nostra

esperienza non basti, ad esempio nel caso che ci si trovi di fronte alla raffigurazione di un utensile fuor del comune o di una pianta o un animale a noi sconosciuti. In tali casi dobbiamo ampliare la nostra esperienza pratica consultando un libro o un esperto; non usciamo tuttavia dall'ambito della stessa esperienza pratica che ci suggerisce, inutile dirlo, quale tipo di esperto dobbiamo consultare.

Pure anche in questa sfera ci urtiamo a un problema particolare. A prescindere dal fatto che oggetti, avvenimenti ed espressioni raffigurati in un'opera d'arte possono essere irrecognoscibili per l'incompetenza o un deliberato calcolo dell'artista, è comunque impossibile, in linea di principio, giungere a una corretta descrizione preiconografica, o identificazione del contenuto primario, applicando indiscriminatamente la nostra esperienza pratica all'opera d'arte. Essa è indispensabile, e sufficiente, come materiale per una descrizione preiconografica, ma non assicura la sua correttezza.

Una descrizione preiconografica della *Visione dei Magi* di Roger van der Weyden (fig. 1) al Kaiser Friedrich Museum di Berlino¹ dovrebbe evitare, naturalmente, termini come «Magi», «Bambino Gesù» ecc. Dovrebbe parlare invece dell'apparizione di un bimbo che si vede nel cielo. Da che cosa desumiamo che questo bimbo vuol essere un'apparizione? Il fatto che è circondato di una mandorla di raggi d'oro non sarebbe prova sufficiente per questa affermazione, poiché mandorle analoghe si possono vedere spesso in rappresentazioni della Natività, dove il bambino Gesù è reale. Che il bambino del quadro di Roger voglia essere un'apparizione lo si può dedurre da quest'altro fatto: che è sospeso a mezz'aria. Ma come sappiamo che è sospeso a mezz'aria? La sua posa non sarebbe diversa se fosse seduto su un cuscino a terra; di fatto è molto probabile che per questo quadro Roger si sia servito di un disegno dal vero di un bambino seduto su un cuscino. L'unico fondamento valido per la nostra affermazione che il bambino del quadro di Berlino vuol essere un'apparizione sta nel fatto che è rappresentato nello spazio senza alcun sostegno visibile.

Tuttavia si possono citare centinaia di rappresentazioni in cui esseri umani, animali, oggetti inanimati sembrano stare sospesi senza appoggio

¹ Attualmente nel Museo di Berlino-Dahlem [N. d. R.].

alcuno nello spazio, violando la legge di gravità, senza che perciò pretendano di essere apparizioni. Ad esempio nell'*Evangelario* di Ottone III alla Staatsbibliothek di Monaco (fig. 2) un'intera città è rappresentata al centro di uno spazio vuoto mentre le figure che prendono parte all'azione poggiano al suolo¹. Un osservatore inesperto potrebbe facilmente concludere che si è voluto rappresentare la città sospesa a mezz'aria per un qualche incantesimo. Pure, in questo caso la mancanza di sostegni non implica una negazione taumaturgica delle leggi di natura. La città è proprio la città di Nain dove avvenne la resurrezione del giovane. In una miniatura di circa il 1000 lo «spazio vuoto» non conta come un vero elemento tridimensionale, come avviene invece in epoche più realistiche, ma funge come sfondo astratto irreali. La curiosa forma semicircolare di quella che dovrebbe essere la linea di base delle torri sta a dimostrare che nel prototipo, più realistico, da cui la nostra miniatura è stata tratta, la città poggiava su un terreno collinoso e che invece è stata trasferita di peso in una rappresentazione nella quale lo spazio non è più concepito in termini di realismo prospettico. Così, mentre la figura senza supporto del quadro di Roger van der Weyden ha il valore di un'apparizione, la città a mezz'aria della miniatura ottoniana non ha nessun contrassegno taumaturgico. Queste interpretazioni contrastanti ci sono suggerite dai caratteri «realistici» del quadro e da quelli «irrealistici» della miniatura. Ma il fatto che noi possiamo cogliere questi caratteri in una frazione di secondo, e quasi automaticamente, non ci deve far credere che sia sempre possibile dare una corretta descrizione preiconografica di un'opera d'arte senza avere divinato, per così dire, il suo *locus* storico. Mentre noi crediamo di star identificando i motivi sulla scorta della nostra esperienza pratica pura e semplice, in realtà noi stiamo leggendo «quel che vediamo» a seconda del modo in cui gli oggetti e gli eventi sono espressi dalle forme sotto mutevoli condizioni storiche. Ciò facendo, noi assoggettiamo la nostra esperienza pratica a un correttivo che può chiamarsi storia dello stile².

L'analisi iconografica, che ha per oggetto le immagini, le storie e le

¹ G. LEIDINGER, *Das sogenannte Evangeliar Ottos III.*, Monaco 1912, tav. xxxv.

² Correggere l'interpretazione di una singola opera d'arte con una «storia dello stile», che a sua volta può risultare solo dall'interpretazione di singole opere d'arte, può sembrare un circolo vizioso. Un circolo è, difatti, tuttavia non un circolo vizioso ma un circolo metodico (cfr. E. WIND, *Das Experiment und die Metaphysik* cit.; m., *Some Points of Contact between History and Natural Science* cit.). Che si tratti di fenomeni storici o di fenomeni naturali l'osservazione singola assume il carattere di un «fatto» solo quando può essere messa

allegorie anziché i motivi, presuppone naturalmente molto di più che la semplice familiarità con gli oggetti e gli eventi che si acquista attraverso l'esperienza pratica: presuppone una familiarità con temi specifici o concetti trasmessi dalle fonti letterarie ed acquisiti sia attraverso letture *ad hoc* che attraverso la tradizione orale. Il nostro boscimane australiano non sarebbe capace di riconoscere il soggetto di un'Ultima Cena; in lui evocerebbe solo l'idea di un pranzo movimentato. Per comprendere il significato iconografico del quadro dovrebbe familiarizzarsi con il contenuto dei Vangeli. Di fronte a rappresentazioni di temi diversi da quelli della Bibbia o di scene che escono da quel tanto di storia e mitologia che è conosciuto dalla media « persona colta », siamo tutti dei boscimani australiani. In casi del genere anche noi dobbiamo cercare di familiarizzarci con quello che gli autori di quelle rappresentazioni hanno letto o conosciuto per altra via. Ma ancora, mentre una certa familiarità con temi e concetti specifici trasmessi attraverso fonti letterarie è materiale indispensabile e sufficiente per un'analisi iconografica, non ne garantisce però la correttezza. È impossibile compiere una corretta analisi iconografica applicando indiscriminatamente le nostre conoscenze letterarie ai motivi, allo stesso modo che è impossibile dare una corretta descrizione preiconografica applicando indiscriminatamente alle forme la nostra esperienza pratica.

Un quadro di un pittore veneziano del Seicento, Francesco Maffei, raffigurante una donna giovane e bella con una spada nella mano sinistra e nella destra un bacile su cui posa una testa umana (fig. 3), è stato pubblicato come una Salomé con la testa di san Giovanni Battista¹. Di fatto la Bibbia afferma che la testa di san Giovanni fu recata a Salomé su un bacile. Ma la spada? Salomé non decapitò san Giovanni con le sue mani. Ora la Bibbia ci parla di un'altra bella donna coinvolta nella decapitazione di un uomo, cioè di Giuditta. In questo caso la situazione è esatta-

in relazione con altre analoghe osservazioni, in modo che l'intera serie « abbia un senso ». Questo « senso » può perciò, di pieno diritto, applicarsi come un controllo a una singola osservazione nuova in uno stesso ordine di fenomeni. Se tuttavia questa nuova osservazione non può in nessun modo essere interpretata secondo il « senso » della serie e se si è certi che non si tratta di un errore, allora il « senso » della serie dovrà essere riformulato in modo che includa anche la nuova osservazione. Il *circulus methodicus* si applica naturalmente non solo al rapporto tra interpretazione dei motivi e storia dello stile, ma anche al rapporto tra interpretazione delle immagini, storie e allegorie e storia dei tipi; e ancora al rapporto tra interpretazione dei significati intrinseci e storia dei sintomi culturali in generale.

¹ G. FIOCCO, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Firenze e New York 1929, tav. XXIX.

mente rovesciata. La spada nel quadro del Maffei sarebbe appropriata in quanto Giuditta decapitò lei stessa Oloferne, ma il bacile non si accorderebbe con il tema di Giuditta in quanto il testo dice esplicitamente che la testa di Oloferne fu messa in un sacco. Abbiamo cioè due fonti letterarie che possono essere riferite al nostro quadro con eguale diritto e eguale incoerenza. Se dovessimo interpretarlo come un'immagine di Salomé il testo spiegherebbe il bacile, ma non la spada; interpretandolo come una Giuditta spiegherebbe la spada, ma non il bacile. Saremmo a un punto morto se dovessimo basarci solo sulle fonti letterarie. Fortunatamente non è così. Come possiamo integrare e correggere la nostra esperienza pratica indagando sul modo in cui, col mutare delle condizioni storiche, gli oggetti e i fatti sono stati espressi in forme diverse, cioè indagando la storia dello stile, nello stesso modo possiamo integrare e correggere la nostra conoscenza delle fonti letterarie indagando sul modo in cui, col mutare delle condizioni storiche, temi specifici o concetti sono stati espressi in oggetti ed eventi, indagando cioè sulla storia dei tipi.

Nel caso in questione dovremo chiederci se si abbiano, in epoca anteriore al quadro del Maffei, rappresentazioni di Giuditta assolutamente sicure (sicure, ad esempio, perché vi compare la figura dell'ancella) nelle quali si veda anche un bacile non giustificato; oppure rappresentazioni sicure di Salomé (sicure, ad esempio, perché vi compaiono i parenti di Salomé) con una spada non giustificata. Ed ecco che mentre non possiamo citare una sola Salomé con la spada, troviamo in Germania e nell'Italia del Nord diversi quadri cinquecenteschi raffiguranti Giuditta con un bacile¹; esisteva un « tipo » della « Giuditta con bacile », mentre non ne esisteva uno della « Salomé con spada ». Donde possiamo tranquillamente concludere che anche il quadro del Maffei rappresenta Giuditta e non, come è stato detto, Salomé.

Possiamo anche chiederci perché gli artisti si siano sentiti autorizzati

¹ Uno dei dipinti dell'Italia settentrionale è attribuito al Romanino ed è conservato nei Musei di Berlino dove un tempo era catalogato come « Salomé » nonostante la presenza dell'ancella, di un soldato addormentato e della città di Gerusalemme nello sfondo (n. 155); un altro è attribuito a Francesco Prato da Caravaggio, scolaro del Romanino (citato nel catalogo dei Musei di Berlino); un terzo è opera di Bernardo Strozzi, nato a Genova ma operoso a Venezia all'incirca negli stessi anni di Francesco Maffei. È molto probabile che il tipo di « Giuditta con un bacile » abbia avuto origine in Germania. Uno dei primi esempi conosciuti (opera di Anthonis c. 1530, prossimo a Hans Baldung Grien) è stato pubblicato da G. POENGEN, *Beiträge zu Baldung und seinem Kreis*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », VI (1937), pp. 36 segg.

a trasferire il motivo del bacile da Salomé a Giuditta e non invece quello della spada da Giuditta a Salomé. Alla domanda si può rispondere ricorrendo di nuovo alla storia dei tipi, dalla quale si possono trarre due ragioni. Una è che la spada era attributo stabile e onorifico di Giuditta, di molti martiri e di certe virtù come la Giustizia, la Fortezza ecc.; per questo non poteva essere esteso, senza che risultasse fuor di luogo, a una fanciulla viziosa. L'altra è che nel corso dei secoli XIV e XV il bacile con la testa del Battista era divenuto un'immagine devozionale a se stante (*Andachtsbild*), molto popolare nei paesi settentrionali e nell'Italia del Nord (fig. 4); era stato isolato dalla storia di Salomé per un processo assai simile a quello che dall'Ultima Cena ha isolato il gruppo di san Giovanni Evangelista che posa il capo sul petto di Gesù o dalla Natività la figura della Vergine sul giaciglio. L'esistenza di questa immagine devozionale determinò il costituirsi di una associazione d'idee costante tra la testa d'uomo decapitato e il bacile, e così il motivo del bacile poté sostituirsi a quello del sacco, in una raffigurazione di Giuditta, più facilmente di quanto il motivo della spada non abbia potuto introdursi nella raffigurazione di Salomé.

L'interpretazione iconologica infine richiede qualcosa di più della familiarità con temi e concetti specifici quali sono trasmessi dalle fonti letterarie. Quando vogliamo fissare i principi fondamentali che presiedono alla scelta e alla presentazione di motivi, nonché alla creazione e interpretazione di immagini, storie e allegorie, e che danno un significato anche alle soluzioni formali e ai procedimenti tecnici impiegati, non possiamo sperare di trovare un altro testo che risponda a quei principi con la stessa pertinenza con cui il Vangelo di san Giovanni (XIII, 21 sgg.) risponde all'iconografia dell'Ultima Cena. Per cogliere questi principi ci occorre una facoltà mentale paragonabile a quella del diagnostico, una facoltà che non possiamo indicare meglio che col termine, sia pure piuttosto screditato, di « intuizione sintetica », e che può essere più sviluppata in un profano di talento che in un erudito specialista.

Tuttavia, quanto più soggettiva e irrazionale è questa fonte d'interpretazione (ogni accostamento intuitivo sarà infatti condizionato dalla psicologia e dalla *Weltanschauung* dell'interprete), tanto più necessario sarà l'intervento di quei correttivi e di quei controlli che si sono rivelati indispensabili quando si trattava semplicemente dell'analisi iconografica

e della descrizione preiconografica. Se perfino la nostra esperienza pratica e la nostra conoscenza delle fonti letterarie possono fuorviarci, qualora siano applicate senza discriminazione alle opere d'arte, tanto più pericoloso sarà fidarsi della pura e semplice intuizione! Pertanto, come la nostra esperienza pratica deve essere corretta da uno studio del modo in cui, mutando le condizioni storiche, gli oggetti e i fatti sono espressi in forme diverse (storia dello stile); e la nostra conoscenza delle fonti letterarie deve essere corretta da uno studio del modo in cui, mutando le condizioni storiche, varia il modo in cui temi e concetti specifici sono espressi da oggetti e eventi (storia dei tipi); allo stesso modo, e magari anche di più, la nostra intuizione sintetica deve essere corretta da uno studio del modo in cui, mutando le condizioni storiche, muta anche la maniera in cui le tendenze generali ed essenziali dello spirito umano sono espresse attraverso temi e concetti specifici. Questo altro non è, poi, che quello che può chiamarsi una storia dei sintomi culturali o genericamente « simboli », nel significato che Ernst Cassirer ha dato al termine. Lo storico dell'arte dovrà definire quel che egli crede essere il significato intrinseco dell'opera, o gruppo di opere, cui dedica la sua attenzione, di contro a quel che egli crede essere il significato intrinseco del maggior numero possibile di altri documenti di cultura storicamente riferiti a quell'opera o gruppo di opere: documenti che illuminino sulle tendenze politiche, poetiche, religiose, filosofiche e sociali della personalità, del periodo, del paese, che si studiano. Inutile dire che, per converso, lo storico della vita politica, della poesia, della religione, della filosofia e delle situazioni sociali dovrà fare un uso analogo delle opere d'arte. E nella ricerca degli intrinseci significati, o contenuto, che le varie discipline umanistiche vengono a incontrarsi su un piano comune anziché fare da ancella l'una all'altra.

In conclusione: volendo adottare una terminologia rigorosa (cosa non sempre necessaria naturalmente nel parlare e nello scrivere corrente, dove il contesto generale chiarisce il significato delle nostre parole), dobbiamo distinguere tre gradi di soggetto o significato, dei quali il primo è comunemente confuso con la forma e il secondo è il campo specifico dell'iconografia contrapposta all'iconologia. Ad ognuno di questi gradi le nostre identificazioni e interpretazioni dipenderanno dalla nostra soggettiva attrezzatura e proprio per questo dovranno essere integrate e corrette da

uno studio dei processi storici il cui insieme può essere chiamato tradizione.

Ho ricapitolato in una tavola sinottica quello che ho cercato di chiarire con questo lungo discorso. Dobbiamo però tener presente che le categorie nettamente distinte, che in questa tavola sinottica sembrano indicare tre sfere indipendenti di significato, si riferiscono in realtà ad aspetti di un solo fenomeno, precisamente l'opera d'arte nella sua unità. Sicché nel lavoro concreto i metodi per accostarsi all'opera, che qui figurano come tre operazioni di ricerca senza rapporto l'una con l'altra, si fondono in realtà in un organico e indivisibile processo.

oggetto dell'interpretazione	atto interpretativo	corredo necessario per l'interpretazione	principio correttivo dell'interpretazione (Storia della tradizione)
1) Soggetto primario o naturale: a) fattuale, b) espressivo, costituente il mondo dei motivi artistici	Descrizione preiconografica (e analisi pseudoformale)	Esperienza pratica (familiarità con oggetti e eventi)	Storia dello stile (studio del modo in cui in diverse condizioni storiche gli oggetti e gli eventi sono espressi mediante forme)
2) Soggetto secondario o convenzionale, costituente il mondo di immagini, storie e allegorie	Analisi iconografica	Conoscenza delle fonti letterarie (familiarità con temi e concetti specifici)	Storia dei tipi (studio del modo in cui in diverse condizioni storiche i temi e i concetti specifici sono espressi mediante oggetti e eventi)
3) Significato intrinseco o contenuto, costituente il mondo dei valori simbolici	Interpretazione iconologica	Intuizione sintetica (familiarità con le tendenze essenziali dello spirito umano), condizionata dalla psicologia e dalla Weltanschauung personali	Storia dei sintomi culturali o simbolici in generale (studio del modo in cui in diverse condizioni storiche le tendenze essenziali dello spirito umano sono espresse mediante temi e concetti specifici)

II.

Volgendoci ora dai problemi generali dell'iconografia e dell'iconologia a quelli particolari della iconografia e iconologia del Rinascimento, dovremo naturalmente prestare la massima attenzione al fenomeno da cui è derivato appunto il nome del Rinascimento: la rinascita dell'antichità classica.

I più antichi storici dell'arte italiani, Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, e specialmente Giorgio Vasari, pensavano che l'arte classica fosse morta all'inizio dell'era cristiana e che non fosse rinata finché non servì di fondamento allo stile rinascimentale. Le cause di questa fine, secondo quegli scrittori, erano da vedere nelle invasioni dei barbari e nell'ostilità dei primi sacerdoti e dotti cristiani.

Così credendo, quegli antichi scrittori avevano insieme ragione e torto. Avevano torto in quanto non c'era stata una rottura completa nella tradizione durante i secoli del Medioevo. Le concezioni classiche, nella letteratura come nella filosofia, nella scienza e nell'arte, erano sopravvissute attraverso i secoli, in particolare dopo che erano state espressamente richiamate in vita al tempo di Carlo Magno e dei suoi successori. Quei primi scrittori avevano tuttavia ragione per il fatto che il generale atteggiamento verso l'antichità era radicalmente mutato quando il moto rinascimentale aveva avuto inizio.

Gli uomini del Medioevo non furono certamente ciechi di fronte ai valori figurativi dell'arte classica ed ebbero un profondo interesse per i valori intellettuali e poetici della letteratura antica. Ma è significativo che, al culmine dell'epoca medievale (secoli XIII e XIV), non si usassero motivi classici per la rappresentazione di temi classici e per converso temi classici non fossero espressi con motivi classici.

Sulla facciata di San Marco a Venezia, ad esempio, si possono vedere due grandi rilievi di eguale formato, uno opera romana del secolo III d. C., l'altro eseguito a Venezia quasi esattamente mille anni dopo (figg. 5, 6)¹. I motivi sono così simili che si deve supporre che lo scultore medievale abbia copiato l'opera classica per creare un *pendant* di essa. Ma mentre il rilievo romano rappresenta Ercole che reca il cinghiale di Erimanto a re

¹ Illustrati da E. PANOFSKY e F. SAXL, *op. cit.*, pp. 228 segg., 231.

Euristeo, il maestro medievale sostituendo un pannello svolazzante alla pelle di leone e mettendo un drago al posto del re impaurito, ha trasformato la scena mitologica in una allegoria della Redenzione. Nell'arte italiana e francese dei secoli XII e XIII troviamo un gran numero di casi analoghi, cioè di riprese, dirette e volute, di motivi classici mentre i temi venivano trasformati da pagani in cristiani. Basti ricordare i più famosi esempi di questo cosiddetto protorinascimento: le sculture di Saint-Gilles e Arles, la celebre *Visitazione* della cattedrale di Reims che a lungo fu considerata opera del secolo XVI, o l'*Adorazione dei Magi* di Nicola Pisano, nella quale il gruppo della Vergine e del Bambino mostra l'influenza di un sarcofago di Fedra ancora conservato nel Camposanto di Pisa. Ancora più frequenti, tuttavia, di queste copie dirette sono gli esempi di una continua e tradizionale sopravvivenza di motivi classici, alcuni dei quali furono successivamente impiegati per raffigurazioni cristiane diversissime tra di loro.

Di regola interpretazioni del genere furono facilitate o addirittura suggerite da una qualche affinità iconografica: è il caso, ad esempio, della figura di Orfeo che servì a rappresentare David, o del tipo di Ercole che trae Cerbero dall'Ade che fu utilizzato per rappresentare Cristo che trae Adamo dal Limbo¹. Ma ci sono casi in cui la relazione tra il prototipo classico e il suo adattamento cristiano è d'ordine puramente compositivo.

D'altro canto, quando un miniatore gotico deve illustrare la storia di Laocoonte, questi diventa un vecchio selvatico e calvo in costume moderno che aggredisce il toro sacrificale con quella che dovrebbe essere un'ascia, mentre i due figlioletti gli ondeggiavano intorno sul fondo della miniatura e i serpenti marini emergono vivacemente da una pozza d'acqua². Enea e Didone sono raffigurati come un'elegante coppia medievale che gioca agli scacchi o anche come un gruppo che richiama piuttosto il profeta Nathan davanti a David anziché un eroe classico davanti alla sua amante (fig. 7). E Tisbe attende Piramo seduta su una tomba gotica che reca la scritta «Hic situs est Ninus rex» preceduta dalla solita croce (fig. 8)³.

¹ Cfr. K. WEITZMANN, *Das Evangelium im Skulpturenfeld zu Lauro*, «Seminarium Konstantinianum», VIII (1936), pp. 83 sgg.

² Cod. Vat. lat. 2761, illustrato in E. PANOFKY e F. SAXL, *op. cit.*, p. 259.

³ Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 15158, datato 1289, illustrato in E. PANOFKY e F. SAXL, *op. cit.*, p. 272.

Se ci chiediamo la ragione di questa curiosa distinzione tra motivi classici investiti di un significato non classico e temi classici espressi mediante figure non classiche in un insieme pure non classico, la risposta ovvia sembra essere che ciò dipende dalla diversità tra tradizione figurativa e tradizione testuale. Gli artisti che usavano gli elementi di un Ercole per un'immagine di Cristo o quelli di un Atlante per le immagini degli Evangelisti (figg. 9, 10)¹ agivano sotto l'impressione di modelli figurativi che avevano sotto gli occhi, sia che copiassero direttamente un monumento classico sia che imitassero un'opera più recente derivata da

¹ C. TOLNAY, *The Visionary Evangelists of the Reichenau School*, in «Burlington Magazine», LXIX (1936), pp. 257 sgg., ha fatto l'importante scoperta che le grandiose figure degli Evangelisti seduti su un globo e reggenti un trofeo celeste (si incontrano per la prima volta nel Cod. Vat. Barb. lat. 711, fig. 9) combinano i tratti del Cristo in maestà con quelli delle divinità del cielo greco-romane. Tuttavia, come fa notare lo stesso Tolnay, gli Evangelisti del Cod. Barb. 711 «reggono con palese sforzo una massa di nubi che non hanno per nulla l'aspetto di un alone spirituale e sembrano invece un peso materiale formato di diversi segmenti di circoli... Si tratta di un fraintendimento della rappresentazione del cielo in forma di sfere» (il corsivo è nostro). Da questo possiamo inferire che il prototipo classico di queste figure non è stato il dio Coelus che regge senza fatica un pannello ondeggiante (il *Weltentempel*) ma Atlante che fatica sotto il peso del cielo (cfr. G. THIELE, *Antike Himmelsbilder*, Berlino 1898, pp. 19 sgg.). Il san Matteo del Cod. Barb. 711 (TOLNAY, *op. cit.*, tav. 1, a) con la testa piegata sotto il peso della sfera e la mano sinistra ancora vicino al fianco sinistro, ricorda in particolare il tipo dell'Atlante classico; un altro esempio sorprendente della posa caratteristica di Atlante trasferita a un Evangelista si trova nel Clm. 4454, fol. 86 v (riprodotto in A. GOLDSCHMIDT, *German Illumination*, Firenze e New York 1928, vol. II, tav. XL). Il Tolnay (note 13 e 14) non ha mancato di rilevare questa somiglianza e cita le rappresentazioni di Atlante e Nembrod nel Cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. 1 (riprodotta in F. SAXL, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, «Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse», VI [1915], tav. XX, fig. 42, nostra fig. 10); tuttavia sembra considerare il tipo di Atlante come una semplice derivazione dal tipo di Coelus. Invece anche nell'arte antica le rappresentazioni di Coelus sembrano essersi sviluppate da quelle di Atlante; nell'arte carolingia, ottoniana e bizantina (in particolare nella scuola di Reichenau) la figura di Atlante, nella sua genuina forma classica, è infinitamente più frequente di quella di Coelus, sia come personificazione di carattere cosmologico sia come una sorta di cariatide. Anche da un punto di vista iconografico gli Evangelisti sono da accostare ad Atlante piuttosto che a Coelus. Coelus era considerato il dio che governa i cieli, Atlante quello che li sostiene e, in un senso allegorico, che li «conosce»; si credeva infatti che fosse stato un grande astronomo che aveva trasmesso la scienza dei cieli a Ercole (Servio, *Comm. in Aen.*, VI, 395; in epoca successiva, ad esempio, Isidoro, *Etymologiae*, III, 24, 1; *Mythographus* III, 13, 4, in G. H. ROSE, *Scripserunt rerum mythicarum tres Romae nuper reperti*, Celle, 1834, p. 248). Era perciò fondato l'uso del tipo di Coelus per la rappresentazione di Dio (cfr. TOLNAY, *op. cit.*, tav. 1, c), come fondato era l'uso del tipo di Atlante per gli Evangelisti, che, al pari di Atlante, «conoscevano» i cieli ma non li governavano. Se Hibernus Exul dice di Atlante «Sidera quem coeli cuncta notasse volunt» (*Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi*, Berlino 1881-1923, vol. I, p. 410), Alcuino così si rivolge a san Giovanni Evangelista: «Scribendo penetras caelum tu mente, Johannes» (*Monumenta Germaniae ecc. cit.*, p. 293).

un prototipo classico attraverso una serie di trasformazioni intermedie. Gli artisti che rappresentavano Medea come una principessa medievale o Giove come un giudice del Medioevo non facevano che trasferire in immagini una semplice descrizione trovata nelle fonti letterarie.

Questo è certamente vero e la tradizione testuale attraverso la quale la conoscenza dei temi classici, in particolare della mitologia classica, fu trasmessa al Medioevo e vi si mantenne per secoli, è della massima importanza, non solo per il medievalista ma anche per lo studioso di iconografia rinascimentale. In effetti anche nel Quattrocento italiano è da questa complessa e spesso corrottissima tradizione, più che da autentiche fonti classiche, che molti derivano le loro nozioni di mitologia classica e i soggetti ad essa connessi.

Limitandoci alla mitologia classica, i passaggi di questa tradizione possono essere indicati come segue. La tarda filosofia greca aveva già cominciato a interpretare gli dèi e semidei pagani come semplici personificazioni o di forze naturali o di qualità morali, e qualcuno era arrivato perfino a spiegarli come comuni esseri umani che in un secondo tempo erano stati divinizzati. Nell'ultimo secolo dell'impero romano queste tendenze si erano grandemente rafforzate. Mentre i Padri della Chiesa cercavano in tutti i modi di provare che gli dèi pagani erano semplici illusioni o demoni maligni (e perciò stesso trasmettevano molte apprezzabili notizie su di essi), lo stesso mondo pagano era ormai così indifferente alle sue divinità che le persone colte dovevano ricorrere, per saper qualcosa di esse, alle enciclopedie, ai poemi didattici o ai romanzi, ai trattati speciali di mitologia, ai commentari fioriti intorno ai poeti classici. Di particolare importanza, tra questi scritti della tarda antichità in cui i personaggi mitologici erano interpretati allegoricamente o «moralizzati», per usare l'espressione medievale, erano le *Nuptiae Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella, le *Mitologiae* di Fulgenzio, e soprattutto il mirabile Commentario di Servio a Virgilio, che è lungo tre o quattro volte il testo e probabilmente ebbe diffusione maggiore di esso.

Nel Medioevo questi scritti e altri dello stesso genere furono largamente utilizzati e ulteriormente sviluppati. Per questa via l'informazione mitografica sopravvisse e fu accessibile ai poeti e agli artisti del Medioevo. E lo fu anzitutto nelle enciclopedie, il cui sviluppo cominciò con scrittori dei primi secoli del Medioevo come Beda e Isidoro di Siviglia, continuò

con Rabano Mauro (secolo IX) e raggiunse il suo acme con le mastodontiche compilazioni del pieno Medioevo di Vincenzo di Beauvais, Brunetto Latini, Bartholomaeus Anglicus ecc. In secondo luogo fu accessibile in commentari medievali a testi classici e della tarda antichità, in particolare alle *Nuptiae* di Marziano Capella, che furono annotate da dotti irlandesi come Giovanni Scoto Eriugena e commentate autorevolmente da Remigio di Auxerre (secolo IX)¹. In terzo luogo, in trattati dedicati espressamente alla mitologia come i cosiddetti *Mythographi I* e *II*, che sono ancora piuttosto precoci come data e si fondano essenzialmente su Fulgenzio e Servio². L'opera più importante in questo genere, il cosiddetto *Mythographus III*, è stata attribuita in via ipotetica a un inglese, il grande scolastico Alexander Neckham (morto nel 1217)³: il trattato è un compendio imponente di tutto il sapere circolante intorno al 1200 e può essere definito l'epitome conclusiva della mitografia del pieno Medioevo. Ancora il Petrarca se ne servirà nel descrivere le figure degli dèi pagani nella sua *Africa*.

Nel tempo intercorso tra la stesura del *Mythographus III* e il Petrarca un altro passo era stato compiuto sulla via della «moralizzazione» delle divinità classiche. Le figure della mitologia antica non solo furono interpretate in senso genericamente moralistico, ma furono riferite in modo preciso alla fede cristiana, sicché per esempio Piramo fu interpretato come Cristo, Tisbe come l'anima umana, il leone come il Male che insozza le sue vesti; mentre Saturno servì come un esempio, in senso positivo insieme e negativo, per la condotta del clero. Trattati di questo tipo sono l'*Ovide Moralisé* in francese⁴, il *Fulgentius Metaforalis* di John Ridewall⁵, le *Moralitates* di Robert Holcott, le *Gesta Romanorum* e, soprattutto, l'*Ovidio moralizzato* in latino, scritto intorno al 1340 da un teologo francese, Petrus Berchorius o Pierre Bersuire, che fu in rapporti

¹ Cfr. H. LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius Metaforalis...*, «Studien der Bibliothek Warburg», IV, Lipsia 1926, pp. 15 e 44 sgg.; cfr. anche E. PANOFKY e F. SAXL, *op. cit.*, specialmente pp. 253 sgg.

² BODE, *op. cit.*, pp. 1 sgg.

³ *Ibid.*, pp. 152 sgg. Per la questione dell'autore cfr. H. LIEBESCHÜTZ, *op. cit.*, pp. 16 sgg. e *passim*.

⁴ Ed. da C. DE BOER, *Ovide Moralisé*, «Verhandelingen der kon. Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde», nuova serie, XV (1915); XXI (1920); XXX (1931-32).

⁵ H. LIEBESCHÜTZ, *op. cit.*

personali col Petrarca¹. L'opera è preceduta da un capitolo dedicato alle divinità pagane, in cui è seguito per lo più il *Mythographus III*, ma con l'aggiunta di moralizzazioni specificamente cristiane. Questa parte introduttiva, sfrondata delle moralizzazioni per ragioni di brevità, conobbe grande popolarità sotto il titolo di *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*².

Una svolta originale e di grande importanza si ebbe col Boccaccio. Nella sua *Genealogia Deorum*³ egli non solo diede un nuovo compendio del materiale, molto accresciuto rispetto al 1200, ma cercò di risalire scrupolosamente alle fonti antiche autentiche collazionandole con molta cura. Il suo trattato segna l'inizio di un atteggiamento critico o scientifico verso l'antichità classica e può dirsi un'anticipazione di certi trattati rinascimentali, a carattere veramente scientifico, come il *De diis gentium... Syntagma* di L. G. Gyraldus, che da questo punto di vista aveva tutti i titoli per considerare il suo popolarissimo predecessore medievale uno « scrittore proletario e poco attendibile »⁴.

È da notare che fino alla *Genealogia Deorum* del Boccaccio il centro della mitografia medievale si trova in regioni remotissime dalla diretta tradizione mediterranea: l'Irlanda, il Nord della Francia, l'Inghilterra. Questo vale anche per il Ciclo troiano, il maggior tema epico trasmesso al Medioevo dall'antichità classica; la prima autorevole redazione medievale di esso, il *Roman de Troie*, che fu poi abbreviato, compendiato e tradotto in altri volgari, si deve a Benoît de Sainte-More, che era un normanno. Abbiamo quindi ragione di parlare di un movimento protoumanistico, cioè di un attivo interesse per i temi classici, e non per i motivi classici, che ha il suo centro nelle regioni settentrionali dell'Europa e si contrappone a un movimento protorinascimentale, cioè un attivo interesse per i motivi classici e non per i temi classici, che ha il suo centro nella Provenza e nell'Italia. È un fatto significativo da tener presente, se si vuole comprendere il movimento rinascimentale vero e proprio, che

¹ « Thomas Walleys » (o Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, qui usato nell'edizione parigina del 1515.

² Cod. Vat. Reg. 1290, in H. LIEBESCHÜTZ, op. cit., pp. 117 sgg., con la serie completa delle illustrazioni.

³ Si cita qui dall'edizione di Venezia del 1511.

⁴ L. G. GYRALDUS, *Opera Omnia*, Leida 1696, vol. I, col. 153: « Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis ».

Petrarca, quando volle descrivere gli dèi dei suoi antenati romani, abbia dovuto consultare un compendio scritto da un inglese, e che i miniatori italiani che illustrarono l'*Eneide* di Virgilio nel xv secolo abbiano dovuto ricorrere alle miniature dei manoscritti del *Roman de Troie* e dei suoi derivati. Questi infatti, essendo lettura favorita dei nobili, erano stati ampiamente illustrati molto prima del testo di Virgilio, erano stati letti dai dotti e dai ragazzi delle scuole e avevano attirato l'attenzione dei miniatori di professione¹.

In realtà è facile vedere che gli artisti che, a partire dalla fine del secolo xi, cercarono di tradurre in immagini quei testi protoumanistici non poterono rappresentarli se non in un modo profondamente diverso dalle tradizioni classiche. Uno dei primi esempi è anche uno dei più sorprendenti: una miniatura del 1100 circa, probabilmente della scuola di Regensburg, che raffigura le divinità classiche secondo le descrizioni del *Commento a Marziano Capella* di Remigio (fig. 11)². Vi si vede Apollo raffigurato su un rustico carro che regge con una mano una specie di mazzo di fiori formato dai busti delle tre Grazie. Saturno è raffigurato piuttosto come una statua di portale romanico che come il padre delle divinità olimpiche, e lo sparviero di Giove appare munito d'una grossa aureola come l'aquila di san Giovanni Evangelista o la colomba di san Gregorio.

Nondimeno il divario fra tradizione figurativa e tradizione testuale, per quanto importante, non basta da solo a spiegare la strana dicotomia tra motivi classici e temi classici caratteristica dell'arte del pieno Medioevo. Infatti anche in quei settori in cui la tradizione figurativa classica si era mantenuta fu poi abbandonata per rappresentazioni di carattere interamente non classico non appena il Medioevo ebbe raggiunto uno stile interamente suo.

¹ Lo stesso si può dire di Ovidio: sono rarissimi nel Medioevo i manoscritti latini di Ovidio illustrati. Quanto all'*Eneide* di Virgilio, io conosco solo due manoscritti latini realmente « illustrati » nei secoli compresi tra il codice del vi secolo della Biblioteca Vaticana e il Riccardiano del xv: Napoli, Biblioteca Nazionale, Cod. olim Vienna 58, del secolo x (segnalato dal professore Kurt Weitzmann, al quale sono grato anche per il permesso di riprodurre una delle miniature del codice, fig. 7); e Cod. Vat. lat. 2761 (cfr. E. FÖRSTER, *Laocöon im Mittelalter und in der Renaissance*, « Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen », XXVII [1906], pp. 149 sgg.) del secolo xiv. [Un altro manoscritto del xiv secolo (Oxford, Bodleiana, ms. Can. Class. lat. 52, descritto in F. SAXL e H. MEIER, *Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages, III, Manuscripts in English Libraries*, Londra 1953, pp. 320 sgg.), presenta solo alcune iniziali istoriate].

² Clm. 14271, illustrato in E. PANOFSKY e F. SAXL, op. cit., p. 260.

Esempi di questo processo si hanno anzitutto in figure classiche che ricorrono in rappresentazioni di soggetti cristiani, come le personificazioni di forze naturali nel *Salterio* di Utrecht o il sole e la luna nella Crocifissione. Mentre gli avori carolingi mostrano ancora i tipi perfettamente classici della *Quadriga Solis* e della *Biga Lunae*¹, questi tipi vengono sostituiti da altri non più classici nelle rappresentazioni romaniche e gotiche. Le personificazioni tendevano a scomparire; solo gli idoli pagani, che di frequente ricorrevano nelle scene di martirio, conservarono il loro aspetto classico più a lungo delle altre immagini per il fatto che erano i simboli per eccellenza del paganesimo. Inoltre, ed è fenomeno molto più importante, immagini schiettamente classiche compaiono nelle illustrazioni a testi che già erano stati illustrati nella tarda antichità, per cui gli artisti carolingi si trovavano ad avere a disposizione dei modelli figurativi: è il caso delle commedie di Terenzio, dei testi incorporati nel *De Universo* di Rabano Mauro, della *Psychomachia* di Fulgenzio e di certi scritti scientifici, in particolare trattati d'astronomia, in cui immagini mitologiche appaiono sia fra le costellazioni (ad esempio Andromeda, Perseo, Cassiopeia) sia a simbolizzare i pianeti (Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio, Luna).

In tutti questi casi è possibile constatare che le immagini classiche sono copiate fedelmente, anche se spesso rozzamente, nei manoscritti carolingi e sono riprese poi nei loro derivati, ma vengono abbandonate e sostituite da altre del tutto diverse al più tardi nei secoli XIII e XIV.

In illustrazioni del secolo IX a un testo d'astronomia figure mitologiche come Boote, Perseo, Ercole o Mercurio sono rese in modo perfettamente classico e lo stesso si dica per le divinità pagane che compaiono nell'enciclopedia di Rabano Mauro². Pur con tutta la loro rozzezza, che però è dovuta essenzialmente al maldestro copista che nel secolo XI ha copiato il perduto manoscritto carolingio, le figure delle illustrazioni del testo di Rabano non sono evidentemente derivate da semplici descrizioni letterarie ma si legano, attraverso una tradizione figurativa, a prototipi classici (figg. 12, 13).

¹ A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlino 1914-26, vol. I, tav. XX, n. 40, illustrati in E. PANOFKY e F. SAXL, *op. cit.*, p. 257.

² Cfr. A. M. AMELLI, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino 1896.

Tuttavia qualche secolo più tardi queste immagini autentiche erano cadute in oblio ed erano state sostituite da altre – in parte originali, in parte derivate da fonti orientali – che nessun moderno riconoscerebbe come divinità classiche. Venere è raffigurata come una elegante giovane dama che suona il liuto o odora una rosa, Giove come un giudice con i guanti in mano, Mercurio come un vecchio dotto o addirittura come un vescovo (fig. 14)¹. Fu solo col Rinascimento vero e proprio che Giove riprese il suo aspetto di Zeus classico e Mercurio recuperò la giovanile bellezza dell'Hermes antico².

Tutto questo dimostra che la separazione tra temi classici e motivi classici non si verificò solo per la mancanza di una tradizione figurale, ma addirittura ad onta di essa. Nei casi in cui un'immagine classica, cioè la fusione di un tema classico con un motivo classico, era stata copiata in quel periodo di febbrile assimilazione che fu l'epoca carolingia, tale immagine fu abbandonata non appena la civiltà medievale ebbe raggiunto la sua maturità e non fu più ripresa fino alla fioritura del Quattrocento italiano. Fu un privilegio del Rinascimento vero e proprio di reintegrare temi classici con motivi classici dopo quella che potrebbe chiamarsi un'«ora zero».

Per lo spirito medievale l'antichità classica era troppo remota e nello stesso tempo troppo perentoriamente presente perché potesse essere concepita come un fenomeno storico. Da un lato si sentiva profondamente la continuità senza fratture della tradizione, per cui, ad esempio, l'imperatore tedesco era considerato diretto successore di Cesare e di Augusto, i grammatici guardavano a Cicerone e Donato come ai loro antenati e i matematici facevano risalire la loro genealogia a Euclide. Dall'altro si sentiva che una frattura insuperabile esisteva tra la civiltà pagana e quella cristiana³. Queste due tendenze non potevano tuttavia equilibrarsi in

¹ Cim. 10268 (secolo XIV) illustrato in E. PANOFKY e F. SAXL, *op. cit.*, p. 251, e l'intero gruppo delle altre illustrazioni basate sul testo di Michael Scotus. Per le fonti orientali di questi nuovi tipi, cfr. *ibid.*, pp. 239 sgg., e F. SAXL, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident*, «Der Islam», III (1912), pp. 151 sgg.

² Per un interessante preludio a questa restaurazione (ripresa di modelli carolingi e greco-arcadici), cfr. PANOFKY e SAXL, *op. cit.*, pp. 247 e 258.

³ Un dualismo analogo è caratteristico dell'atteggiamento medievale verso l'*aria sub lege*: da un lato la sinagoga era rappresentata come cieca e associata con la Notte, la Morte, il diavolo e gli animali impuri; dall'altro i profeti ebrei erano considerati come ispirati dallo Spirito Santo e i personaggi del Vecchio Testamento erano venerati come antenati di Cristo.

modo da consentire un sentimento di distanza storica. In molti il mondo classico prendeva un carattere remoto, favoloso come l'Oriente pagano contemporaneo, sicché Villard de Honnecourt poteva chiamare una tomba romana «la sepulture d'un sarrazin» e Alessandro il Grande e Virgilio finivano per essere considerati maghi orientali. Per altri il mondo classico era la fonte prima di un sapere altamente apprezzato e di istituzioni rese venerabili dal tempo. Ma nessuno degli uomini del Medioevo era in grado di vedere la civiltà del mondo antico come un fenomeno chiuso in se stesso, appartenente al passato e storicamente staccato dal mondo contemporaneo, cioè come un cosmo culturale da studiare, anziché un mondo di miracoli viventi o una miniera di notizie. I filosofi scolastici potevano servirsi delle idee di Aristotele e fonderle nel proprio sistema, i poeti potevano attingere liberamente dagli autori classici, ma nessuno poteva concepire una filologia classica. Gli artisti, lo abbiamo visto, potevano servirsi di elementi di rilievi o statue classiche, ma nessuno poteva concepire un'archeologia classica. Esattamente come era impossibile per il Medioevo elaborare il moderno sistema prospettico che si fonda sulla realizzazione di una distanza fissa fra l'occhio e l'oggetto e permette all'artista di costruire immagini sintetiche e oggettive delle cose, così era impossibile per esso giungere all'idea moderna di storia, che si fonda sulla realizzazione di una distanza intellettuale tra il presente e il passato, che permette allo studioso di costruire concetti sintetici e oggettivi di epoche passate.

Comprendiamo facilmente che un'epoca che non sapeva, e non voleva, intendere che motivi classici e temi classici erano strutturalmente connessi, nella pratica non si curasse di tenerli uniti. Una volta che il Medioevo ebbe realizzato una sua civiltà e trovato i suoi modi di espressione artistica, fu impossibile apprezzare o addirittura comprendere ogni fenomeno che non avesse un denominatore comune con i fenomeni del mondo contemporaneo. La persona colta del pieno Medioevo poteva apprezzare una bella figura classica se questa gli era presentata come la Vergine Maria, e poteva gustare una Tisbe rappresentata come una fanciulla del XIII secolo seduta presso una tomba gotica. Ma una Venere o una Giunone classiche di forma e di significato sarebbero state per lui esecrabili idoli pagani, mentre una Tisbe rivestita di un costume classico e seduta vicino a un mausoleo classico sarebbe stata una ricostruzione

archeologica completamente al di là delle sue possibilità di intendimento. Nel secolo XIII perfino la grafia classica era sentita come qualcosa di profondamente «straniero»: le scritte esplicative nel carolingio *Codex Leydensis Voss. Lat. 79*, scritte in una bella *Capitalis Rustica*, furono copiate, ad uso dei lettori meno colti, in una angolosa grafia gotica (fig. 15).

Tuttavia questa incapacità di intendere l'intrinseca rispondenza di temi e motivi classici può spiegarsi non solo con una mancanza di sentimento storico, ma anche con il divario di concezioni tra il Medioevo cristiano e l'antichità pagana. Mentre il paganesimo greco (almeno quale si riflette nell'arte classica) considerava l'uomo come una integrale unità di corpo e di anima, la concezione ebreo-cristiana dell'uomo si fondava sull'idea della «zolla di terra» unita a forza, o addirittura miracolosamente, con un'anima immortale. Da questo punto di vista le ammirevoli formule artistiche che nell'arte greca e romana avevano espresso l'organica bellezza e le passioni animali, sembravano ammissibili solo se investite di un significato più-che-organico e più-che-naturale: cioè se rese ancillari rispetto ai temi biblici o teologici. Nelle scene profane, al contrario, queste formule dovevano essere sostituite da altre, in accordo con l'atmosfera medievale di modi cortesi e sentimenti convenzionali. Sicché divinità pagane ed eroi folli d'amore e crudeltà divenivano principi e damigelle eleganti, la cui apparenza e i cui gesti erano conformi ai canoni della vita di società del Medioevo.

In una miniatura di un *Ovide Moralisé* del Trecento il Ratto di Europa ha per attori figure che senza dubbio esprimono ben poco l'agitazione appassionata (fig. 16)¹. Europa, abbigliata al modo tardo medievale, siede su un piccolo toro innocuo come una giovane signora che faccia una cavalcata mattutina e le sue compagne, in abbigliamento simile al suo, formano un piccolo gruppo di tranquille spettatrici. Naturalmente si suppone che esse siano costernate e che gridino, ma non lo fanno o lo fanno in modo che non convince perché al miniatore mancavano la capacità e la disposizione di dar forma alle passioni elementari.

Un disegno di Dürer, copiato da un prototipo italiano, probabilmente durante il suo primo soggiorno veneziano, accentua invece la vitalità passionale che mancava nella rappresentazione medievale (fig. 69). La fonte

¹ Lione, Bibl. Civica, ms. 742, fol. 40; illustrata in PANOFKY e SAGL, *op. cit.*, p. 274.

letteraria del Ratto di Europa di Dürer non è più uno di quei testi in prosa in cui il toro era paragonato a Cristo ed Europa all'anima umana, ma i versi pagani dello stesso Ovidio ricreati in due ottave deliziose da Angelo Poliziano¹:

Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesoro
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in dietro fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti « Europa » ciascheduna piagne.
« Europa », sona il lito, « Europa, riedi » -
E' l tor nota, e talor gli bacia i piedi.

Il disegno di Dürer rende veramente con molta vivacità questa sensuale descrizione. La posizione rannicchiata di Europa, i suoi capelli sciolti all'aria, le vesti respinte dal vento che così rivelano il corpo armonioso, la riva marina affollata delle compagne piangenti: tutto questo è vivamente rappresentato; e di più, la spiaggia pullula di *aquatici monstriculi*, per usare le parole di un altro scrittore del Quattrocento², mentre i satiri gridano al rapitore.

Questo confronto prova che la reintegrazione dei temi classici con i motivi classici, che sembra fenomeno caratteristico del Rinascimento italiano, in quanto contrapposto ai numerosi sporadici *revivals* delle tendenze classiche avvenuti nel corso del Medioevo, non è solo un avvenimento umanistico ma anche umano. È un elemento importantissimo di quella che Burckhardt e Michelet hanno chiamato « la scoperta sia del mondo che dell'uomo ».

¹ L. 456, anch'esso illustrato in PANOFSEY e SAXL, *op. cit.*, p. 275. Le stanze del Poliziano appartengono alla *Giostra*, I, 105, 106.

² Cfr. parte VI, p. 232, n. 6.

Per contro è evidente che questa reintegrazione non poteva essere un semplice ritorno al passato classico. L'epoca intercorsa aveva cambiato lo spirito degli uomini per cui non potevano ridiventare pagani; aveva cambiato i loro gusti e le loro tendenze creative, per cui la loro arte non poteva essere una semplice ripresa dell'arte greca e romana. Essi dovevano cercare una nuova forma d'espressione, diversa, stilisticamente e iconograficamente, da quella classica non meno che da quella medievale, e tuttavia connessa e tributaria di entrambe.

I.

L'autenticità del dipinto di Francis Howard (che deve essere appartenuto alla raccolta di Joseph Antoine Crozat, il protettore e amico di Watteau) non può essere (e per quanto ne so, non è mai stata) messa in dubbio. Esso mostra tutta la fulgida magnificenza della « ultima maniera » di Tiziano e deve essere annoverato tra le sue opere estreme, e datato, su basi puramente stilistiche, fra il 1560 e il 1570, probabilmente meno di dieci anni prima della morte del maestro¹. Visto nel contesto dell'opera complessiva di Tiziano, esso però risulta non solo eccezionale ma addirittura unico. È la sola tra le sue opere che possa essere detta « emblematica » anziché semplicemente « allegorica »: cioè una massima filosofica illustrata mediante un'immagine visiva anziché un'immagine visiva investita di connotazioni filosofiche.

Di fronte alle allegorie di Tiziano (la cosiddetta *Educazione di Cupido* della Galleria Borghese, la cosiddetta *Allegoria del Marchese d'Availlos* del Louvre, il *Festino di Venere* e il *Baccanale* del Prado, l'*Apoteosi di Arianna* alla National Gallery di Londra, e soprattutto, l'*Amor sacro e profano*) ci sentiamo portati, ma non costretti, a cercare un significato astratto e generale dietro lo spettacolo concreto e particolare che incanta i nostri occhi e può essere inteso come la rappresentazione di un fatto o una situazione resi per se stessi. In realtà è solo di recente che il *Festino di Venere*, il *Baccanale* e l'*Apoteosi di Arianna* hanno rilevato il loro contenuto neoplatonico²; per contro c'è chi interpreta l'*Amor sacro e profano* come una illustrazione immediata, non allegorica, ispirata da un preciso episodio della *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna³.

¹ Concordo con la data proposta dal TIETZE, *op. cit.*, anziché con la datazione 1540-50 proposta nel catalogo della mostra londinese del 1950-51. La data più tarda, probabile anche in base a considerazioni puramente stilistiche, può trovare conferma nella fisionomia del vecchio (che è, come si vedrà, quella di Tiziano stesso) nonché nel fatto che la probabile fonte iconografica del dipinto, gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, non furono pubblicati che nel 1556.

² E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge (Mass.), 1948, pp. 56 segg.

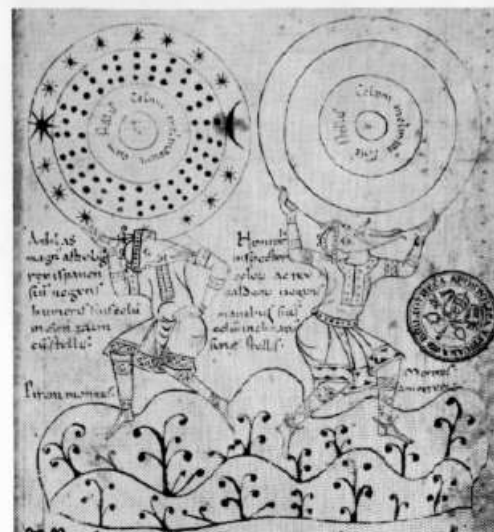
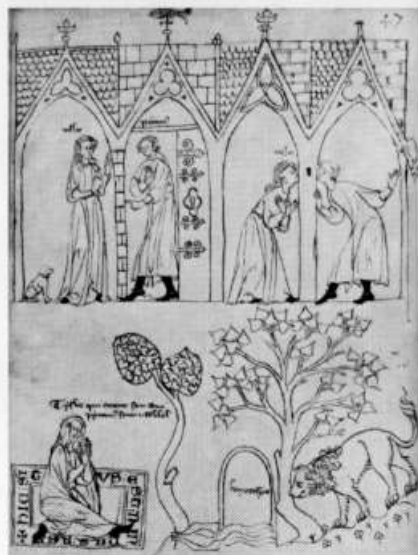
³ W. FRIEDLÄNDER, *La Tintura delle Rose (Sacred and Profane Love)*, in « Art Bulletin », XX (1938), pp. 320 segg.; cfr. però R. FREYMAN, *The Evolution of the Caritas Figure*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XI (1948), pp. 68 segg., in particolare pp. 85 segg.



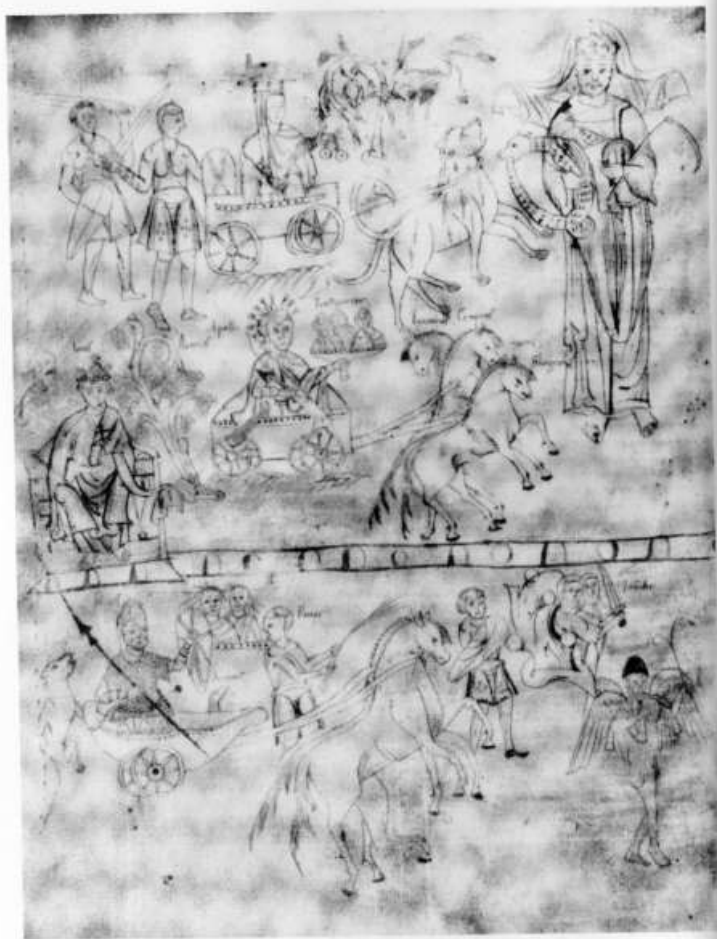
1. Roger van der Weyden, *La visione dei re Magi* (particolare).
2. Cristo risuscita il figlio della vedova di Nain, c. 1000.



3. Francesco Maffei, *Giuditta*.
4. *Testa di San Giovanni Battista*, c. 1500.
5. *Ercole e il cinghiale di Erimanto*, secolo III (?).
6. *Allegoria della Redenzione*, secolo XIII.



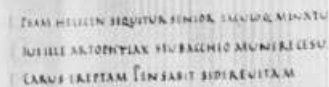
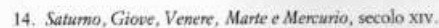
7. Enea e Didone, secolo x.
8. Leggenda di Piramo e Tisbe, 1289.
9. San Giovanni Evangelista, c. 1000.
10. Atlante e Nembrod, c. 1100.



11. *Divinità pagane*, c. 1100.



12. *Saturno*, copia rinascimentale dal Cronografo del 354.
13. *Saturno, Giove, Giano e Nettuno*, 1023.



Iplam helcon sequit^r senior ianiloq^r munit^r
 & me ille acrophylax seu barchia manere cōis
 i canes argum^r pensabit fidei^r uram

15. *Boote*, secolo IX.



67. Roma, Casino di Pio IV.

68. Firenze, Gli Uffizi.

69. Albrecht Dürer, *Il ratto di Europa e altri disegni*.