

La storia dell'arte come disciplina umanistica: Panofsky, Longhi, Berenson

C'è un momento speciale nella storia dell'arte italiana ed europea in cui, per diverse ragioni e provenendo da diverse esperienze personali, molti storici dell'arte convergono su una medesima intenzione: quella di rendere esplicite le differenti posizioni metodologiche della loro disciplina, espresse sia nella ricerca che nell'insegnamento accademico. È all'incirca il decennio che va dal 1940 al 1950, e che quindi include gli anni della seconda guerra mondiale, dei bombardamenti che decurtano il patrimonio artistico nazionale, delle riflessioni sulla necessità e le modalità di ricostruire. Problemi di carattere specifico e urgente, dunque, come quelli del recupero e del restauro; problemi di ripristino dell'insegnamento universitario, in molti casi sospeso per l'allontanamento di docenti che non giurarono fedeltà ai regimi autoritari; problemi di arresto della circolazione culturale e delle manifestazioni artistiche, da affrontare con il varo di nuove riviste e con una politica adeguata delle esposizioni; ma anche problemi dal carattere meno imminente, come l'esigenza di una riflessione sul ruolo svolto dalla storia dell'arte ancor prima della guerra, nel processo di crescita culturale del paese, nell'insegnamento scolastico, in quello della possibile creazione di un sentimento di appartenenza comune e di identificazione collettiva nel patrimonio artistico. Tutto questo, ed altro ancora, determina la pressoché coeva pubblicazione a metà Novecento di una serie di scritti programmatici sul metodo della storia dell'arte, sul rapporto con altre discipline, umanistiche e scientifiche, su quali fossero i tratti distintivi e quelli accomunanti rispetto ai diversi ambiti del sapere. Molti sono gli storici dell'arte e gli intellettuali che entrano nel dibattito, separatamente, ciascuno per sé, ma creando oggi, alla distanza, uno spaccato interessante di un problema comune, catalizzato da circostanze storiche tanto eccezionali e drammatiche quanto propizie ad un bilancio spassio-

nato sul già fatto e ad una proposta convincente sul da farsi. Uno degli argomenti su cui si incrociano le considerazioni di più storici dell'arte, sia che ne facciano apertamente oggetto di discorso, sia che lo affrontino indirettamente, è il concetto di "storia dell'arte come disciplina umanistica", il che comporta un più ampio ragionamento sulla posizione da dare alla storia dell'arte nel complessivo equilibrio dei rami del sapere, sul suo campo di pertinenza e, da ciò, sul peso sociale e civile che ad essa possa spettare.

Erwin Panofsky intitola così, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, un saggio pubblicato a Princeton nel 1940¹. In Italia si esprime sull'argomento Roberto Longhi, in un arco di tempo di almeno un decennio, che culmina nel testo delle *Proposte per una critica d'arte*, del 1950². Mentre ancora dall'Italia, ma non a cura di un italiano, provengono le considerazioni dedicate al tema da Bernard Berenson, che pubblica nel 1948 un intero libro di metodo, *Eстетica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*³.

Panofsky, Longhi, Berenson: la loro diversa nascita, la diversa formazione, il diverso tipo di produzione scientifica, ma il pari prestigio nazionale e internazionale, li rendono particolarmente rappresentativi di una prima esemplificazione su quali metodologie si determinassero tra Italia, Europa e Stati Uniti d'America a metà del secolo scorso e proprio il ragionamento sulla "storia dell'arte come disciplina umanistica", che in vario modo tutti e tre affrontano, può indicare cosa intesero con questa espressione, come le diedero sostanza di ricerca specifica e come pensarono di farne uno strumento di riscatto civile nel contesto post-bellico⁴.

Il saggio di Panofsky è fra tutti quello più nettamente orientato

¹ E. PANOFSKY, *The History of Art as Humanistic Discipline*, in *The Meaning of Humanities*, a cura di T. M. Greene, Princeton 1940, pp. 98-118; ripubblicato in Idem, *Meaning in the Visual Arts. Essays in and on Art History*, Garden City N.Y. 1955; in italiano, trad. di R. FEDERICI, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, ed. cons. Torino 2006, Introduzione di E. Castelnuovo-M. Ghelardi, (1996), pp. 5-28.

² Letto come relazione dal titolo *Critica d'Arte* al convegno di storia dell'arte del 'Pen Club' di Venezia nel 1949, l'anno seguente fu pubblicato in "Paragone", Anno I, Numero 1, Gennaio 1950, pp. 5-19.

³ B. BERENSON, *Eстетica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, trad. di M. Praz, Firenze 1948, ed. cons. Milano 1990.

⁴ Il saggio di Panofsky è quello a cui in questa sede si dà maggiore spazio, per il suo carattere più apertamente programmatico.

ad una trattazione sistematica e storica della questione. È un testo che comincia nel nome di Kant e si chiude con quello di Marsilio Ficino, citato per una lettera di natura didascalico-educativa; in tal modo, esso stringe tra i poli della filosofia e dell'umanesimo didattico una serrata dimostrazione di come vada condotta la ricerca storico-artistica e a cosa possa servire. La prima parte del saggio analizza il termine stesso di *humanitas*, nella sua doppia valenza di "ciò che è meno dell'uomo" e "ciò che è più dell'uomo", e dunque come "limite" e come "valore"⁵. Un valore che distingue l'uomo dall'animale, dal barbaro, dall'*homo vulgaris* cui mancano i requisiti della *pietas e della paideia*, vale a dire quel complesso di valori morali e di cultura che concorrono a sollevarlo dalla condizione di puro e semplice essere vivente. In quanto tale, l'*humanitas* è un "valore" che descrive l'uomo rispetto a "ciò che è meno dell'uomo", come hanno insegnato gli antichi, dal circolo di Scipione il Giovane a Cicerone. Da un'altra parte, nel Medioevo, il termine muta di significato e diventa un "limite", l'indicazione della caducità e fragilità umane, contrapposte al divino, a "ciò che è più dell'uomo": quelle stesse caratteristiche che avevano stabilito la superiorità sull'animale e sul barbaro, nell'epoca classica, si ridimensionano e riducono rispetto alla superiorità divina. È il Rinascimento che fonde le due anime concettuali del termine in una teoria che, da Marsilio Ficino a Pico della Mirandola, a Erasmo da Rotterdam, ridefinisce il concetto stesso di uomo come anima razionale che partecipa dell'intelletto divino pur operando nei confini di un corpo umano e che accetta la fragilità rispetto a Dio, senza per questo rinunciare alla razionalità e alla libertà individuali. Non stupisce, spiega Panofsky, che di fronte a questa concezione dell'uomo che implica il peso, ma anche la dignità, di assumersi responsabilità di scelta e tolleranza del proprio limite, siano insorte non poche obiezioni. Da una parte i "negatori dei valori umani": i deterministi, che quei valori negano con gli strumenti della predestinazione religiosa, fisica o sociale; oppure gli autoritari che opprimono il valore dell'uomo; o gli "insettolatri", che sostengono la preminenza del gruppo, della nazione, della razza, di qualsiasi forma di "alveare", contro la libera scelta del singolo individuo. Nel campo opposto, "i negatori dei limiti umani" sono gli esteti, i vitalisti, gli intuizionisti,

⁵ E. PANOFSKY, *La storia dell'arte...*, cit., p. 5.

gli adoratori degli eroi, tutti cultori di una forma di libertinismo intellettuale e politico⁶.

Già da questa apertura del saggio si intende che l'autore propende per la posizione degli umanisti ed è infatti ad essi che dedica il passo successivo della propria argomentazione. Stabilendo la differenza rispetto alla scolastica medievale nel rapporto con l'autorità, la tradizione, le scienze naturali e le discipline umanistiche, egli arriva a descrivere la posizione assunta dall'umanesimo circa la "sfera della natura" distinta dalla "sfera della cultura". Da una serie di passaggi logici, che sicuramente risultano più chiari dalla lettura integrale del testo che da una qualsiasi sintesi, o semplicemente da quella che io sono in grado di fornire, si giunge ad una serie di differenze tra gli ambiti di pertinenza di scienza e discipline umanistiche, unitamente alle diversità di metodo tra le due.

La differenza più qualificante consiste nel fatto che la scienza lavora essenzialmente sui "processi" delle cose che analizza, rivolgendo una costante attenzione alla funzione, al fine pratico cui tendono quei processi e ai mezzi di cui si servono. Viceversa, il lavoro delle discipline umanistiche si concentra sulle "idee", separate dai processi, separate dalla specifica funzione, estrapolate dalla corrente del tempo. Tuttavia, tra il metodo dello scienziato e quello dell'umanista esistono molti punti di contatto: entrambi prendono l'avvio da una fase di osservazione. Lo scienziato osserva un fenomeno naturale; l'umanista osserva una testimonianza umana; per nessuno dei due si dà un'osservazione ingenua. Lo scienziato parte da una teoria preliminare che funziona come suo principio di preselezione del materiale; l'umanista parte dalla sua inevitabile concezione storica generale. Entrambi puntano all'inserimento del loro oggetto di studio nel cosmo organizzato, della natura o della cultura, procedendo per gradi: dall'osservazione iniziale alla decifrazione, alla classificazione e, infine, al coordinamento dei dati in un "coerente sistema che 'abbia un senso'"⁷. In ogni caso, nessuno dei due procedimenti risulta costituito da momenti irrelati, da tappe separate l'una dall'altra: in entrambi i casi si lavora dentro una "situazione organica", dentro il raggio di un concetto generale, o di scienza o di storia; ed anzi, l'inserimento dei

⁶ Ivi, pp. 6-7.

⁷ Ivi, p. 11.

singoli documenti o monumenti analizzati vale a confermare, smentire o rettificare la concezione generale, che è insieme punto di partenza e punto di arrivo⁸.

In tutto ciò il ruolo dello storico dell'arte, benché afferente all'ambito di ricerca e ai metodi dell'umanista più che dello scienziato, si ritaglia una sua specifica definizione. Lo storico dell'arte ha a che fare con una particolare forma di "materiale primario", di testimonianze umane, che sono le opere d'arte: oggetti speciali che richiedono un'altrettanto speciale forma di conoscenza. Tra i prodotti dell'uomo, sono infatti gli unici oggetti che richiedono di essere "esperiti esteticamente". Il punto si comprende bene attraverso gli esempi addotti da Panofsky: se uno guarda un albero dal punto di vista di un carpentiere, lo associerà agli usi che potrà fare del legno; se lo guarda da ornitologo, lo associerà agli uccelli che potrebbero farvi il nido. Solo chi lo guarda semplicemente e interamente per se stesso, senza riferirlo a qualcosa fuori di esso, lo esperisce esteticamente; e, mentre per un oggetto naturale si può decidere se scegliere di considerarlo per se stesso o riferirlo ad altro da ciò che è, per un oggetto d'arte non si può prescindere da quella che ne costituisce la natura più profonda, cioè l'*intentio* artistica. Seppure esso sia un oggetto di natura pratica, o un veicolo di comunicazione, come in qualche modo sono perfino il Pantheon o le tombe medicee di Michelangelo, in esso agisce comunque una speciale *intentio* dell'artista, del suo creatore, che consiste nell'aver dato una "forma" particolare all'idea di cui l'oggetto è portatore. Esperire un oggetto d'arte esteticamente significa, pertanto, considerarlo nel nesso inestricabile che esso incarna tra forma e idea che lo compongono. Succede, anzi, che quanto più questi due termini stanno in equilibrio tanto più l'opera rivela il suo proprio "contenuto", lo lascia trasparire anche senza ostentarlo e lo rende

⁸ "... 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, per ciò 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", *ivi*, p. 13.

comprensibile a chi la studia. Il suo contenuto diventa “l’atteggiamento di fondo di un popolo, di un periodo, di una classe, una convenzione religiosa o filosofica: tutto questo inconsapevolmente qualificato da una personalità e condensato in un’opera”⁹.

È a questo punto che i metodi, per tanti aspetti affini, dello scienziato e dell’umanista si differenziano: l’umanista e lo storico dell’arte non possono analizzare immediatamente i loro oggetti; avendo a che fare con un così complesso contenuto, invero in una forma specifica, essi hanno l’impegno ulteriore di provare a ricostruire e riprodurre i pensieri, le concezioni artistiche, le intenzioni espresse e “condensate”, perfino involontariamente, nel loro materiale di indagine. Si potrebbe pensare che ciò li esponga ad un rischio di arbitrio e di soggettivismo che ne riduce il grado di attendibilità. Ma il problema si supera sottoponendo il procedimento di “esperimento estetico” e “ri-creazione storica” che essi compiono ad un rigido protocollo metodologico. Non si dà nessuna ri-creazione intuitiva senza essere passati preliminarmente attraverso quella che Panofsky chiama “analisi archeologica razionale”, una specie di ricognizione oggettiva dell’opera da studiare, incentrata sui materiali, le tecniche, tutti gli aspetti fisici e concreti. Il passo successivo nel lavoro di decodifica è l’esperienza di “ri-creazione intuitiva” che su quel primo fondamento oggettivo va a innestarsi. E di nuovo, non si tratta di fasi separate, bensì reciprocamente collegate e verificate: è di nuovo una “situazione organica”, un circolo metodologico i cui elementi hanno pari importanza. A questo punto la ben nota descrizione dei tre livelli di lettura dell’opera d’arte, su cui l’autore torna ancora una volta in questo saggio, avendolo già fatto nel 1932 e, più compiutamente nel 1939, fornisce allo storico dell’arte il suo specifico percorso metodologico, diverso da quello dello scienziato e diverso anche da quello dell’umanista, in quanto rivolto agli oggetti artistici e non letterari¹⁰.

⁹ Ivi, p. 17.

¹⁰ E. PANOFSKY, *Sul problema della descrizione e dell’interpretazione del contenuto di opere d’arte figurativa*, in tedesco in “Logos”, XXI, 1932, pp. 103-119; in italiano, trad. di E. Filippini, in *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, Milano 1961, ed. cons. Milano 1976, a cura di G. D. Neri con una nota di M. Dalai, pp. 203-218; E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, in italiano, trad. di R. PEDIO, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell’arte del Rinascimento*, Torino 1975, introduzione di G. Previtali, pp. 1-38.

L'ultima parte del saggio conferisce al ragionamento un accento diverso. Da un lato, se possibile, più concettuale; dall'altro, discretamente personale, dal momento che la rigorosa componente filosofica, presente fin dalle prime battute, qui si carica di un riscontro con la storia privata, con le scelte intime, maturate sul piano intellettuale e risultate determinanti per la propria vicenda biografica.

Assorbita la storia dell'arte nel dominio umanistico, e individuata nei suoi argomenti specifici, la domanda è adesso sul senso che abbia praticarla, disciplina rivolta com'è ad oggetti che non sono di natura pratica e che appartengono piuttosto al passato che al presente. La risposta è folgorante: perché la storia dell'arte, come ogni studio umanistico o anche scientifico, si interessa della realtà. La parola *realtà* non è scelta a caso e interviene a questo punto del discorso carica di tutto il peso della sua secolare tradizione filosofica: Panofsky la spiega brevemente. Le discipline umanistiche, come le scienze, la matematica, la filosofia esprimono il loro raggio d'azione nell'indagine della *vita contemplativa* contrapposta alla *vita attiva*. Tra le due non c'è soluzione di continuità: colui che accetta un dollaro di carta in cambio di due dozzine di mele compie un atto di fede in un'istanza teoretica; colui che corre su un'automobile è di fatto trasportato dalla matematica, dalla fisica e dalla chimica; ugualmente teorie filosofiche e psicologiche, speculazioni e scoperte hanno mutato e continuano a mutare la vita concreta di milioni di persone. In una parola, è impossibile concepire il mondo in termini esclusivi di azione, di materialità, di oggettualità separate dalla teoria: pertanto, occuparsi di ciò che apparentemente non ha consistenza concreta non significa affatto occuparsi di qualcosa che non sia reale. Allo stesso modo funziona il ragionamento sull'interessarsi del passato anziché del presente. Non c'è nulla di più evanescente del presente: la stessa conferenza che Panofsky sta pronunciando, un'ora prima – egli dice – apparteneva al futuro e, quando sarà finita, apparterrà al passato. Per poter cogliere la realtà è necessario staccarsene e proiettarla dentro strutture spazio-temporali che compongono il “cosmo della natura” (se si sta agendo nell'ambito scientifico), o il “cosmo della cultura” (se ci si trova in ambito umanistico). E qui si tocca la differenza più sostanziale tra discipline umanistiche e scienza. La scienza osserva i processi soggetti al tempo per estrarne leggi generali valide al di fuori del tempo e formularle secondo regolarità

matematica; le discipline umanistiche, invece, cercano di chiarire i termini temporali dentro cui quegli stessi processi hanno luogo; esse non riducono eventi transeunti a leggi statiche, ma, al contrario, introducono vita dinamica dentro testimonianze inerti, richiamano in vita quello che altrimenti sarebbe morto, rimettono in moto il tempo anziché arrestarlo. Nella diversità, tuttavia, scienza e discipline umanistiche sono sorelle, nella comprensione inestricabile del mondo e dell'uomo. In chiusura, Panofsky suggella il proprio discorso con le parole di due lingue che incarnano gran parte del suo personale itinerario di intellettuale, di uomo e di studioso: il latino e l'inglese, la lingua della sua imprescindibile formazione classica e la lingua della sua storia di esule, espatriato dall'Europa nazista ed accolto nel consesso americano. Scrive della differenza che esiste in latino tra i due termini di *scientia* e *eruditio*, cui corrisponde in inglese la differenza tra *knowledge* e *learning*; spiega che *scientia* e *knowledge* indicano un possesso mentale più che un processo, si possono far corrispondere alle scienze e conducono ad avere competenze; gli altri due, *eruditio* e *learning* descrivono un processo più che un possesso, attengono alle discipline umanistiche e pervengono alla saggezza.

Parola bellissima, quest'ultima, che senz'altro riassume quel comportamento umano più volte evocato nel saggio, sia come patrimonio dell'umanesimo storico che come indicazione di metodo generale. Si capisce che saggezza significa un insieme di equilibrio, prudenza, valutazione meditata e responsabile dell'esperienza del mondo e delle cose: non a caso l'intero discorso aveva preso inizio raccontando il toccante episodio del filosofo Kant, vecchio, malato, prossimo alla morte, ma ancora in grado di difendere la propria "umanità" come "orgogliosa e tragica consapevolezza di principî 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"¹¹. Un *incipit* filosofico, dunque, che approda tuttavia ad una conclusione storica. La già citata lettera riportata alla fine del saggio, infatti, scritta da Marsilio Ficino al figlio di Poggio Bracciolini, raccomanda lo studio della storia come strumento per raggiungere la saggezza: se un uomo di settant'anni è ritenuto depositario di autorevolezza per

¹¹ E. PANOFSKY, *La storia dell'arte...*, cit., p. 5.

la maturità che gli viene dalla vita stessa che ha trascorso, tanto più raggiungerà saggezza ed esperienza colui che avrà letto e fatte proprie le storie millenarie del passato, quando se ne sia permeato come di un'esperienza personale, quando in lui la conoscenza storica sia diventata abito filosofico¹². Filosofia e storia si saldano così a connotare le componenti umanistiche dell'attività intellettuale; diventano indicazioni di metodo e, nello stesso tempo, raccontano il personale metodo di studio e di lavoro dello storico dell'arte Panofsky.

Questo metodo, nel quale continuamente l'indagine storica anche più analitica e settoriale non va disgiunta dal supporto filosofico, scandisce dunque l'intero discorso fin dalle prime battute. Quando Panofsky parla di coloro che “negano i valori umani” e fa riferimento agli “autoritari”, il rimando storico è evidente. Esiste, anzi, una nota nel testo che lo chiarisce senza equivoci. La nota racconta di un certo Pat Sloan che difende l'estromissione dall'università di professori e insegnanti nella Russia sovietica con l'argomento che essi sono portatori di una filosofia antiquata e reazionaria, dannosa quanto la forza di un esercito bianco: le opere di Platone e di altri filosofi hanno una funzione antimarxista, non neutrale. E Panofsky aggiunge che Platone e altri filosofi hanno anche una funzione “antifascista” e che i fascisti ne sono consapevoli¹³. È un luogo centrale, questo, nel discorso complessivo: il luogo in cui l'impalcatura filosofica, indiscutibilmente debitrice a Cassirer, si innerva nella concretezza della storia e definisce in termini civili e sociali l'impegno delle discipline umanistiche. È noto che Panofsky debba molto a Cassirer: si erano incontrati ad Amburgo, nella stessa università, negli anni Venti, e frequentavano la stessa Biblioteca Warburg. Molte delle loro ricerche procedono parallelamente: Cassirer scrive la *Filosofia delle forme simboliche* fra il 1923 e il 1929; tiene nel 1924 la “magnifica” conferenza (così la definì Warburg) sul problema del “bello” nei *Dialoghi* di Platone, *Eidos ed eidolon*; rende più accessibile e discorsiva una parte della sua opera maggiore in *Linguaggio e mito* (1925); pubblica nel 1944 il *Saggio sull'uomo*, che quella filosofia “narra” nel modo più piano e sintetico. Negli stessi anni Panofsky scrive *Idea. Contributo alla*

¹² Ivi, p. 28.

¹³ Ivi, p. 26 nota 1.

storia dell'estetica (1924), che continua e sviluppa la conferenza di Cassirer su Platone; nel 1927 utilizza non solo il termine, ma il vero e proprio concetto cassireriano di "forma simbolica" in *La prospettiva come forma simbolica*; e negli anni quaranta il saggio di cui ci occupiamo condivide molti temi fondamentali con il *Saggio sull'uomo*. Peraltro, anche sul terreno storico le ricerche dei due studiosi interferiscono: entrambi si dedicano, in ciò facendo proprio l'ambito preferito dal circolo warburghiano, all'epoca rinascimentale, all'importanza ed alla persistenza della componente mitologica nella storia della cultura e dell'arte; entrambi studiano i meccanismi di conservazione e trasmissione concettuale e storico-geografica di motivi e temi della tradizione classica nelle epoche post-classiche¹⁴.

Senza addentrarmi in un lavoro, sicuramente difficile, di riscontro analitico tra Cassirer e Panofsky, che peraltro esiste in bibliografia, mi limito a segnalare quanto del filosofo sussista nel saggio sulla storia dell'arte come disciplina umanistica¹⁵.

Fin dalle prime pagine, quando Panofsky spiega storicamente il termine *humanitas*, e lo percorre dall'Antichità al Medioevo al Rinascimento, inframmezza il discorso con considerazioni di carattere più complessivo che lasciano intravedere i riferimenti concettuali di fondo. Afferma, per esempio, che l'uomo è il solo animale che lascia dietro di sé testimonianze di un tipo speciale, cioè manufatti che implicano un'idea diversa dalla loro mera esistenza materiale e che, diversamente dagli altri animali, l'uomo è il solo in grado di separare l'idea da esprimere dai mezzi che occorrono per farlo. In grado, cioè, di separare le idee dai processi e dunque di affrancarsi dalla finalità materiale di quei processi¹⁶. Dietro que-

¹⁴ Cfr. E. CASSIRER, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento* (1927), in italiano, trad. di F. Federici, Firenze 1955; E. PANOFSKY, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, (1960), in italiano, trad. di M. Taddei, Milano 1971.

¹⁵ Per un primo inquadramento: M. A. HOLLY, *Panofsky e Cassirer*, in EADEM, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Milano 1991, cap. V, pp. 117-168; S. FERRETTI, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferrato 1984; e poi la vasta bibliografia di G. Raio, tra cui: *Ermeneutica e teoria del simbolo*, Napoli 1988; *Introduzione a Cassirer*, Bari 1991; 2a ed. aggiornata Bari 2000; di Cassirer ha curato le edizioni: *Conoscenza, concetto, cultura*, Firenze 1998; *Kant, Rousseau, Goethe*, Roma 1999; *Metafisica delle forme simboliche*, Firenze 2005; *Filosofia delle forme simboliche, I. Il linguaggio*, Firenze 2004.

¹⁶ Il discorso è reso chiaro da vari esempi, tra cui quello dei castori che costrui-

sta tesi, esemplificata con casi specifici presi dal mondo animale, c'è molta riflessione filosofica: Cassirer aveva più volte scritto sull'argomento. Il suo *Linguaggio e mito*, per esempio, si apriva esattamente con una differenza, destinata a restare tra i presupposti di tutto il seguito delle sue argomentazioni, tra quello che definiva "realismo ingenuo" ed una forma più ampia e comprensiva del concetto di realtà, includente le attività specificamente umane e spirituali. Egli aveva chiarito che il modo in cui l'uomo conosce e sperimenta il mondo non si avvale della semplice acquisizione meccanica dei dati materiali offerti dalla realtà, ma che, per appropriarsene, l'uomo dispone di meccanismi mentali e spirituali suoi propri: strutture formali, il linguaggio il mito l'arte, che gli consentono contemporaneamente l'acquisizione e la comprensione. Anzi, aveva ripetutamente spiegato che il processo è simultaneo: è impossibile acquisire i dati reali senza avvicinarli con gli strumenti conoscitivi, apparentemente astratti, dello spirito; senza quelle "forme simboliche" che hanno consistenza reale anch'esse, bensì nell'ordine degli strumenti e delle strutture spirituali anziché *ingenuamente* materiali. Fin dalla conferenza, che tanto influenzò Panofsky, su Platone e sul rapporto tra *eidos* e *eidolon*, Cassirer aveva insistito sulla dialettica e sul processo di "separazione-inclusione" che si determina di necessità tra caso particolare e concetto generale¹⁷. Di lì aveva proposto, e mirabilmente realizzato, un'indagine accuratissima su quelle strutture conoscitive; aveva spiegato le regole, le leggi, i funzionamenti delle "forme simboliche", specialmente mito e linguaggio, ma anche arte, allorché proprio all'arte aveva dedicato uno specifico capitolo nel *Saggio sull'uomo*. E molto si era avvalso delle ricerche condotte nel campo zoologico, analizzando le differenze tra il mondo degli animali, degli antropoidi e dell'uomo. Le "idee distinte dai processi" di cui parla Panofsky e che poi egli stesso chiamerà "forme simboliche", come in Cassirer, sono esattamente la manifestazione, inverata negli oggetti d'arte

scono dighe: "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", *La storia dell'arte...*, cit., p. 9.

¹⁷ E. CASSIRER, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, (1924), Milano 2009, a cura di M. Carbone, con *Postille* di M. Carbone, R. Pettoello, F. Trabattoni.

per lui (anche nel linguaggio e nel mito per Cassirer) dell'attività spirituale e conoscitiva tipica dell'essere umano. Cassirer ha un'espressione di impareggiabile efficacia per dirlo: dice che sono i mezzi di "autodispiegamento dello spirito". Mette conto leggere l'intero passaggio: "... il mito, l'arte e così il linguaggio e la conoscenza, divengono simboli: non già nel senso che essi designino sotto forma di immagine, di allegoria che allude e che spiega, una realtà precedentemente data, bensì nel senso che ciascuna di queste forme crea e fa emergere da se stessa un suo proprio mondo di significato. In esse si manifesta l'autodispiegamento dello spirito: e soltanto per mezzo di esse sussiste per lui una *realtà*, un essere determinato e organico"¹⁸.

Anche per Panofsky il simbolo non è il rimando ad altro da sé: certo, esiste in lui anche in questa accezione, ma, in quanto tale, fa ancora parte di un'analisi puramente iconografica e descrittiva dell'oggetto d'arte, è ancora *iconografia*, spiegazione del soggetto. Nella sua accezione più piena e profonda, invece, il simbolo si spiega nel territorio dell'idea; è la manifestazione, perfino inconsapevole, di una particolare forma espressiva assunta dall'attività dello spirito. E siccome Panofsky ragiona da storico più che da filosofo, lo chiama "contenuto" dell'opera d'arte e lo indaga nelle storie specifiche delle opere stesse, lo chiama, come sopra ricordato, "atteggiamento di fondo di un popolo, di un periodo, di una classe, una convinzione religiosa o filosofica", e lo riscontra nel linguaggio formale delle opere; lo affida al terzo e più importante livello di comprensione dell'arte che è l'*iconologia*. Si capisce, dunque, perché lo possa ritenere separabile dai processi operativi: per il fatto che gli ha assegnato, come in Cassirer, un piano di esplicitazione che ha a che fare con strutture profonde del rapporto col mondo, non con la pura esperienza materiale delle cose.

Va detto ancora, però, che molte volte Panofsky insiste sulla necessità di non separare i diversi livelli di lettura dell'opera d'arte, di concepirli in successione e progressione metodologica, fino a riunirli tutti nell'interpretazione iconologica; ugualmente insiste sui riscontri di tipo storico e concreto che ciascuno di quei livelli deve rispettare; per ciascuno indica una sorta di correttivo di cre-

¹⁸ E. CASSIRER, *Linguaggio e mito. Contributo al problema dei nomi degli dèi*, (1925), Milano 1968, p. 18.

dibilità che lo induce perfino a elaborare una tavola sinottica dell'intero procedimento¹⁹. Parla di “situazione organica”, di “circolo metodologico”. Anche in Cassirer esiste la medesima preoccupazione: l'*eidōs* è distinto dall'*eidōlos* solo operativamente, non concettualmente; le idee dai processi, in Panofsky, solo nel metodo non nella sostanza. Per entrambi si impone la necessità di dare credibilità concreta ai loro discorsi, sul piano della filosofia e su quello del lavoro storico artistico. Non è un caso che per Panofsky non esistesse conflitto tra conoscitore e storico dell'arte: è nota la sua definizione del conoscitore come di uno storico dell'arte laconico e dello storico dell'arte come di un conoscitore loquace; nella stessa direzione va il rapporto che egli istituisce tra la ricognizione oggettiva e fattuale dell'opera, da compiere in prima istanza, quella che egli chiama “ricerca archeologica”, e la “ri-creazione estetica” che si compie al terzo livello, il livello iconologico. Anche questa preoccupazione ha il suo retroterra filosofico. In Cassirer si presenta più di una volta come la risposta innovativa ai metodi della tradizione empirista e diventa non disconoscimento dell'osservazione biologica, storica, matematica, e perfino psicologica, ma inserimento di questi metodi di “analisi descrittiva” in una “veduta onnicomprensiva”. È singolare che egli usi proprio il termine di “umanità” per spiegare: “Se il termine ‘umanità’ ha un qualche significato, esso sta ad esprimere che malgrado tutte le differenze e le antitesi fra le varie forme di attività, queste forme tendono verso un fine comune, per cui si giungerà a trovare qualcosa di essenziale e di universale dove esse tutte concordano e si armonizzano”²⁰.

Non è difficile avvertire le assonanze con quel “cosmo della cultura” di cui parla Panofsky e della medesima accezione di “umanità”: rispetto a questa idea di umanità prende forza l'inclusione della storia dell'arte tra le discipline umanistiche, entrando di diritto tra gli strumenti ermeneutici di cui l'uomo dispone per capire se stesso, nella storia e nelle opere di cui è artefice. Né stupisce che lo storico dell'arte sia per Panofsky anche un teorico dell'arte: egli

¹⁹ E. PANOFSKY, *Introduzione*, in *Studi di iconologia...*, cit., pp. 16-17.

²⁰ Cito da E. CASSIRER, *Saggio sull'uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura umana*, (1944), Roma 2004, p. 147. Il libro, benché di poco successivo al saggio di Panofsky qui affrontato, raccoglie in forma più discorsiva quanto scritto da Cassirer negli anni e nelle opere precedenti.

non fa differenza tra storia dell'arte e teoria dell'arte; le fonde su un terreno comune dentro cui lavorare con gli appositi strumenti storici e concettuali di orientamento. Da vero umanista scrive: "... la teoria dell'arte ... sta alla storia dell'arte come la poetica e la retorica stanno alla storia della letteratura"²¹.

Tuttavia, benché Panofsky manifestasse in più occasioni il suo debito culturale rispetto a Cassirer, egli era pur sempre un filologo, abituato ad avere frequenza quotidiana con gli oggetti, i documenti, i musei, la storia personale degli artisti e la didattica universitaria.

Non è un caso che, in polemica con un sostanziale fraintendimento della sua opera, e una certa deriva della vera iconologia in ricerca spesso astrusa di simbologie iconografiche, Gombrich ricordasse, nell'elogio funebre di Panofsky, riconosciuto come uno dei suoi maestri, che all'osservazione venuta da più parti che quegli fosse straordinariamente colto ma non avesse occhio, Walter Friedländer avesse replicato: "Penso che sia esattamente il contrario. Non è poi così colto, ma ha un occhio straordinario"²². Di fatto, anche rispetto al saggio qui trattato, qualche ulteriore considerazione può valere a sistamarlo, pur con tutto il carico filosofico e teorico che esprime, nel corpo vivo della storia dell'arte materialmente praticata, come ricerca e come insegnamento.

Il saggio comparve per la prima volta nel 1940, come già si è detto, nella raccolta miscellanea *The Meaning of Humanities*, a cura di T. M. Greene, per la Princeton University Press; ma Panofsky lo volle anche includere, dandogli il posto di apertura del libro, nel volume del 1955 *Meaning in the Visual Arts. Essays in and on Art History*, che pubblicò con Doubleday (Garden City N.Y.), grande casa editrice di libri economici. Un volume che raccoglie una serie di saggi pregressi, non disposti in ordine cronologico e che seguono il doppio registro del metodo, dichiarato sistematicamente, e della sua esemplificazione, mostrata di fatto negli argomenti affrontati. La magistrale introduzione, di Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, alla versione italiana del libro chiarisce del tutto il senso della raccolta organizzata da Panofsky, il suo desiderio di rivolgersi ad un pubblico più vasto e meno specialistico, la costru-

²¹ E. PANOFSKY, *La storia dell'arte...*, cit., p. 23.

²² E. H. GOMBRICH, *Erwin Panofsky (1892-1968)*, in S. Ginzburg (a cura di), *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, Milano 2008, p. 123.

zione di un libro “metodico” e “storico” che offre al lettore anche la biografia culturale del suo autore²³. Effettivamente, nessuno dei saggi prescelti, per quanto specialistico possa essere, manca di includere considerazioni metodologiche sulla storia dell'arte, spiegata e praticata come disciplina umanistica; né è casuale che il libro si chiuda con l'altro splendido saggio, di metodo e di esplicita autobiografia, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, che risale al 1953. Tra i due poli, quello metodologico e quello biografico, le ricerche esplicative. Una struttura che ribadisce essa stessa il pensiero sotteso: l'iniziale enunciazione di metodo, lo svolgimento dimostrativo dell'enunciato, il riassorbimento del metodo nell'esperienza personale, umana e umanistica, di insegnamento e di ricerca. Mi limito a un paio di esempi: il saggio su Vasari del 1930 e quello sull'abate Suger del 1946²⁴.

Il primo saggio ragiona su un certo foglio di schizzi a penna e inchiostro della Biblioteca dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, catalogato come Cimabue. L'osservazione accurata del testo figurativo, i confronti stilistici, le dissonanze formali interne conducono Panofsky a negare l'autografia cimabuesca e a spostare l'attenzione sull'incorniciatura disegnata del foglio, ad esso non coeva e riconducibile a Vasari. Intorno a questi dati iniziali, che sono evidentemente di natura filologica, e valgono a stabilire il testo di base accertandone le caratteristiche di fondo, si sviluppa un appassionante ampliamento di discorso, di natura storico artistica e metodologica. La convivenza stilistica di un disegno trecentesco con una cornice vasariana, e soprattutto gli elementi goticeggianti che Vasari sceglie per quella cornice, pur essendo egli un fiero avversario della cultura gotica, ampliano il discorso dalla pura ricognizione filologica al rapporto complessivo tra due culture diverse e ai meccanismi che rendono possibile all'una cultura, quella più moderna, la comprensione dell'altra, più antica. Nel caso specifico, si va dal modo in cui Vasari tratta storiograficamente il gotico, nelle sue

²³ E. CASTELNUOVO - M. GHELARDI, *97 Battle Road*, in E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive...*, cit., pp. XVII- XXXV.

²⁴ E. PANOFSKY, *La prima pagina del “Libro” di Giorgio Vasari. Uno studio sullo stile gotico come fu visto dal Rinascimento italiano, con un'appendice su due progetti di facciata di Domenico Beccafumi* (1930); IDEM, *Suger abate di Saint Denis* (1946), entrambi in *Il significato nelle arti visive...*, cit., pp. 169-224; 107-145.

Vite, alle differenze che sono intercorse nel tempo tra Nord Europa e Italia rispetto all'eredità materiale dei reperti gotici, ai problemi tecnici di restauro e alle discussioni teoriche preliminari su come farli, i restauri, se conservando semplicemente o integrando le lacune. Una grande raccolta di dati ed esempi concorre a trattare i temi del restauro come risvolto e conseguenza della posizione concettuale verso il passato, ogni volta tenuta e discussa da coloro che, mentre decidono il modo in cui conservare fisicamente le testimonianze del passato, esprimono nel contempo l'immagine concettuale che se ne sono fatti. Da questo slargo Panofsky ritorna a Vasari: anche la sua cornice goticeggiante proietta sul disegno cimabuesco un'interpretazione del passato. L'apparente contraddizione di aver usato l'odiato stile gotico per l'incorniciatura viene reinterpretata su un piano diverso da quello stilistico: la spiegazione è questa volta di ordine culturale e rivela che Vasari ebbe la comprensione storica del periodo gotico, pur mantenendo la sua avversione estetica. Da storico dell'arte, fra l'altro consapevole come pittore di problemi tecnici e operativi, egli comprese i risultati "relativi" cui erano giunti alcuni grandi artisti gotici, da Cimabue ad Arnolfo a Giotto, al punto che usò motivi arnolfiani per la sua cornice; ma da teorico dell'arte, portatore di un concetto evolutivo della storia dell'arte, condannò i risultati "assoluti" del periodo, cioè i risultati globali del gotico, l'apporto storico complessivo che quello stile offrì al generale progresso artistico.

Questo raffinato discorso di Panofsky altro non è che la messa in pratica di quanto sostenuto nel saggio sulla storia dell'arte come disciplina umanistica, circa la necessità di uscire dalla corrente del tempo per comprendere i dati del passato; uscire dalla realtà ricostruita con la sola filologia per penetrarne il senso più profondo. È questo che aveva fatto Vasari: con la forza della filologia aveva riconosciuto i raggiungimenti singoli dei grandi artisti gotici, considerati all'interno del loro tempo precipuo e nei limiti della loro epoca; con gli strumenti della presa di distanza storica, della prospettiva di inquadramento, aveva considerato quei singoli dati in un "cosmo della cultura" dotato di "un senso", e su questo aveva espresso la sua valutazione storica. L'esempio vasariano appoggia anche un altro punto importante delle riflessioni di Panofsky: il nesso che egli sostiene debba sempre esistere tra storia dell'arte e teoria dell'arte. Di fatto, nel caso di Vasari, era stato quel nesso a

rendergli possibili le due forme di comprensione e valutazione del gotico, quella “relativa” e quella “assoluta”.

Tuttavia, né la comprensione specifica né la condanna globale potrebbero esistere senza uno spostamento delle osservazioni analitiche al di fuori del puro tempo cronologico nel quale i fenomeni si sono prodotti. In realtà, non è proprio uno *spostamento*: è piuttosto una continua dialettica tra l'osservazione ravvicinata dei dati, nella loro storia oggettiva e filologica, considerati dentro “la corrente del tempo”, e la valutazione globale che ne mette in luce aspetti più ampi, trasportandoli fuori dalla corrente del loro tempo. È sempre quel “circolo metodologico” quella “situazione organica” che Panofsky aveva condiviso con la riflessione di Cassirer che, nel saggio su Vasari, mostra in concreto, in un caso specifico, come si possa acquisire la storia del passato, capirla e valutarla²⁵.

Anche il saggio sull'abate Suger permette di ritrovare applicate alcune importanti petizioni di metodo. Scritto nel 1946, come si è detto, si completa con un'importante ricerca di poco successiva, la conferenza del 1948 tenuta presso il college dell'Abbazia di Saint Vincent, confluita in un libro del 1951, *Architettura gotica e filosofia scolastica*²⁶.

Il saggio-conferenza ha carattere prevalentemente storico, ma una storia che procede come autentica narrazione, incentrata sulla figura dell'abate Suger di Saint Denis (1081-1151); ne ricostruisce la personalità umana, culturale, politica, interpretando i documenti dall'interno, con attenzione costante ad intrecciare i dati oggettivi con la storia della monarchia francese e gli interessi della corona, con il mecenatismo ecclesiastico, l'organizzazione dei cantieri architettonici, la vicenda del reperimento dei materiali per i lavori, la politica degli ordini religiosi, i rapporti con i dissidenti di quella politica, i rapporti con la coeva ricerca filosofica laica e religiosa. Le scelte artistiche dell'abate sono inserite in un così ricco contesto di componenti, di ordine pratico e concettuale, da risultare molto più di mere ricostruzioni di ambienti fisici (nello specifico, l'abbazia di Saint Denis restaurata e ingrandita dall'abate) per diventare

²⁵ Cfr. M. A. HOLLY, *Panofsky e i fondamenti...*, cit., p. 207.

²⁶ Pubblicato a Latrobe, Pennsylvania, nella serie delle “Wimmer Lectures”, organizzate in memoria di Boniface Wimmer, fondatore dell'ordine benedettino in America, ed. cons.: E. PANOFSKY, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, (1951), Napoli 1986, a cura e con Introduzione di F. Starace.

la spia visiva e monumentale di un intero pezzo di storia europea. Di lì a poco, il libro del 1951 chiarisce che esiste una corrispondenza più ampia tra l'architettura gotica ed alcuni aspetti della filosofia scolastica. Tuttavia non si tratta mai di un vero parallelismo tra manifestazioni artistiche e pensiero teologico e filosofico; Panofsky aveva ben presenti i rischi di un tipo di indagine sulle eventuali corrispondenze tra serie diverse di avvenimenti, conosceva i risultati spesso generici cui poteva giungere il filone metodologico di storia dell'arte come storia della cultura e se ne teneva lontano²⁷. Il suo discorso è molto diverso. Egli sostituisce al parallelismo meccanico un'idea più complessa, che ha a che fare con quanto già aveva indicato come "cosmo della cultura" e "ri-creazione storica".

Parla di *mental habit* del periodo, intendendo con ciò un insieme di forze formatrici del modo di pensare e di esprimersi di un'epoca, rintracciate tutte sul terreno della storia reale e delle strutture istituzionali attraverso le quali si rende concreto ed operativo un certo *modus essendi* che, attraverso quelle strutture materiali, diventa *modus operandi*.

Nello specifico, egli analizza la trasformazione avvenuta nel campo della filosofia scolastica nel delicato momento in cui essa si sposta dalla sede dei monasteri extraurbani, delle chiese rurali, dove ancora aveva connotazione mistica e antidialettica, alle grandi scuole e università urbane, dove assume carattere di insegnamento organizzato, trasmissibile e dialettico. Se nelle prime sedi lo strumento espressivo di quella filosofia si incentrava sulla pratica della *lectio*, come lettura e meditazione di testi consacrati, negli studi e nelle università cittadine essa prende la forma della *disputatio*, ammette il confronto tra diverse interpretazioni, concorrenti e rivali, ed elabora un andamento di discorso fondato sulla dialettica e la contrapposizione delle tesi. Cambia di fatto il metodo di quella filosofia e il cambiamento esige nuove vesti retoriche: è il momento infatti in cui il sapere scritto sceglie la forma redazionale

²⁷ Cfr. sull'argomento le osservazioni di: A. HAUSER, *Filosofia della storia dell'arte: "storia dell'arte senza nomi"*, in Idem, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, (1958), Torino 2001, pp. 215-18; C. GINZBURG, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Idem, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino 2000, pp. 52-57; F. STARACE, *Il circolo teoria-storia: l'architettura gotica secondo E. Panofsky*, introduzione a E. PANOFSKY, *Architettura gotica e filosofia...*, cit., pp. III-IV.

della *summa* e prescrive ad essa un formulario retorico che procede attraverso una serie di tappe concatenate ed obbligate. Divisioni e suddivisioni delle parti, tavole delle materie, sommari, sistematica esposizione di tesi e antitesi, chiarezza dei collegamenti e delle possibili deduzioni di un pensiero dall'altro trasformano in ragionamento chiaro e delucidato, sottoscrivibile a rigor di logica, o anche contestabile nelle singole parti, ciò che prima era dato in modo assoluto e da accettare per fede, non per ragione. È proprio questo gusto per l'articolazione sistematica e per la chiarificazione analitica, da cui possa risultare per deduzione logica la conclusione dimostrativa finale, che conforma l' "abito mentale" del periodo, informando di sé una serie di manifestazioni, tra cui anche quelle artistiche²⁸. Non che i costruttori di cattedrali, precisa Panofsky, avessero letto San Tommaso o Gilbert de la Porrée, ma "erano esposti al punto di vista scolastico in innumerevoli altri modi, a parte il fatto che il loro lavoro li portava a cooperare con coloro che concepivano i programmi liturgici e iconografici"²⁹.

Alla luce di questa ricostruzione storica delle modalità stesse del pensiero medievale scolastico, in un periodo particolare che va dagli anni 1130-40 al 1270 circa, prende senso la verifica nel campo della costruzione architettonica, tanto più quando la cattedrale, come nel caso di Saint Denis, sia stata documentata come la creatura materiale di uno dei personaggi più emblematici del suo tempo, come l'abate Suger. E allora comincia una lettura delle parti della cattedrale (Panofsky ne sceglie alcune, come il rosone della facciata occidentale, il muro sotto il claristorio, i pilastri polistili della navata) che legge come parti di un discorso retorico larga-

²⁸ " ... la passione per la *chiarificazione* si trasmetteva – naturalmente anche in vista del monopolio educativo detenuto dalla scolastica – virtualmente a qualsiasi mente coinvolta in attività culturali, divenendo così un *abito mentale*. Sia che leggiamo un trattato di medicina, un manuale di mitologia classica..., un foglio di propaganda politica, l'elogio di un governatore o una biografia di Ovidio, vi troviamo sempre la medesima ossessione per la sistematica divisione e suddivisione, per la dimostrazione metodica, per la terminologia, per il *parallelismus membrorum* e per la rima", in E. PANOFSKY, *Architettura gotica e filosofia...*, cit., pp. 19-20.

²⁹ "Erano andati a scuola; avevano ascoltato i sermoni; potevano assistere alle pubbliche *disputationes de quodlibet*, le quali, trattando tutti i problemi immaginabili del momento, si erano sviluppate quali avvenimenti sociali non dissimili dalle nostre opere liriche, concerti o pubbliche conferenze; ed essi avevano potuto stabilire utili contatti con i dotti in molte altre circostanze", *ivi*, p. 12.

mente affine a quello sviluppato nei testi delle *summae*. Il tutto avallato da una sessantina di immagini, scandagliate con gli strumenti classici della filologia storico-artistica. Tra queste immagini spicca l'ultima della serie, un disegno della Biblioteca Nazionale di Parigi dell'Album di Villard de Honnecourt, che documenta l'ipotesi di costruzione di un coro discussa con un altro architetto, Pierre de Corbie. Sul disegno Panofsky reperisce la scritta "inter se disputando", a comprova del fatto che la discussione tecnica sulle soluzioni progettuali del coro si configuri per i due architetti esattamente come una scolastica *disputatio*⁵⁰.

Non è questa la sede per una valutazione sull'attendibilità del confronto, che Panofsky stesso sapeva poter essere contestato in sede scientifica⁵¹. Conta ribadire che non siamo di fronte alla ricerca di paralleli e di stemperamento degli oggetti d'arte nella storia della cultura; è piuttosto l'esempio di un metodo, ancora una volta in relazione con Cassirer, che cerca la "forma simbolica" di un'epoca, la sua modalità di oggettivazione, cioè i modi in cui in quell'epoca si esprime, su vari piani interrelati, l' "autodispiegamento dello spirito" del tempo. Ed è anche una dimostrazione forte di come Panofsky non volesse esorbitare dal campo storico artistico, non volesse fare filosofia, ma storia dell'arte, umanisticamente intesa. Quando scrive nel 1953 quello che include come ultimo saggio nella raccolta *Il significato nelle arti visive*, fornisce il tassello definitivo alla difesa del lavoro e dell'ambito della storia dell'arte, presentandola questa volta come didattica della formazione umanistica. Il saggio, come già detto, è *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*⁵².

Si tratta di un discorso ampiamente autobiografico, ma ad ogni passo ricco di osservazioni di portata generale. Una rassegna sulle tappe principali degli studi storico artistici, dalle origini tedesche, agli apporti francesi, inglesi e, infine, americani, tributando a questi ultimi un profondo riconoscimento di valore e di pietra di paragone metodologico. Quando, ad esempio, si giunge al racconto della situazione americana degli anni Trenta, e vengono evocate

⁵⁰ Ivi, pp. 48-49, fig. 60.

⁵¹ "C'è poco da meravigliarsi ... se un altro esitante tentativo di correlare l'architettura gotica con la filosofia scolastica sia destinato ad essere considerato con sospetto sia dagli storici dell'arte sia dagli storici della filosofia", ivi, p. 1.

⁵² In E. PANOFSKY, *Il significato nelle arti visive...*, cit., pp. 303-329.

le fasi finali del proibizionismo, il fervore di musei in crescita, di raccolte private strepitose, di biblioteche fornitissime e sempre aperte; quando si fa accenno alle gallerie di mercanti dediti all'arte contemporanea, alle mostre, alle conferenze; a ricchi privati che non esitano a finanziare studi, ricerche e nuove riviste, cade un'osservazione speciale circa il taglio prospettico della ricerca americana, diverso da quello europeo e migliore.

Panofsky spiega che, mentre gli storici dell'arte europei continuavano a pensare in termini nazionali e regionali, dall'altra parte dell'Atlantico maturava un allargamento storico-geografico che consentiva di affrontare i problemi specifici, senza apologie o condanne nazionalistiche, in un raggio esteso dall'Europa continentale a quella mediterranea, dall'Oriente all'Occidente. E, per di più, uomini come Alfred Barr (primo direttore del Museum of Modern Art all'età di ventotto anni), e altri come lui, dedicavano allo studio del presente la medesima attenzione di cui erano oggetto argomenti tradizionalmente più ortodossi, come "avori del Trecento o stampe del Quattrocento"⁵⁵. Questo benefico intreccio di interesse per l'arte del passato e per quella del presente, senza limitazioni provinciali di tempo e di spazio, unitamente alla lingua inglese, adatta a disambiguare la terminologia artistica conferendole oggettività e chiarezza, sono interpretati da Panofsky come apporti sostanziali alla corretta definizione del metodo umanistico della storia dell'arte.

Di fatto sono osservazioni, le sue, che si collegano a quanto aveva discusso, con esempi tratti dall'umanesimo storico di Ficino e di Erasmo da Rotterdam (come si è visto più sopra), sul fatto che l'impegno nello studio del passato fosse anche e sempre uno strumento di collocazione critica nel presente. Fatto omaggio a tutto ciò, anche attraverso il proprio caso personale di immigrato ottimamente accolto dalle istituzioni americane, l'autore muove non poche obiezioni al sistema universitario e di istruzione superiore affermatosi nel prosieguo del tempo negli Stati Uniti. Lavorando sul confronto tra strutture burocratiche europee e americane, circa l'organizzazione della ricerca e della didattica, Panofsky declina un altro importante aspetto della sua convinzione di storia dell'arte umanistica. Lo spunto del confronto tra università europee, il cui sistema egli definisce "a cattedre", e università americane organiz-

⁵⁵ Ivi, p. 313.

zate “a dipartimenti”, offre il destro a molte conclusioni di metodo; d'altra parte, apertamente, Panofsky afferma che le differenze non sono solo di natura politica, economica e burocratica, ma rivelano diverse concezioni del concetto stesso di cultura e di insegnamento. Sistema “a cattedre” significa, per lui, una università organizzata intorno a una serie di docenti attornati dal proprio gruppo di studenti; sistema “a dipartimenti” indica invece che il *college* americano è principalmente un corpo di studenti affidati a un gruppo di docenti. Questo comporta differenti attese da parte degli studenti: lo studente europeo, che non ha occasioni di critiche se non in qualche seminario e nella conversazione personale, parte dal presupposto che debba imparare da sé, che in qualche modo sappia farlo, possa scegliere cosa imparare e dia per scontato che sia una sua responsabilità l'esito buono o cattivo dei propri studi. Lo studente americano, invece, sottoposto di continuo a prove, classificazioni e misurazioni, si aspetta di imparare esattamente quello che può servirgli e ritiene che il successo dei suoi studi sia una responsabilità del proprio corpo docente. Quest'ultimo atteggiamento è per Panofsky un limite della vita accademica in America: non è bene che gli studenti continuino a considerare i loro professori come maestri di scuola, come tecnici capaci di misurare, in termini percentuali, la loro acquisizione di conoscenze, invece di considerarli simili a un “giardiniera che si applica a far crescere un albero”⁵⁴. Sull'abbrivio di questa significativa metafora, si chiarisce nel seguito del discorso l'alto valore riconosciuto da Panofsky all'insegnamento, quando esso risponda a determinate caratteristiche.

Non è importante assicurare agli studenti un massimo di dottrina, un alto numero di argomenti su cui verificare la loro competenza, quanto piuttosto bisogna fornire loro un metodo che, peraltro, abbia il massimo di adattabilità: consenta, cioè, agli studenti di dedicarsi da specialisti a qualsiasi argomento li attragga. Allo stesso modo, per trasformare studenti in studiosi occorre che essi condividano “l'aspetto più bello della vita accademica”, che è l'equilibrio tra insegnamento e ricerca; occorre, in definitiva, che entrino a far parte, con i loro docenti, di “un'avventura in comune in terre sconosciute”, che sperimentino la ricerca anche nei suoi aspetti di percorso non lineare, non necessariamente rapido, non

⁵⁴ Ivi, p. 322.

privo di perdite di tempo e di occasioni sprecate; in ogni caso, richiedente tempo, e non poco, per maturare⁵⁵. È evidente persino nella scelta delle parole il riferimento alla tradizione classica e umanistica dell'elogio dell'*otium* che fa l'uomo libero e spiritualmente indipendente. Non a caso, l'ultima parte del saggio affida alla cultura umanistica non solo la capacità di coltivare la libertà individuale, ma il ruolo ben più importante di incrementare, e difendere quando occorra, l'autonomia della coscienza collettiva, la libertà di pensiero e di espressione di un intero paese contro ogni "pauroso affacciarsi di quelle forze che ci hanno costretto a fuggire dall'Europa negli anni Trenta, il nazionalismo e lo spirito di intolleranza"⁵⁶. Il cerchio si chiude: lo studio della storia dell'arte, condotto con gli strumenti della filologia e della teoria filosofica, inseparabile da una generosa trasmissione di metodo, che costituisce il cuore di una didattica ben intesa, alimenta l'esperienza umanistica del mondo intero, cioè la possibilità di abitare nel mondo in piena libertà di critica e di giudizio.

Panofsky visse negli Stati Uniti d'America, a Princeton, pressoché ininterrottamente dal 1931 alla morte ed anzi, quando un anno prima di morire, nel 1967, ritornò per breve tempo in Europa, invitato a tenere una conferenza a Monaco, si rifiutò di esprimersi in tedesco, evidentemente convinto che il suo sforzo non fosse stato di sola traduzione linguistica della storia dell'arte, ma di vera e propria ridefinizione culturale della ricerca storico artistica. Tuttavia, mentre nell'Europa del dopoguerra fu ampia la diffusione del metodo iconologico, non fu così in Italia⁵⁷.

⁵⁵ Ivi, p. 325, dove anche si legge: "Gli umanisti non possono essere sottoposti ad 'allenamento'; si deve solo lasciarli maturare o, se mi è lecito usare un paragone così casalingo, lasciarli 'marinare'. Non sono le letture assegnate per il corso 301, ma un rigo di Erasmo da Rotterdam, o di Spenser, o di Dante, o di qualche oscuro mitografo del XIV secolo che 'accendono la nostra candela'; ed è per lo più là dove non si cerca che si trova. 'Liber non est, - dice un delizioso proverbio latino, - qui non aliquando nihil agit': 'Non è libero chi di quando in quando non si permette di non far nulla'".

⁵⁶ Ivi, p. 328.

⁵⁷ Cfr. A. GENTILI, *Tiziano, Panofsky e l'iconologia in Italia*, in E. PANOFSKY, *Tiziano. Problemi di iconologia*, (1969), Venezia 1992, pp. X-XLI; G. C. SCIOLLA, *Argomenti viennesi*, Torino 1995; IDEM, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 278-330; C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma 2004; G. L. TUSINI, *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bologna 2005; A. PINOTTI (a cura di), *Dessoir, Uitz, Wind, Panofsky. Estetica e scienza generale dell'arte. I "concetti fondamentali"*, Bolo-

In Italia la linea vincente fu piuttosto quella filologica, erede della tradizione della *connoisseurship* sette e ottocentesca, dominata dalla personalità di Roberto Longhi e da un'editoria poco incline alla traduzione e diffusione dei testi di iconologia. Sempre alquanto diffidente verso i metodi iconologici, Longhi si era espresso duramente su quel metodo nel 1956, costringendo lo stesso Panofsky ad una replica significativa. Il tema dello scontro era allora l'ipotesi del viaggio romano di Correggio e, più ancora, la lettura della *Camera di San Paolo* di Parma, sulla quale scrissero entrambi nel giro di pochi anni⁵⁸.

Notoriamente bellissimo il saggio di Longhi sull'argomento: la fortuna critica della *Camera di San Paolo* che egli racconta, seguendola attraverso le testimonianze scritte e i lavori di riproduzione dell'opera in disegni e incisioni, è un insuperabile esempio di come la conoscenza capillare delle fonti si possa coniugare con un'assoluta mancanza di pedanteria. Le fonti rivivono vivacemente

gna 2007. Cfr. anche G. AGOSTI, *Qualche voce italiana della fortuna storica di Aby Warburg*, in "Quaderni Storici", 58, a. XX, fasc. 1, aprile 1985, pp. 59-50.; L. SECCHI, *Il metodo iconologico di Erwin Panofsky e le sue origini nel modello interpretativo dell'Istituto Warburg*, in "Accademia Clementina. Atti e Memorie", 35-36, Nuova Serie, Bologna 1995-96, pp. 207-245; M. GHELARDI, *Con i barbari alle porte. Erwin Panofsky tra Amburgo e Princeton*, introduzione a E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino 2006, pp. VII-XXXII; i sempre utili interventi di Giovanni Previtali degli anni sessanta, tra cui: G. PREVITALI, *Recensione a 'La prospettiva come forma simbolica', di E. Panofsky*, in "Paragone", XII, n. 141, 1961, pp. 52-58; IDEM, *Recensione a 'Il significato delle arti visive' di Erwin Panofsky*, "Paragone", XIV, n.161, 1963, pp. 68-70, recensione contemporanea a A. C. QUINTAVALLE, *E. Panofsky: Il significato nelle arti visive*, in "Arte antica e moderna", VI, 1963, pp. 93-95; G. PREVITALI, *Nota sui metodi della storia dell'arte*, in "Rinascita", XXII, n. 33, 21 agosto 1965, pp. 23-24, anche in G. PREVITALI, *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici 1962-1988*, a cura di A. Zezza e R. Naldi, Napoli 1999, pp. 65-71; IDEM, *Il ruolo dell'antichità nel Rinascimento*, in "L'Unità", 15 gennaio 1972, in G. PREVITALI, *Recensioni, interventi...*, cit., pp. 125-127.

⁵⁸ Cfr. R. LONGHI, *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*, (1956), pubblicato a cura della Società emiliana di Esercizi Elettrici nel Cinquantenario della sua fondazione 1906-1956, ora in Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico. 1951-1970*, Firenze 1976, vol. VIII/2, pp. 29-60; E. PANOFSKY, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London 1961, in italiano in F. BARONCELLI (cura di), *Il Correggio e la Camera di San Paolo*, Milano, 1988 (che include: *Ragionamento del Padre Ireneo Affò' sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio*; R. LONGHI, *Il Correggio e la Camera di San Paolo*; E. PANOFSKY, *L'iconografia della Camera di San Paolo del Correggio*).

nella rete dei contesti storici e umani di cui fanno parte; diventano storie di uomini, di conoscitori, di cercatori di opere che si impegnano per vederle e capirle, ogni volta confrontandosi con gli ostacoli materiali, dalla clausura delle monache che impedisce lungamente l'accesso alla *Camera*, alle vicende politiche che condizionano permessi d'entrata e sfere di competenza, fino agli errori, i fraintendimenti, le omissioni e le rettifiche dei critici anche più titolati. D'altra parte, nel momento della lettura specifica degli affreschi, non c'è fonte più autorevole degli affreschi stessi: non c'è scritto da nessuna parte che Correggio fece un viaggio a Roma; eppure Longhi ne dimostra la necessità intrinseca, lavorando sull'opera stessa del pittore, ricavando dalle tappe del suo svolgimento artistico la certezza dell'aggiornamento romano, e riscontrandolo dopo, in modo inconfutabile, sulle opere, messe a confronto con una possibile "Antologia romana" che Correggio dovette fare propria in quel viaggio. Quanto poi alle letture iconografiche degli affreschi, da cui muove Panofsky per la propria interpretazione iconologica dell'intera *Camera*, Longhi vi accenna in due modi diversi.

Una prima volta, la descrizione dei soggetti dipinti gli serve per accompagnare lo sguardo dell'osservatore nei dettagli delle partizioni spaziali, luministiche e illusionistiche dell'ambiente fisico in cui si trovano, e per far notare che la decorazione e i suoi temi assecondano nello stesso tempo lo spazio reale e il linguaggio formale utilizzato; una seconda volta, la scelta iconografica è ricondotta semplicemente alla figura della committente, la badessa Giovanna Piacenza, religiosa non estranea ad ambienti letterati, intrisi di cultura classica e umanistica. L'accento che in questo discorso viene riservato alle interpretazioni iconologiche è tagliente: "Che a una 'lettera' così 'piana' si sian volute recare più che 'oscare glose', sforzandosi di inseguire un riposto senso allegorico negli ovati degli 'Amores', ove i più semplici svaghi fanciulleschi si promoverebbero a simboli, nientemeno, della storia della civiltà umana, non è cosa che meriti una confutazione particolare"⁵⁹.

Panofsky risponderà, altrettanto seccamente, nel 1961: se la questione di un viaggio a Roma di Correggio "riguarda il conoscitore e il critico" il significato iconografico degli affreschi riguarda l'iconologo "e io tenterò di rispondere a essa... pur consapevole del

⁵⁹ R. LONGHI, *Il Correggio e la Camera di San Paolo...*, cit., p. 44.

rischio di essere annoverato fra quei ‘pedanti sempre pronti ad addossare agli artisti e perfino ai più svagati e incolpevoli, le some della loro erudizione supererogatoria’⁴⁰.

È evidente che non solo del Correggio e del suo viaggio a Roma si tratta, ma di un intero modo di affrontare e di condurre la ricerca storico-artistica; pertanto, conviene tornare agli anni di cui sopra, il decennio 1940-50, per confrontare i due studiosi sul piano del metodo e dell’interpretazione. All’argomento Longhi dedica un testo programmatico nel 1950 ed è, come già si è detto, le *Proposte per una critica d’arte*, dal quale ben si ricava cosa egli pensasse del rapporto tra storia dell’arte e discipline umanistiche. Tuttavia, poiché si tratta di uno scritto nel quale culmina una serie di interventi sparsi su temi affini, può essere utile ripercorrere qualcuna delle tappe di avvicinamento alle conclusioni del 1950, peraltro esse stesse riprese molte volte, nel decennio successivo, a riprova del carattere di riflessione aperta che l’autore volle loro mantenere. Bisogna, dunque, rifarsi a editoriali ed articoli che Longhi stesso aveva in animo di raccogliere insieme, in quanto riflessioni operative “per il buon governo dell’arte e della cultura artistica in un paese che dovrebbe esserne particolarmente sollecitato”⁴¹. Sono idee, considerazioni, molto spesso polemiche, sull’educazione scolastica, sui restauri, sulle mostre, sui musei, sul rapporto della storia dell’arte con la letteratura, con la cultura nazionale, con l’educazione civica del paese: una serie di tematiche cui Longhi non si sottrasse per tutta la sua vita di studioso, ma che intensificò negli anni della ricostruzione post bellica, quando esprimersi su quel tipo di questioni aveva un particolare carattere di impegno operativo, non di semplice posizione accademica dichiarata. È così che egli precisa, e ribadisce molte volte, il nesso esistente fra critica d’arte, divulgazione, conservazione, restauro, mo-

⁴⁰ Cfr. in F. BARONCELLI, *Il Correggio e la Camera...*, cit., p. 162, dove la citazione di Panofsky è da R. LONGHI, *Il Correggio e la Camera di San Paolo...*, cit., p. 45; C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto...*, cit., p. 147.

⁴¹ R. LONGHI, *Avvertenza*, in *Critica d’arte e Buongoverno. 1958-1969*, Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, Firenze 1985, vol. XIII, p. X. La scelta di soffermarmi soprattutto su questa fase preparatoria delle *Proposte per una critica d’arte* è dovuta anche al fatto che mi sono altrove occupata di diversi aspetti di quel testo: C. VARGAS, *Longhi 1950: la buona critica d’arte*, in “Confronto. Studi e ricerche di storia dell’arte europea”, n. 8, dicembre 2006, pp. 7-47, cui rimando per una maggiore bibliografia.

stre; ed è sempre in quegli anni che difende la parità tra cultura letteraria e cultura storico-artistica, in ciò risultando in controtendenza rispetto a molti intellettuali italiani, per i quali la storia dell'arte aveva spesso un valore esornativo e secondario di fronte alle discipline letterarie.

La posizione di Longhi è chiara fin dall'editoriale, dedicato ad "arte e letteratura", del primo numero di "Paragone", che dichiara di dare avvio ad una "buona informazione", proprio cominciando con il "porre davvero sullo stesso piano le arti figurative e la letteratura". C'è perfino da interrogarsi, prosegue, se la maggiore gloria nazionale sia la lingua letteraria o quella figurativa; in ogni caso è fuor di dubbio che la produzione figurativa, "poesia in figura", riveste per la nazione un ruolo di rappresentatività almeno simile a quello letterario⁴².

Esattamente dieci anni prima, nel 1940, aveva affrontato argomenti consimili: l'occasione gli era allora fornita dall'edizione illustrata del vocabolario Zingarelli, appena uscita, e dall'edizione Hoepli della *Storia della letteratura* del De Sanctis, commentata figurativamente con duemila incisioni e cinquecento tavole fuori testo, a cura di Gerolamo Lazzeri, anch'essa del 1940⁴³. Nel primo caso, quello del vocabolario Zingarelli, Longhi rileva moltissimi errori: di attribuzione, datazione, iconografia che denunciano l'informazione affatto generica e superficiale di quella scelta illustrativa, tanto più colpevole quanto destinata ad una vasta fruizione. Ancora più grave, poi, il secondo caso, che dichiara espressamente gli intenti metodologici della selezione di immagini a corredo della letteratura italiana. L'intenzione sarebbe quella di meglio "ambientare" la letteratura stessa e di permettere al lettore di cogliere contemporaneamente ai frutti letterari anche quelli figurativi, che pure rientrano nella storia dello spirito e della civiltà italiana. Longhi respinge questa intenzione di principio nella quale è evidente

⁴² In "Paragone", 1950... , cit., p. 5. La rivista, com'è noto, alterna un numero sulle arti figurative ad uno sulla letteratura.

⁴³ R. LONGHI, *Arte figurativa, carne da cannone*, in *Critica d'arte e Buongoverno...*, cit., pp. 179-184; la *Letteratura* del De Sanctis, illustrata nei luoghi e nelle persone, corredata di ampie note e di un'antologia di testi, si limitò al solo primo volume, comprendente i capitoli fino al Trecento (Milano 1940 e 1950): cfr. F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, ed. a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Torino, *Biblioteca della Pléiade*, p. LVI.

che la storia dell'arte viene degradata a "commento culturale e ambientale della letteratura"; e soprattutto le viene negato il suo specifico disciplinare, sia di metodo che di contenuto, tutto quello che la rende autonoma e bastevole a se stessa senza pretendere che si stiracchi "nel letto improprio di una storia della cultura"⁴⁴. Lungo queste due linee di obiezione, che la storia figurativa non sia un commento a storie diverse da sé e che non possa ricalcare l'andamento e lo sviluppo della storia letteraria, perché governata da leggi interne autonome e diverse, svolge una serrata demolizione degli accostamenti proposti dal Lazzeri tra fatti letterari e fatti artistici, dimostrando nel merito che non basta un'identità di tempi e di luoghi perché le due serie siano comparabili, e dimostrando che la corretta e profonda lettura dei fatti artistici rivela in molti casi interferenze geografiche e tradizioni completamente diverse da quelle letterarie. Dunque: "Giù le mani dall'arte figurativa, che è cosa seria e da meritare almeno tanto rispetto quanto è quello che noi serbiamo alla poesia"⁴⁵.

Questa accanita difesa longhiana della peculiarità della storia dell'arte rientra in una riflessione complessiva che, mentre istituisce il rapporto con le discipline umanistiche, evidenzia e preserva i caratteri di distinzione propri della storia dell'arte: a Longhi conoscitore e filologo interessa senz'altro che le opere si pongano nella storia, che si spieghino in una serie complessa di rapporti non solo con altre opere figurative, bensì con l'insieme della cultura sociale, religiosa, politica, letteraria; ma, nello stesso tempo, egli intende che tutto ciò sia da riscontrare nell'opera stessa; che sia l'opera ad autorizzare ogni possibile apertura di rapporto verso l'esterno e che non sia vero il contrario, cioè che una generale storia della cultura possa assorbire in sé l'oggetto d'arte, annullandone la specificità. Questa preoccupazione governa ogni tipo di intervento del decennio che stiamo esaminando: risultano indicative, per esempio, le idee sull'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole e nelle università.

Esprese più d'una volta, queste idee prendono forma organica in un editoriale del 1951: Longhi osserva che nella cultura media nazionale, affidata alle istituzioni scolastiche di vari ordini e gradi,

⁴⁴ R. LONGHI, *Arte figurativa, carne da cannone...*, cit., p. 181.

⁴⁵ Ivi, p. 184.

non esiste alcuna parità tra l'insegnamento della letteratura e quello della storia dell'arte; le scuole non prevedono nessuna educazione alla "lingua" storico-artistica, non ne spiegano la speciale grammatica né la sintassi che invece "dovrebbero apprendersi per tempo, quasi assieme con la lingua 'per verba'"⁴⁶. È invalso piuttosto l'uso di far studiare nelle scuole il "disegno dal vero" o quello "geometrico e ornamentale": quasi che la comprensione della storia dell'arte non dovesse passare attraverso un sano e regolare "avviamento storico", ma procedere o per imitazione diretta o per selezione accademica del vero; come se si pretendesse di insegnare poesia e letteratura chiedendo ai discenti di produrre testi poetici e letterari prima ancora di mettersi a studiare e a capire quelli già esistenti. La verità è che l'istruzione pubblica fatica a riconoscere la storia dell'arte tra le discipline storiche della formazione e continua a non sostenerne lo studio secondo i principi della sua specifica filologia e della sua pertinente ricostruzione. Nondimeno, incalza Longhi, è da respingere l'idea di rispettare le caratteristiche peculiari della disciplina con il suo confinamento dentro un ambito di specialismo autoreferenziale. Non va bene, insomma, creare una "Facoltà Universitaria dell'Arte", secondo una proposta ministeriale di quel momento, affidata a specialisti: siano essi storici dell'arte, dell'estetica, della critica, dell'architettura, dell'urbanistica, archeologi o restauratori. Longhi teme che questa forma di specializzazione degli studi storico-artistici ne comporti "una loro progressiva segregazione dal corpo di una cultura di lata accezione umanistica"⁴⁷. Non una diversa facoltà universitaria per la storia dell'arte, dunque, che continua ad avere la sua sede più naturale nelle facoltà di Lettere, quanto piuttosto una diversa distribuzione del suo studio fin dalle scuole medie: a queste ultime, infatti, dovrebbe essere affidato il compito di fornire la "grammatica" di base della materia, in modo che l'insegnamento universitario possa as-

⁴⁶ R. LONGHI, *Editoriale. Il livello medio della nostra cultura artistica*, in *Critica d'arte e Buongoverno...*, cit., pp. 21-24, 21.

⁴⁷ Ivi, p. 23. Di grande interesse anche il seguito del discorso: "Le parti di scienza che possono qua e là toccare alla pratica e alla tecnica dell'arte e della conservazione dell'arte non vanno distolte dalle loro sedi naturali che sono le facoltà scientifiche; quanto alla storia della critica d'arte e simili, esse staranno sempre, di diritto, nel piano umanistico delle facoltà storico-filosofico-letterarie dove si insegna da sempre la storia della poesia".

solvere al ruolo successivo di introdurre gli studenti nella complessa “storia della poesia figurativa”⁴⁸.

C'è qualcosa in questo discorso sulla “grammatica” della disciplina e poi della sua successiva “storia di poesia figurativa” che ricorda quanto Panofsky scriveva circa il progressivo passaggio dall'analisi archeologica razionale alla ri-creazione storica ed estetica⁴⁹. Eppure c'è una fondamentale differenza: ciò che in Panofsky descriveva il metodo dello storico dell'arte e lo qualificava nei termini di un'esperienza di umanesimo della cultura, in Longhi diventa una proposta apertamente politica, un suggerimento istituzionale. La componente umanistica da lui rivendicata alla storia dell'arte non ha solo un valore interno alla disciplina, ma diventa il terreno su cui una cultura specializzata contribuisce a formare il “livello medio” della cultura nazionale, entrando così nel circolo virtuoso della formazione civile, oltre che umana, dell'intero paese.

D'altra parte, già nel 1944, Longhi aveva scritto al suo amico Giuliano Briganti una lettera molto particolare, nella quale le idee di cui sopra appaiono in modo più accorato, ma non meno netto come proposta politica e civile. Sotto l'impressione e il dolore dell'Italia bombardata, Longhi esprimeva al suo interlocutore la convinzione che la critica non avesse fatto abbastanza per diffondere la consapevolezza del patrimonio culturale della nazione; non aveva lavorato a sufficienza per innalzare la cultura storico-artistica media e per farne una specie di baluardo difensivo dei monumenti e degli oggetti d'arte del territorio: se la critica non si fosse rivolta a pochi, se fosse riuscita a diventare popolare, a rendere condiviso e comprensibile il valore dei monumenti, che ora “rantolano a capo scoperchiato”, avrebbe contribuito a proteggerli e a ribadirne il significato fondante per la storia dei cittadini⁵⁰.

In fondo anche quest'atto di autoaccusa è un modo per insistere sull'umanesimo civile che Longhi aveva in mente per la storia dell'arte e per la critica d'arte. Non a caso include nella riflessione di quegli anni un'attenzione costante alla politica delle esposizioni,

⁴⁸ Ivi, p. 24. Longhi arriva a proporre, per l'insegnamento nelle scuole medie, concorsi per cattedre unificate di storia dell'arte e di storia della letteratura, a orario paritetico.

⁴⁹ E. PANOFSKY, *La storia dell'arte...*, cit., pp. 18-19.

⁵⁰ R. LONGHI, *Lettera a Giuliano*, in *Critica d'arte e Buongoverno...*, cit., pp. 129-132, 130.

che comportano l'esodo pericoloso, benché momentaneo, di quegli oggetti unici e irripetibili che sono le opere d'arte; e ugualmente risulta attentissimo ai problemi di restauro, di catalogazione e divulgazione artistica. Più volte si esprime contro una politica delle mostre posta al servizio della mera propaganda e non dell'approfondimento di studio: auspica esposizioni rivolte al pubblico italiano, che siano di messa a fuoco di singole personalità artistiche oppure "territoriali"; che facciano luce, cioè, su aree geografiche defilate, magari ancora insondate dagli studi e su cui occorra indagare per ridefinire il quadro storico generale e per realizzare una ricognizione materiale dell'esistente; allo stesso modo, auspica mostre che valorizzino gallerie provinciali, depositi chiusi, opere mai viste. Il tutto appoggiato da un'azione di restauro che sia conservazione prudente degli originali e svelamento pubblico degli stessi; immagina mostre dedicate esclusivamente ai restauri, affiancate da tavole rotonde in cui si confrontino restauratori, storici dell'arte, soprintendenti, nel comune intento di scegliere e concordare la tecnica più efficace e meno invasiva per la salvaguardia. Né dimentica quale buon frutto possa venire alla storia dell'arte da una politica editoriale che affronti la catalogazione scientifica dei musei, attraverso cataloghi agevoli e precisi, volti a documentare la storia fisica delle opere e la storia dei giudizi critici su di esse; senza tralasciare neppure l'esigenza di campagne fotografiche sistematiche, a colori oltre che in bianco e nero⁵¹.

È con questa più che decennale consapevolezza di riflessione che Longhi scrive, poi, le *Proposte per una critica d'arte*. Testo nel quale, tra le altre cose, si sofferma su un punto particolare che ben chiarisce la definitiva collocazione della storia dell'arte tra le discipline umanistiche: si tratta di ciò che afferma circa il metodo storico e che sceglie di spiegare, non a caso, ricorrendo alla letteratura, a Manzoni e a Proust.

In discussione è il modo con cui questi autori procedono per ricostruire intorno ai personaggi dei loro libri il tessuto storico adeguato. Proust procede attraverso una "costruzione quasi molecolare" di tutte le linee di afferenza dei suoi protagonisti, in un intreccio a direzione multipla, che continuamente va dal personag-

⁵¹ Per l'elenco completo degli articoli rinvio a: C. VARGAS, *Longhi 1950: la buona critica d'arte...*, cit., p. 42 n. 76, qui ricordando che la maggior parte di essi è raccolta nel volume *Critica d'arte e Buongoverno...*, cit.

gio al contesto e dal contesto al personaggio e che tutto poi salda in un reticolo sensibile, capace di ricondurre in primo piano anche le istanze più antiche evocate dallo scavo nella storia; un reticolo capace di dare anima al contesto stesso, trasformandolo da semplice sfondo di collocazione in sostanza centrale dei personaggi descritti, dentro i quali ridiventa viva la “recherche du temps perdu”⁵². Quanto a Manzoni, Longhi ne evoca un’enunciazione di poetica in base alla quale egli dichiarava il proprio sforzo di penetrare nello “spirito del tempo” che intendeva descrivere e di provarsi a “vivere in esso”⁵³. Sono questi i procedimenti che, secondo Longhi, necessitano alla critica d’arte: anch’essa ha il compito di restituire al presente dell’opera interpretata la molteplicità del passato che in essa si concreta: “Sta dunque il fatto che, chi si cimenti nella restituzione del ‘tempo’ di questa o di quella opera d’arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch’esso ‘critico’, del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, ‘trame ténue de tremblants préparatifs’”⁵⁴.

Viene in mente la “ri-creazione estetica” con la quale Panofsky pensava di dare interpretazione significativa ai “materiali” iniziali della propria critica d’arte⁵⁵. Ma non sono poche le differenze. Se è vero per entrambi, Longhi e Panofsky, che l’opera era un condensato di tecnica, di storia personale, di storia politica, sociale e di cultura del tempo; se è vero per entrambi che non esistevano preclusioni di metodo nell’impresa di rendere parlanti le opere, strapandole al silenzio delle forme e spiegandole in parole; se è vero per entrambi che la storia dell’arte aveva consistenza umanistica; è vero nondimeno che il punto più alto della ricognizione critica essi lo fissavano su due diversi momenti dell’interpretazione.

Quei “motivi artistici”, insieme di forme, linee, colori e tecniche, che per Panofsky sono oggetto del primo impatto con l’opera d’arte, del primo livello di descrizione, che egli chiama pre-iconografica e che, avanzando il lavoro della critica, sono destinati a restare indietro nella gravidanza del significato, superati dal se-

⁵² R. LONGHI, *Proposte per una critica d’arte...*, cit., pp. 16-17.

⁵³ Ivi, p. 18.

⁵⁴ Idem c.s.

⁵⁵ E. PANOFSKY, *La storia dell’arte...*, cit., pp. 18-19.

condo e dal terzo livello dell'interpretazione stessa, sono invece per Longhi tutto quello che maggiormente importa nell'opera d'arte. Tutto quello che Longhi trova negli oggetti d'arte, di storico, politico, sociale, poetico, ha bisogno del controllo "continuo, immancabile, dell'opera-base"; l'opera determina l'apertura di rapporto con il mondo, che la critica ripercorre e ricostruisce, ma il banco di prova di ogni attendibile interpretazione, la sua stessa garanzia di oggettività, non è altro che l'opera stessa⁵⁶. E poiché di opera d'arte figurativa si tratta, e non di prodotto letterario o poetico o culturale in senso lato, che essa sia fatta di linee, colori, forme non è elemento accessorio, ma strutturale. Tutta la storia, e tutte le storie, che la critica longhiana rintraccia nelle opere d'arte sono storie 'in figura' e, pertanto, lo strumento essenziale per la ricostruzione resta l'occhio del conoscitore; restano per lui centrali la filologia del confronto, l'attribuzione, la penetrazione capillare nel linguaggio specifico delle forme.

Non dimentico che Panofsky, come più sopra rilevato, non immagina affatto la sua metodologia dei tre livelli come scala gerarchica e la propone piuttosto come "situazione organica", il che farebbe credere che i "motivi artistici" non sono da meno rispetto a iconografia e iconologia. Tuttavia è innegabile, anche dalla concreta applicazione di quel metodo alla ricerca storico-artistica, che in Panofsky la più piena comprensione dell'opera d'arte si dà sul piano dell'inserimento dell'opera in un contesto di storia culturale che non è più figurativa, o almeno non solo figurativa; è innegabile che linee, forme, colori attingono il loro significato più importante come depositi figurati di altro da sé, di una storia complessa e vasta che finisce per assorbirli. Si trasformano in veicoli di "contenuto", mentre per Longhi sono essi stessi il contenuto principale delle opere⁵⁷.

Da ciò deriva anche una certa diversa connotazione che i due storici dell'arte conferiscono al concetto di umanesimo, che pure mostrano di condividere per molti aspetti.

⁵⁶ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte...*, cit., p. 18.

⁵⁷ Per questa linea interpretativa cfr. almeno: G. PREVITALI, *Introduzione*, in E. Panofsky, *Studi di iconologia...*, cit., pp. IX-XXXII; F. BOLOGNA, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 165-282, 252-60; C. CIERI VIA, *Nei dettagli nascosto...*, cit., pp. 120-21. Di diverso avviso A. GENTILI, *Tiziano, Panofsky e l'iconologia...*, cit., pp. X-XLI.

Mi sembra infatti di capire che, quando Panofsky annovera la storia dell'arte tra le discipline umanistiche, intenda includerla tra gli strumenti di comprensione della storia della cultura, al pari e al fianco di filosofia, religione, mitologia, estetica; mezzi tutti per praticare e sostenere un'esperienza conoscitiva del mondo e delle cose che abbia carattere umanistico-filosofico. In Longhi mi pare di intravedere un umanesimo militante, operativo, rivolto non solo ad una più profonda comprensione, ma indirizzato a promuovere un intervento critico fattuale nella realtà fisica delle opere d'arte, con gli strumenti prima accennati, del restauro, della conservazione, della corretta divulgazione. Ciò che invece accomuna queste due posizioni e che conferisce loro un'importanza assolutamente analoga è, a mio vedere, il medesimo impegno di sottrarre la storia dell'arte ad ogni dimensione estetizzante, formalistica, separata dal corpo vivo della società, sia essa società culturale o civile: in entrambi scorgo lo stesso appassionato impegno di fare cultura non divagante, di fare in modo che la "torre d'avorio" dell'intellettuale sia saldamente radicata nella società degli uomini viventi, più faro di orientamento che corpo separato o pretenziosamente superiore⁵⁸.

Al tempo di cui ci occupiamo esisteva anche un altro modo di concepire umanisticamente la storia dell'arte: un modo che non passava attraverso canali accademici e che non determinava scuole di pensiero e di metodo, essendo, come era, tutt'uno con la figura stessa del suo promotore. Figura, però, tutt'altro che isolata in Italia, in Europa e in America quale fu quella di Bernard Berenson. Lituano di nascita, americano di cittadinanza, italiano di adozione e in Italia fin dai primi del Novecento, Berenson scrisse molto negli anni Cinquanta, in età avanzata e con piglio di bilancio personale più che autenticamente metodologico, sul senso e sul ruolo della storia dell'arte nella storia della cultura⁵⁹. Mi limito qui a qualche osservazione principale.

⁵⁸ Quanto al concetto di cultura non divagante, R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte...*, cit., p. 19; il termine "torre d'avorio" è in E. PANOFSKY, *In Defense of The Ivory Tower*, in *Association of Princeton Graduate Alumni*, Princeton 1953, pp. 77-84.

⁵⁹ Tra i libri del periodo: B. BERENSON, *Metodo e attribuzioni*, Firenze 1947; *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva...*, cit., 1948; *Abbozzo per un autoritratto*, Firenze 1949; *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Firenze 1950; *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Milano 1951; *Echi e riflessioni*, Milano 1950; *Vedere e sapere*, Milano 1951; *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma*, Firenze 1952; *Tramonto e crepuscolo: ultimi diari 1947-1958*,

Nel libro *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, steso nel 1941, rivisto dall'autore nel 1947 e pubblicato in italiano, nella traduzione di Mario Praz, nel 1948, Berenson compie una specie di consegna della propria esperienza di “degustatore” di opere d'arte ai termini della riflessione sul metodo. Lo fa a suo modo, lontano per programma da ogni forma di sistematicità, con il tono dell'amabile colloquio di chi per tutta la vita aveva riposto nella conversazione colta uno dei massimi piaceri dell'interazione tra uomini. Eppure, il discorso che ne risulta ha portata polemica e spessore teorico⁶⁰.

A cominciare dalle pagine iniziali che affrontano il rapporto tra storia dell'arte e teoria dell'arte: da persona che conosceva ed ammirava Croce, più volte ospite gradito nella sua Villa I Tatti presso Settignano, ma trovandosi su un terreno culturale profondamente diverso da quello del filosofo, è proprio in polemica con l'estetica crociana che Berenson dà avvio al suo discorso. Comincia sostenendo che la teoria e la storia dell'arte dovrebbero avere il compito di spiegare il modo in cui le opere si sono offerte “al godimento e all'apprezzamento” di chi ne ha fruito nelle diverse epoche storiche; dovrebbero spiegare come e perché godimento e apprezzamento siano cresciuti o diminuiti con il passare del tempo.

Fermo restando che i termini usati hanno un carico di psicologismo e di estetismo che, tanto più dopo i discorsi su Panofsky e su Longhi, possono generare il sospetto di leggere constatazioni individualistiche prive di respiro generale, le parole che seguono conducono a conclusioni diverse. Ragionare, infatti, di “godimento e apprezzamento” dell'opera significa principalmente considerare la storia dell'arte e la teoria che l'accompagna dal punto di vista degli oggetti più che degli artisti; concentrarsi sul prodotto finito della creazione artistica e non sull'atto spirituale che ne sta a fondamento; “divezzare” l'opera dal suo creatore e seguirla nella sto-

Milano 1966. Per un profilo biografico di Berenson cfr: G. L. LUZZATTO, *Ritratti critici di contemporanei. Bernardo Berenson*, in “Belfagor”, Anno XI, n. 6, 30 novembre 1956 (con una nota in cui la Direzione della rivista si dissocia dal “tono piuttosto severo” del testo); J. POPE-HENNESSY, *Berenson, Bernard*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1988, vol. XXXIV, pp. 348-359.

⁶⁰ Cfr. E. CECCHI, “*Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*”, in *Piaceri della pittura*, Venezia 1960, pp. 327-30; altri saggi su Berenson ivi alle pp. 320-26; 335-44.

ria reale che essa comincia ad avere dal momento in cui l'artista la dichiara finita, significa avere a che fare direttamente con gli oggetti d'arte, con quella parte della loro storia che include il rapporto con chi guarda, studia, giudica le opere e, infine, ne gode. A Benedetto Croce, comunque definito "il più autorevole tra gli scrittori d'estetica contemporanei", Berenson obietta: "L'opera d'arte è il *prodotto* dell'atto spirituale, ma non è quell'atto stesso"⁶¹. Un modo per ritagliare alla storia dell'arte un territorio diverso da quello dell'estetica speculativa, pur mantenendole la dimensione estetica come un aspetto della fruizione, come godibilità e piacere della vista. Ma c'è di più: insistendo sugli equivoci di quella storiografia artistica che non distingue a sufficienza il lavoro critico sulle opere da quello sugli artisti creatori, Berenson giudica siffatta storiografia come un residuo del "culto degli eroi" e come un larvato istinto del "culto dell'io"⁶². Concentrarsi, egli dice, sul processo creativo dell'artista, invece che sulla storia delle opere, comporta di fatto un allontanamento dalla vera descrizione ravvicinata, perché si finisce col parlare di procedimento creativo in generale, di energia creativa, di attività dello spirito, non più collegando tutto questo ad oggetti artistici, ma vedendolo operare in assoluto, anche in altri campi dell'attività inventiva degli uomini. In tal modo l'artista perde peculiarità, diventa un astratto eroe, guardato lontano dalla sua opera; e il critico rinuncia, a sua volta, all'unica possibilità di capirlo veramente, che è quella di studiarlo negli oggetti che ha fatto, quando il flusso della sua creatività – fosse pure geniale ed eroica – si è concretamente realizzato "nei termini della sua materia e della sua tecnica"⁶³.

Fatte queste premesse, un possibile ragionamento sui metodi della storia dell'arte non può che essere per Berenson una specie di "sezione trasversale" del suo personale metodo di lavoro, del suo incontro conoscitivo con un numero enorme di opere e di problemi artistici. Nessuna tesi teorica da dimostrare; nessuna estetica concettuale; solo il resoconto distillato della propria esperienza di frequentazione continua e viscerale di opere d'arte⁶⁴. Da ciò deriva

⁶¹ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia...*, cit., p. 14.

⁶² Ivi, p. 15.

⁶³ Ivi, p. 19.

⁶⁴ Ivi, p. 22: "Sono pagine tutt'altro che sistematiche e scientifiche. Sono una macedonia di pensieri sporadici, di saltuarie riflessioni a voce alta, di generalizza-

una profonda diffidenza verso ogni metodo che abbia pretese di metafisica e di trattato, che si alimenti più di letture e teorie che di singole opere d'arte; diffidenza anche verso un eccesso verbalistico di interpretazione che scantona nel “vuoto filosofare intorno all'arte”, riducendo le opere a “concetto”, da spiegare dottamente ai lettori, invece che “aiutarli a ‘vivere’ l'opera d'arte”⁶⁵. Diffidenza soprattutto verso quel “movimento inteso a sovvertire i valori umanistici” che è impersonato dalla figura di Joseph Strzygowski, definito *l'Attila* della storia dell'arte, e dall'insieme della Scuola di Vienna, in particolare Dvoràk e Wickoff⁶⁶. L'attacco è così violento che include un parallelo con il nazismo, a proposito di Strzygowski e della sua tesi che negava il ruolo preminente della cultura ellenistica mediterranea nella formazione dell'Europa medievale. Berenson, convinto assertore dei valori formali e spirituali della cultura ellenistica, interpretava lo spostamento d'attenzione di Strzygowski verso le regioni interne del continente asiatico e del Nord Europa nient'altro che come un risvolto dell'esaltazione ariana e germanica: propaganda, non storia delle forme artistiche. Quanto alla storia dell'arte come storia dello spirito, era la stessa grande e varia cultura di Berenson, il suo “smodato amore per la lettura”, la sua conoscenza di molte lingue, tra cui il prediletto sanscrito, la passione per i viaggi e l'arte orientale che gli fornivano la personale consapevolezza di quanto fossero diverse tra loro le manifestazioni culturali anche coeve⁶⁷. Di fatto, attacca lo studio dell'arte

zioni, di reminiscenze, di confessioni, ma possono raccomandarsi per un solo punto. Esse mostrano la sezione trasversale, per così dire, d'una mente che per mezzo secolo e più s'è occupata di problemi artistici di vario genere, non solo storici, ma estetici; tentando fino all'estremo dei suoi limiti di scoprire su quale tra vari incerti sentieri si potesse azzeccare una strada che menasse alla mèta”.

⁶⁵ Il concetto di “vivere l'opera d'arte” sostenuto in queste pagine ha a che fare con le note teorie dei “valori tattili”, delle “sensazioni immaginate”, dei “valori decorativi e valori illustrativi”: temi largamente trattati nel volume e che implicano, in vario modo, il rapporto psico-fisiologico tra opera e fruitore.

⁶⁶ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia...*, cit., pp. 25-27.

⁶⁷ Scrive in *Abbozzo per un autoritratto...*, cit., p. 71: “Un altro motivo per cui non ho ottenuto di più da me stesso è da ricercarsi in uno smodato amore per la lettura. Codesto amore, anziché diminuire con gli anni, è andato crescendo. Mi lascio assorbire da qualsiasi opera storica su qualsiasi popolo, periodo, movimento religioso o intellettuale, come da qualsiasi pubblicazione antropologica o etnologica, e, più particolari contiene, più son contento. Le memorie, gli epistolari mi divertono; la narrativa mi trascina con sé in qualsiasi dei suoi territori”.

come *Geistgeschichte* di Dvoràk con una raffinata serie di esempi di non coincidenza tra fatti di arte figurativa, di letteratura, poesia, filosofia; il tutto riscontrato su una geografia di vasto raggio, europea, americana e orientale e su un gran numero di opere addotte ad esempio⁶⁸.

È ancora un modo per richiamare alla storia particolare degli oggetti, da seguire in tutti gli aspetti intrinseci e senza confonderli con altro da ciò che sono. Dopo queste punte polemiche, viene affrontata una questione apparentemente specialistica, sollecitata dai precedenti accenni alla cultura ellenistica, circa il rapporto tra aree artistiche regionali e fenomeni di centralizzazione. È proprio questa parte del discorso che prende forma di un'accurata difesa dei valori umanistici della critica d'arte e conferisce senso più pieno a quanto precede. Si comincia col dire che non tutte le differenze regionali di cultura figurativa sono di per sé un valore, così come non ogni fenomeno di dominazione culturale unificante è un disvalore: ci sono varianti artistiche locali che derivano in realtà da importazioni da altri luoghi e che nel passaggio subiscono riduzione e impoverimento; così come ci sono forme di fusione culturale, pur derivate da controllo politico, economico, sociale, che spesso garantiscono l'emancipazione dalla frammentarietà localistica e il raggiungimento di alti livelli di civiltà. Molte volte è un malinteso spirito regionale che alimenta il nazionalismo, il quale può trasformarsi in totalitarismo; è accaduto in passato e si è ripetuto di recente con l'esperienza di ideologie "tanto assurde quanto inumane"⁶⁹.

Lasciato l'ellenismo, l'attenzione è tutta sul presente, sulle vicende della guerra, sugli orrori ideologici del nazismo: "È questa specie di mondo che io pavento", scrive, essendosi accorto "della fragilità della libertà e della cultura"⁷⁰. La difesa da questo imbarbarimento della civiltà, che produce il culto del subrazionale, la statolatria e l'autoritarismo e che Berenson riassume tutto nella formula di "dilagante mentalità germanica", sta nella cura per l'Umanesimo, nella costruzione di una "Casa di Vita". Un luogo metaforico, magari grande come il mondo stesso, ma fatto di cellule individuali; un luogo nel quale coltivare un'educazione all'umanità

⁶⁸ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia...*, cit., pp. 24-27.

⁶⁹ Ivi, p. 29.

⁷⁰ Idem c.s.

che largamente coincide con l'educazione all'arte: "Ogni individuo che sente il bisogno d'una società umana, deve imparare a rendersi conto della propria responsabilità nei riguardi dell'arte quasi quanto nei riguardi della vita"⁷¹.

Sui concetti di *Casa di Vita* e *mentalità tedesca* o *germanica* Berenson torna molte volte nel corso del libro, usandoli come indicazione di ciò che bisogna fare per alimentare la propria "umanità" e per sfuggire ai pericoli che la minacciano; la critica d'arte, in tutto ciò, diventa mediatrice di una sorta di "intensificazione di vita", con conseguente miglioramento di se stessi, che le opere d'arte (ed alcune più di altre) riescono a produrre negli esseri umani⁷². Dunque la critica non ha da occuparsi della mente degli artisti, delle loro intenzioni recondite, ma solo di quelle chiaramente rese esplicite nelle opere licenziate; non deve scavare tra libri ed oscuri testi di poesia o di teologia che circolavano nell'epoca in cui l'artista visse: è più che probabile che egli non ne sapesse niente e, in ogni caso, nel momento in cui un artista si mette all'opera, i suoi problemi sono tutti "di mestiere"⁷³. La buona critica aiuta ad entrare nella comprensione dello "stile", che rappresenta il punto d'arrivo, in termini di forma, in cui ciascun artefice ha dato risoluzione alle proprie difficoltà di "mestiere"; tuttavia, comprendere lo stile sarebbe solo filologia se la critica non provvedesse al passo successivo di sollecitare il godimento dell'opera, da cui procede il cammino verso una crescente "umanizzazione" individuale e collettiva. Sono da evitare, insomma, tanto i critici di "mentalità germanica" quanto i puri filologi, che usano le opere come testi qualunque, trascurando il "fine principale di ogni opera

⁷¹ Ivi, p. 30.

⁷² Ivi, pp. 55-57.

⁷³ Ivi, p. 95. Scrive anche, ivi, p. 96: "I veri artisti non si preoccupano del sentimento e della visione, ma solo d'imparare a disegnare e a scolpire e a dipingere in modo più soddisfacente. Non hanno da pensare alle sagome, alla concezione dello spazio, alle composizioni, ché queste essi le disegnano inconsciamente attingendo al comune fondo a cui han contribuito tutte le attività artistiche del momento". Molto chiara la polemica anti-iconologica: il "modo come studiano l'arte i critici dalla mentalità germanica" (ivi); ed anche chiara l'adesione a Wölfflin, il cui *kunstwollen* viene interpretato agli antipodi di come lo aveva "corretto" Panofsky, allorché negli anni 1915-1920 ne aveva sottolineato gli aspetti culturali contro quelli tecnico-formali: E. PANOFSKY, *Il problema dello stile nelle arti figurative e Il concetto del Kunstwollen, in La prospettiva come forma simbolica...*, cit., pp. 141-169.

d'arte, che è di conferire intensità di vita"; e infine: la storia dell'arte è il racconto di "come l'uomo si viene umanizzando"⁷⁴.

Il linguaggio che Berenson usa nel suo libro, come appare dalle fin troppe citazioni qui riportate, è molto indicativo di una delle maggiori differenze rispetto a Panofsky e Longhi: non c'è in lui alcun tentativo di dare impalcatura teorica al suo ragionamento; in maniera voluta, egli rifugge dal voler tracciare una netta e coerente linea di metodo per la disciplina. Poco spazio alla storia, in Berenson; molto, invece, alla dimensione individuale, con l'intento di sollevarla a esperienza condivisibile anche da altri, grazie alla mediazione di una critica opportuna. Una disciplina umanistica, la storia dell'arte, che è strumento personale di crescita prima di tutto e, poi, esercizio di miglioramento per chi la pratica: indirettamente, da questo potrebbe derivare un miglioramento di portata più generale, uno scudo civile contro la disumanizzazione del mondo. Ma il percorso non è certo di "massa" e neppure di impegno organizzato e collettivo per raggiungere lo scopo: la stessa metafora scelta da Berenson, la costruzione di una "Casa di Vita", non può non richiamare l'immagine della sua stessa casa, celebre luogo di raduno di ospiti scelti, votati alla lettura comune e ad alta voce, ciascuno nella propria lingua, di libri di letteratura e poesia; dediti alla conversazione colta, alle passeggiate nella natura, ai viaggi, ad ogni forma di curiosità intellettuale e di raffinamento dello spirito⁷⁵.

Nulla, dunque, della costruzione filosofica di Panofsky, che affida la sua difesa dell'umanesimo ad un'inclusione della storia dell'arte nelle modalità stesse della conoscenza e rivendica all'arte,

⁷⁴ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia...*, cit., pp. 96-97, 227. Cfr. anche: S. BOTTARI, *L'umanesimo del Berenson*, (1948), in *Momento della critica d'arte contemporanea*, Messina-Firenze 1968, pp. 185-208, 201-208; per il concetto di "umanesimo civile", ma in ambito letterario: R. PECCHIOLE, "Umanesimo civile" e interpretazione "civile" dell'umanesimo, in "Studi Storici", Anno XIII, 1972, n. 1, pp. 5-55.

⁷⁵ Fra le tante descrizioni della casa di B. esistenti in bibliografia, rimando a quella fatta da lui stesso, che mi sembra la più bella, in *Abbozzo per un autoritratto...*, cit., pp. 228-30. Cfr. anche: S. SPRIGGE, *La vita di Berenson*, Milano-Napoli 1965, pp. 186-209, *Le colline di Settignano*; M. FANTONI (a cura di), *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Atti del Convegno Georgetown University, Villa "Le Balze", Fiesole 1997, specialmente: P. RUBIN, *Bernard Berenson, Villa I Tatti, and the Visualization of the Italian Renaissance*, pp. 207-221; A. B. SAARINEN, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, (1958), Torino 1997; E. CROCE, *Due città*, Milano 2004, pp. 65-7.

con Cassirer, un ruolo primario nella comprensione del mondo; nulla neppure dell'umanesimo caro a Longhi, tutto rivolto alla ricostruzione filologica e storica di opere ed artisti, da capire più che da godere. Eppure, nel caso di Longhi, è noto che i due non si ignorarono affatto e che Longhi passò da un profondo entusiasmo per Berenson al suo opposto⁷⁶. Colpisce, ad esempio, che nella ideale galleria della buona critica d'arte, stilata da Berenson proprio nel libro qui trattato, non pochi nomi siano gli stessi che Longhi aveva incluso nella sua ideale antologia delle *Proposte*: ci sono per entrambi Fromentin, Baudelaire, Blanche⁷⁷. Per entrambi, questi nomi significano capacità di rapportarsi alle opere in modo diretto, senza pregiudizi culturalizzanti, guardandole nello specifico tecnico e figurativo e interpretandole per se stesse, *juxta propria principia*. A divergere erano le conclusioni a cui giungeva il processo critico: in Berenson, accanto alla riconosciuta acribia attribuzionistica, rimasta sempre di matrice morelliana nel fondo, agivano lo psicologismo filosofico di Berkeley, l'estetismo di Pater, le correnti formalistiche della puro-visibilità ed altro ancora⁷⁸. In Longhi, invece, resta centrale la tradizione di concretezza dei conoscitori italiani, il ricorso alla storia delle congiunture e delle relazioni di fatto e la fuga costante dall'estetismo degustatorio.

Piuttosto, più di quanto egli stesso potesse pensare, Berenson

⁷⁶ Cfr. F. BELLINI, *Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson*, in G. PREVITALI (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma 1982, pp. 9-26; EADEM, *Lettere di Roberto Longhi a Bernard Berenson*, in "Prospettiva", aprile 1989-ottobre 1990, 57-60, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, vol. II, pp. 457-67; C. GARBOLI e C. MONTAGNANI (a cura di), *B. Berenson - R. Longhi. Lettere e scartafacci 1912-1957*, con un saggio di G. Agosti, Milano 1993; L. IAMURRI, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, in "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 69-90.

⁷⁷ B. BERENSON, *Estetica, etica e storia...*, cit., p. 97; R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte...*, cit., pp. 13 (Baudelaire), 17 (Blanche); Idem, in *Avvertenze per il Lettore* (1961), in *Scritti giovanili (1912-1922)*, Edizione delle Opere Complete, Firenze 1980, vol. I, p. VIII (Fromentin).

⁷⁸ Cfr. ad esempio: D. PESCE, *Il concetto dell'arte in Dewey e in Berenson. Saggi sull'estetica americana contemporanea*, Firenze 1956; C. L. RAGGHIANI, *Influenza di Woefflin e Berenson sulla critica d'arte italiana*, in *Letteratura Italiana Marzorati, I critici* (a cura di G. Grana), Milano 1969, pp. 3539-3545; M. A. HOLLY, *Panofsky e i fondamenti...*, cit., pp. 57-61 (*Panofsky e Woefflin*), 65-93 (*Panofsky e Riegl*); M. LORBER, *Riflessi semiotici e connoisseurship. Morelli, Berenson, Riegl: l'origine di un modello epistemologico*, in "Arte in Friuli, arte a Trieste", 25, 2006, pp. 135-152.

condividendo con Panofsky, critico “di mentalità tedesca”, i medesimi termini concettuali di orrore per il nazismo che aveva colpito entrambi, tutti e due ebrei: Panofsky con l’esilio verso l’America; Berenson con la segregazione, per quanto dorata, nella Villa del marchese Filippo Serlupi Crescenzi di Firenze⁷⁹.

Va da sé che, al confronto con la grande tragedia della persecuzione nazista, questi due splendidi esili fanno sorridere: ma qui si parla solo di storia dell’arte. E dunque non è irrispettoso pensare che anche le circostanze storiche esterne, come per Longhi furono le ricognizioni successive ai bombardamenti, spinsero quei due intellettuali a ragionare su come la cultura potesse arginare certe barbarie. A buon diritto si trovarono a riflettere sull’unico elemento che potesse superare le differenze e le contrapposizioni e che, nello stesso tempo, essi potessero interpretare ciascuno in modo personale, secondo il proprio indirizzo di ricerca: e l’elemento comune fu, io credo, proprio tutto ciò che intesero, da storici dell’arte, come componenti umanistiche della storia dell’arte. D’altra parte, la sfida non è chiusa neanche ai nostri giorni, benché in mutate condizioni storiche; direi persino che è una sfida ricorrente, periodica, quella di ribadire il ruolo fondamentale della cultura umanistica, conferendole ogni volta il compito di tenere sveglie la libertà di critica, la responsabilità civile e tutte le risorse della ragione contro i ritorni insidiosi della barbarie⁸⁰. Nulla di meglio che alcune parole di Pavese per ricordarlo: “... il compito della nostra cultura non è mai esaurito.... Ci tocca invece perennemente passar oltre; ficcare lo sguardo e le mani nell’infinito caos mitico dell’amorfo e dell’irrisolto, e impastando, travagliarlo, illuminarlo finché non lo si possieda nella sua vera oggettività”⁸¹.

⁷⁹ J. POPE-HENNESSY, *Berenson, Bernard*, cit., p. 352.

⁸⁰ Un primo orientamento sui termini odierni del dibattito su storia dell’arte e discipline umanistiche in: S. PINTO-M. LAFRANCONI, *Gli storici dell’arte e la peste*, Milano 2006; I. LAVIN, *L’iconografia come disciplina umanistica (l’iconografia al bivio)*, in *L’arte della storia dell’arte*, Milano 2008, pp. 156-167.

⁸¹ C. PAVESE, *L’umanesimo non è una poltrona*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino 1991, pp. 253-55, 254.