

Michele Di Monte

Immagini, pubblico e devozione.

Sul problema dell'interpretazione della pittura religiosa del Cinquecento.

Nessuno può presentarsi come esperto dal punto di vista pratico in una scienza e tuttavia disprezzare la teoria senza dimostrare subito d'essere un ignorante nella sua disciplina: giacché crede che brancolando tra tentativi ed esperienze, senza individuare principi certi (che propriamente costituiscono ciò che si dice teoria) e senza aver pensato la sua attività come un intero (ciò che, se fatto con metodo, si chiama sistema), possa giungere più lontano di dove possa condurlo la teoria.

Immanuel Kant, *Sul detto comune: questo può essere giusto in teoria, ma non vale per la prassi.*

In uno di quei classici intramontabili della storiografia che è *L'autunno del Medio Evo* di Johan Huizinga, il lettore interessato alla storia dei rapporti tra cultura e religione, dopo molte pagine incoraggianti, a un certo punto troverà scritto a chiare lettere che “nell'ideale o — si direbbe quasi — nel romanticismo della santità, il secolo XV non reca ancor nulla che preannunzi i nuovi tempi. Neppure il Rinascimento ha modificato l'ideale della santità. Non toccato dalle grandi correnti che avviano la cultura in nuove direzioni, l'ideale del santo rimane, prima e dopo la grande crisi, ciò che è sempre stato. Il santo è fuori dal tempo come il mistico. I tipi di santi della Controriforma sono gli stessi del basso Medioevo, e questi non differiscono in nessun tratto essenziale da quelli dei secoli precedenti.”¹ Parole che possono suonare come una sentenza, tanto autorevole quanto inquietante, per chi si accinga a studiare qualcosa come l'incrocio tra pittura, agiografia e devozione, non solo limitandolo a una specifica congiuntura cinquecentesca, ma cercando oltretutto di individuare contesti storico-culturali ancora più circoscritti.

Eppure, a veder meglio, le riflessioni del grande storico olandese non sono incompatibili con un tentativo del genere, almeno quanto non lo sono con il resto della sua opera. Ci mettono invece di fronte a quella difficoltà essenziale e inaggirabile per ogni studio che, come quelli storico-artistici, debba misurarsi col problema della tradizione: vale a dire con la necessità di decidere quale peso riconoscere di volta in volta all'idea di continuità, ovvero a quella di frattura, nella genesi e lo sviluppo dei fenomeni culturali. Difficoltà che, si capisce, dovrebbe piuttosto declinarsi al plurale, giacché l'analisi dei rapporti tra immagini, cultura religiosa e contesto

¹ J. Huizinga, *L'autunno del Medio Evo* [1919], Firenze, Sansoni, 1966, p. 250.

storico implica già una domanda intorno allo statuto di questi tre insiemi, alla possibilità e ai modi di definirli, agli strumenti metodologici e filologici di cui servirsi; cosa che ci riporta di nuovo alla verifica delle loro reciproche interdipendenze e dei loro sviluppi storici. Permanenze e scarti, identità e rotture non operano, né propriamente significano la stessa cosa, secondo che li si consideri da punti di vista diversi del campo di indagine che qui ci interessa, il che non solo legittima la rivendicazione apparentemente anacronistica di Huizinga, ma mette pure allo scoperto un'evidente discontinuità nei modi in cui si pongono le questioni essenziali, di ordine ontologico quanto epistemologico, per ciascuno dei tre insiemi che delimitano il nostro quadro di riferimento, composito e articolato pur se sinottico. Non che queste implicite domande suggeriscano perciò una sorta di sintesi o sommario normativo, in termini astratti e generali, delle modalità di approccio e degli assunti che ogni singolo lavoro, nella sua interezza, dovrebbe riuscire a rendere manifesti, quanto piuttosto indicano, sia pure per sommi capi, un campo di problemi che si pongono *logicamente* “prima” di ogni specifica ricerca storica, sebbene spesso vengano in chiaro *cronologicamente* solo “dopo” (o durante) la concreta e pratica conduzione della ricerca stessa, che di fatto li presenta e li sollecita.

Ciò è forse tanto più vero proprio per quel consolidato filone di studi che — almeno dai lavori pionieristici di Dejob e Mâle² — investigano i rapporti tra produzione artistica e dottrina cristiana, stile e politica ecclesiastica, iconografia e devozione popolare nell'età che è stata variamente definita “della Controriforma”, “della Riforma Cattolica” o “del Disciplinamento”, ma che ruota comunque, con orbite più o meno ampie, intorno all'evento centrale del Concilio Tridentino. Un ambito di ricerca che non solo costituisce, come è ovvio, il nostro immediato referente dal punto di vista tematico, ma si rivela anche un perfetto banco di prova per gli interrogativi metodologici dai quali vogliamo prender le mosse, dal momento che il suo terreno privilegiato è per definizione un terreno di confine tra molte diverse discipline e pretende perciò, prima ancora che il *possesso* di poliedriche competenze — che ben di rado si può sperare di vantare integralmente — la *consapevolezza* di dover individuare e affrontare problemi che, come voleva Popper, esistono prima delle discipline stesse³.

Nessun ricercatore può mai avventurarsi sul terreno di indagine che lo interessa partendo da zero, ma dispone sempre di strumenti disciplinarmente specifici e tradizionalmente già strutturati; il che costituisce naturalmente un vantaggio, ma può anche trasformarsi in una trappola: a cominciare dal piano, apparentemente pacifico, della terminologia. In particolare negli studi a carattere storico-interpretativo, che non si servono (per fortuna) di un linguaggio formalizzato, non sempre è possibile dare per scontato l'uso e il significato di concetti e categorie anche fondamentali, senza rischiare rovinose ambiguità. Benché sia impraticabile (e forse inutile) l'ipotesi di dar conto di ogni singolo termine utilizzato, è altrettanto certo che una chiarificazione

² C. Dejob, *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez le peuples catholiques. Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV*, Paris, Thorin, 1884; E. Mâle, *L'arte religiosa nel '600* [1932], Milano, Jaca Book, 1984.

³ K. Popper, *Poscritto alla Logica della scoperta scientifica* [1956], Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 35.

progressiva dei problemi della ricerca può scaturire solo attraverso un autentico dibattito critico. Ma non c'è dibattito senza argomentazioni che pretendano di essere convincenti, e vogliono confrontarsi dialetticamente con altre argomentazioni; e non c'è confronto senza argomentazioni che siano in grado di giustificare e render conto dei criteri, dei nessi e dei rispetti secondo cui adottano e applicano i propri strumenti logici e linguistici⁴.

1. Periodizzazione e categorie.

Dovrebbe comunque esser chiaro — per venire al nostro primo problema — che non si tratta qui di rispolverare vecchie diatribe accademiche che oggi possono anche considerarsi superate (nel senso, beninteso, che gli studiosi attuali le giudicano poco interessanti, e non già perché problemi del genere possano archiviarsi come empiricamente o giuridicamente “risolti”), quale potrebbe essere il caso della plausibile demarcazione di confine tra un pur lungo “autunno” del Medio Evo e quei “tempi nuovi” ancora evocati dal libro di Huizinga. Se questioni di ampio respiro come questa della periodizzazione storico-epocale facilmente si caricano di risonanze ideologiche che da una generazione all'altra finiscono col perdere, altrettanto facilmente, la loro suggestione, esse nondimeno conservano aspetti non del tutto trascurabili anche per ricerche orientate a obiettivi affatto diversi.

L'adozione di categorie di riferimento, a uso classificatorio o anche semplicemente descrittivo, costituisce un'esigenza propedeutica evidentemente irrinunciabile per qualunque tipo di indagine, compresa quella storiografica, ma — almeno per quest'ultima — deve pure rispondere contemporaneamente ad un'istanza che potremmo chiamare di flessibilità operativa, senza tuttavia sconfinare nell'arbitrio, un'istanza che non è affrontabile né a partire da un ingenuo sostanzialismo, né sulla scorta di uno sterile nominalismo. Sarebbe semplicemente caricaturale credere che concetti quali “Rinascimento” o “Controriforma” corrispondano a qualcosa come un genere naturale, o che si possano assumere gli “eventi” storici allo stesso titolo delle specie, quale unità fondamentale di classificazione. Così come dovrebbe essere evidente che le medesime difficoltà affliggono anche la scelta delle nuove categorie che intendono correggere e sostituire, in senso più o meno comprensivo, quelle dichiarate ormai obsolete. Anche tra gli storici, non meno che tra i naturalisti, esistono quelli che nel gergo tecnico vengono definiti *splitters* (frazionatori) e *lumpers* (raggruppatori), ma i criteri adottati dagli storici per dirimere le loro controversie non possono risultare né univoci né esclusivi: se i periodi storici non possiedono una sostanza propria, allora essi possono configurarsi solo a partire dalla selezione, all'interno di un materiale

⁴ In questo senso non sarà mai abbastanza raccomandata l'importanza del *πολλαχως λεγομενον* per un dibattito critico sensato, benché dovrebbe risultare cosa di tutta evidenza. Ma, come ha scritto Wayne C. Booth, “most philosophers know about this sort of thing: a few linguists know it, and more of them seem to discover it year by year. But the majority of practicing critics seem to forget it — at least when they find that forgetting it helps to make nonsense out of what their opponents say”. Vedi Booth, *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago, Chicago University Press, 1979, p. 8.

altrimenti eterogeneo, di tratti pertinenti in vista di uno scopo interpretativo, così da determinare un uso coerente di categorie descrittive che, in questo modo, senza essere né arbitrarie né inverificabili, saranno però convenzionalmente e strumentalmente accettabili. Nozioni come “Controriforma” e “Disciplinamento” — sono gli esempi che ci interessano — possono anche non elidersi del tutto, almeno finché individuano caratteri che si situano a differenti livelli della struttura del materiale di ricerca, e anche un identico materiale può servire a delimitare insiemi più o meno inclusivi, proprio perché può essere organizzato e descritto secondo criteri e rispetti diversi⁵. Le difficoltà si ingenerano ogniqualevolta si confonda tra rispetti, livelli e criteri distinti.

D'altra parte dovremo presto specificare entro quali limiti sia legittimo ricorrere a categorie esclusivamente convenzionali. In ogni caso, sarebbe scorretto saltare alla conclusione che lo storico (o almeno lo storico dell'arte) possa permettersi di ignorare il problema dei criteri, dal momento che tutte le etichette sarebbero intercambiabili a piacere, poiché, se così fosse, a rigore non si dovrebbe poter parlare, per esempio, nemmeno di pittura “veneta”, o “del Cinquecento”, e forse neppure di “pittura”. Senza contare che simili questioni non pertengono esclusivamente ad uno spazio astratto e per così dire “preliminare”, ma vengono ad essere coinvolte in ben più concrete decisioni che non sono affatto estranee alla pratica degli storici dell'arte e di cui in questa sede dovremo tener conto. Si pensi, per citare un caso celebre ed esemplare, ai lavori, in un certo modo simmetrici, di Otto von Simson sulla cattedrale gotica e di Erwin Panofsky sulla pittura fiamminga, che insistono entrambi sull'identico problema dell'estensione, retrospettiva o prospettica, di atteggiamenti, aspetti e fenomeni considerati tradizionalmente caratteristici di una determinata epoca e di una certa cultura: l'uno recuperando al Medio Evo i principi armonici e architettonici che sembravano peculiari dell'età dell'Umanesimo, l'altro ritrovando nel Rinascimento la logica e le procedure, sebbene dissimulate, del simbolismo medievale.⁶

⁵ Dopo anni di animate controversie circa l'alternativa tra “Controriforma” e “Riforma Cattolica”, il dibattito terminologico sembra ormai superato in favore di paradigmi storiografici più comprensivi come, appunto, Disciplinamento, Confessionalizzazione o addirittura Cristianizzazione. Si veda soprattutto W. Reinhard, “Gegenreformation als Modernisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters”, in *Archiv für Reformationsgeschichte*, 68 (1977), pp. 226-252; P. Prodi, “Controriforma e/o Riforma Cattolica: superamento di vecchi dilemmi nei nuovi panorami storiografici”, in *Römische historische Mitteilungen*, 31 (1989), pp. 227-239 e, per una recente visione d'insieme, *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, a cura di P. Prodi, Bologna, il Mulino, 1994. Con questo, per altro, il termine “Controriforma” non è stato affatto accantonato dal lessico degli specialisti, che continuano tranquillamente a farne uso secondo necessità di contesto, come si può constatare scorrendo la bibliografia più o meno recente. Per dare qualche indicazione, limitandoci all'Italia, si vedano *Città italiane del '500 tra Riforma e Controriforma*, a cura di M. Rosa, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988; S. Caponetto, *La riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino, Claudiana, 1992; M. Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma*, Bologna, il Mulino, 1992; R. Zapperi, *Eros e Controriforma*, Torino, Boringhieri, 1994; A. Prosperi, *Tribunali della coscienza*, Torino, Einaudi, 1996; *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di C. Mozzarelli e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 1997.

⁶ O. von Simson, *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine* [1962], Bologna, il Mulino, 1988, in part. p. 10, dove sottolinea espressamente i limiti delle conclusioni cui giunge Rudolf Wittkower nel celebre saggio *Architectural Principles in the Age of Humanism*; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting* [1953], New York, Harper & Row, 1971, in part. p. 141.

2. Storia delle immagini e storia del Sacro.

C'è, dunque, un ulteriore e più sottile motivo di riflessione che il testo di Huizinga ci offre e che è per noi della massima importanza, non solo perché coglie uno dei nuclei centrali dell'oggetto del nostro studio, ma anche, e forse soprattutto, perché chiama in causa la portata e i limiti di una certa forma di coscienza storicistica e di un certo tipo di prospettivismo ermeneutico. Anche quando sia stato riconosciuto il carattere più o meno convenzionale o "costruttivo" di una periodizzazione, resta però da decidere se e quale posizione assumere per cogliere l'unitarietà o almeno la coerenza dei molteplici aspetti di una cultura che sembra continuamente travalicare i confini sia pure strumentalmente imposti a un'epoca o un momento storico. Nel nostro caso, allora, si tratta di confrontarsi con le specifiche difficoltà poste dall'interpretazione storica del pensiero cristiano, a cominciare dal fatto che essendo una religione, prima ancora che una cultura, andrebbe considerato nel complesso delle sue articolazioni dottrinali e dogmatiche anche da chi si occupi di aspetti solamente parziali, e da un punto di vista cronologico e da un punto di vista tematico, come quello artistico o iconografico. Quando poi di questi aspetti si vogliono recuperare anche le implicazioni storico-culturali — per esempio il problema della liceità dell'uso delle immagini — o storico-funzionali — per esempio il rapporto con il pubblico, con la dimensione devozionale, in una parola con il terreno concreto della loro destinazione — allora sembra profilarsi una vera e propria aporia metodologica.

Per un cristiano, infatti, che intende la storia provvidenzialmente in termini escatologici e soteriologici, il rapporto con la dottrina si prospetta sempre *sub specie aeternitatis*: la verità del dogma non è, né può essere, relativizzabile ad una contingenza temporale o culturale. Anche le più macroscopiche difformità storiche (quando non siano escluse come false e perciò estranee alla dottrina stessa) sono ricomprese come solo apparenti in un ideale di perfezionamento che opera e interpreta nello spirito di una vera Teodicea. La stessa cosa può dirsi per le istituzioni e le pratiche che a quello spirito si informano. La Chiesa della Controriforma, come osservava Huizinga, non poteva e non voleva considerare i suoi santi e i suoi martiri più santi e più martiri di quelli della Chiesa antica, giudicandoli forse più adeguati a una rinnovata sensibilità popolare. Il credente, a sua volta, quand'anche avesse disposto degli strumenti per rendersi cosciente della sua "diversa" sensibilità religiosa rispetto a quella dei suoi antenati, poteva invocare e pregare un Ignazio di Loyola con la stessa fiducia con cui invocava e pregava un Vincenzo Ferrer. Un discorso non diverso vale anche per la funzione e la destinazione delle immagini religiose. Per uno spettatore cristiano il significato dottrinale e il valore culturale di un martirio di San Giorgio dipinto dal Veronese (fig. 1) non differisce dal significato e dal valore di un San Giorgio dipinto da Altichiero (fig. 2), tanto più che immagini pur così diverse tendono — anche per quel che riguarda la loro fruibilità materiale — più spesso a stratificarsi che non a soppiantarsi, e così come convivono nello spazio atemporale della chiesa, allo stesso modo *possono* convivere senza fratture nell'immaginario devozionale del fedele. "Possono": perché il problema non è solo quello

di decidere quale portata critica dovremmo riconoscere alla cultura e ai comportamenti religiosi di un pubblico “originario”, ma prima ancora quello dei modelli di cui dovremmo servirci per articolare un sistema di credenze personali che non ci è più accessibile direttamente.

Quel che si usa definire “mentalità” — declinata secondo i casi come “religiosa”, “popolare”, “primitiva” o quant’altro — poggia sull’utilizzazione massiccia, sebbene talvolta implicita, di metodi quantitativi e statistici, ma è soltanto in questa misura che può trasformarsi in un paradigma concettualmente applicabile e quindi effettivamente praticabile nell’analisi degli atteggiamenti collettivi, dove il caso singolo e isolato si giustifica, anche retoricamente, solo in quanto esemplare o, in qualche modo, rappresentativo. Se però attraverso questa via tentiamo di guadagnare quella che supponiamo *debba essere* la prospettiva “interna”, individuale, dello spettatore cristiano, ci troviamo di fronte al paradosso di dover far saltare la *nostra* prospettiva storica, dal momento che il punto di vista religioso di uno spettatore sia pur storicamente situato è, per definizione — cioè *in quanto* religioso — un punto di vista sovrastorico. Se così non fosse, l’intera impalcatura della dottrina verrebbe a cadere⁷.

Qui si profila una prima difficoltà di cui un approccio prospettivistico dovrebbe tener conto, e qui sta pure, per altro verso, il limite e il rischio di ogni pratica che, più o meno consapevolmente, tenda a risolvere l’interpretazione delle immagini di soggetto religioso nella esclusiva o prioritaria individuazione della loro valenza culturale, riducendo così le categorie estetiche e fenomenologiche della pittura alla macrocategoria religiosa del Sacro. Col risultato che tanto la specificità degli oggetti quanto quella dell’esperienza in cui essi si danno finisce per dileguarsi anziché chiarirsi in uno spazio antropologicamente indistinto e onnicomprensivo, uno spazio in cui l’*Homo Religiosus*, risalito al grado zero del suo rapporto col Numinoso, non distingue più tra un betile e la *Vergine delle rocce*.⁸ Non è questa la sede per discutere

⁷ Si tratta naturalmente di un caso limite, a scopo di chiarificazione teorica, che non vieta che il problema della mentalità religiosa possa configurarsi in termini molto più complessi. Si può certamente abbandonare il punto di vista dogmatico interno alla dottrina per inseguire la diffusione, la distorsione e l’adattamento, in seno al popolo cristiano, di quelle che Vovelle ha chiamato “idee-forma”, ma anche per la ricognizione di questi fenomeni resta necessaria l’estensione e la generalizzabilità dei risultati della ricerca, almeno fintanto che questa è indirizzata — a detta degli stessi specialisti — “alla conoscenza delle masse anonime, quelle che non si sono potute permettere il lusso di un’espressione individuale, per poco che sia, letteraria”. Questo “livello della religione media” si può declinare solo in termini *collettivi*, dove quelli dell’immaginario, come in Ariès e nello stesso Vovelle, pur non distinguendosi da quelli dell’inconscio, non permettono comunque “di scrutare le reni e i cuori: perché questa è un’altra storia”. Vedi M. Vovelle, “Si può scrivere una storia religiosa per «indizi»?”, in Vovelle, *Ideologie e mentalità* [1982], Napoli, Guida, 1989, pp. 25-36, in part. 31-36.

⁸ Si veda per esempio il brillante studio di A. Dupront, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi. Linguaggi e immagini* [1987], Torino, Boringhieri, 1993, che dedica ampio spazio alla discussione della fenomenologia e delle funzioni dell’immagine religiosa. Sebbene l’autore si preoccupi, spesso con analisi assai sottili, di distinguere diverse forme di culto e una gerarchia di livelli di fruizione, resta da chiedersi se questa impostazione sia sufficiente a render conto delle possibilità e delle funzioni *proprie* del sistema figurativo, o non si limiti piuttosto a chiarire in che misura la dinamica di certi comportamenti religiosi necessiti di un supporto iconico. Nell’universo del sacro, come scrive lo stesso Dupront, le immagini servono a un “tropismo” (p. 113), la loro funzione è quella di essere oltrepassate in vista di una realtà ulteriore di cui sono soltanto signacolo. Sintomaticamente, ma coerentemente, in tale prospettiva non trova luogo una vera ermeneutica della qualità, dello stile, dell’organizzazione strutturale delle immagini e delle loro più ampie modalità di interazione culturale. Ben più radicale nello spingersi alla ricerca di un livello presuntivamente elementare, primitivo e preculturale, nel rapporto tra uomo e immagine è il libro di D. Freedberg, *Il potere delle immagini* [1989], Torino, Einaudi, 1993, che si propone di analizzare le reazioni antropologicamente primarie — paura, *libido*, credulità magica (ma si può considerare preculturale?) ecc. — che sottendono ogni nostro più strutturato confronto col mondo delle immagini. Discorso a parte merita, invece, il tentativo di articolare storicamente polarità culturale e polarità estetica dell’arte sacra nel monumentale lavoro di H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem*

sistematicamente gli impervi problemi cui si va incontro nell'ipotesi di dedurre (in senso proprio) il concetto di esperienza estetica da quello di esperienza religiosa, può essere però utile, intanto, tener presente la necessità di una distinzione — empiricamente problematica quanto si vuole, ma metodologicamente chiara — tra *immagine sacra* e *immagine del sacro*⁹, e segnalare la rilevanza delle implicazioni di un approccio di tipo riduzionista. Con questo, naturalmente, non si vuole escludere che si possa utilmente ricorrere a procedimenti analogici, ma si dovrebbe almeno evitare che un'*analogia proportionalitatis* si trasformi, senza spiegare come, in un'*analogia attributionis*, per usare il linguaggio delle vecchie dispute metafisiche.

3. *Opus ex lectore operis?*

Come era prevedibile, rapidamente la configurazione del problema si complica, poiché presto ci si accorge che le categorie convenzionali con cui possiamo tentare una coerente periodizzazione di una storia della cultura cristiana e delle sue istituzioni non sono perfettamente compatibili con la logica che domina le categorie del Sacro, di cui pure quelle istituzioni si incaricano di rendere disponibile l'esperienza, né, per altro verso, la sfera del Sacro sembra poter risolvere ed esaurire in sé una storia delle immagini e delle loro risorse, siano pure esse immagini religiose, e ciò, si badi, proprio dal punto di vista di un'interpretazione funzionale che dovrebbe garantire, per il tramite delle immagini stesse, l'aderenza della dimensione religiosa al terreno storico della fruizione. Se, d'altra parte, pare ovvio e innegabile che un'immagine sacra sia tale, o meglio lo sia stata, innanzitutto perché c'è stato qualcuno che l'ha recepita e vissuta così, tutto ciò che dovremmo fare è allora inquadrare il problema della funzione a partire dalla prospettiva di uno spettatore o di un pubblico che istituisca il luogo di mediazione storica tra le istanze di un *corpus* dottrinario sistematicamente compatto e le possibilità produttive dell'attività artistica, mettendo da parte tentativi, più o meno velleitari, di analisi teorica astratta che rischiano l'anacronismo e la forzatura dei dati in categorie precostituite. Purtroppo, come avremo modo di verificare, anche questa via non è esente da difficoltà imponenti e soprattutto non risolvibili in termini "spensieratamente" empirici. S'è già visto che l'individuazione del punto di vista di uno spettatore religioso implica comunque la definizione di un certo numero di credenze e atteggiamenti, i quali, però, non possono a loro volta inferirsi dalla psicologia del singolo

Zeitalter der Kunst, München, C. H. Beck, 1990, e nello studio, in certo modo analogo, di V. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* [1993], Milano, Il Saggiatore, 1998; un discorso che può utilmente prendere le mosse dai puntuali rilievi avanzati nella recensione al libro di Belting da H. R. Jauss, "Über religiöse und ästhetische Erfahrung", in *Merkur*, XLV (1991), pp. 934-946. Ma sono temi su cui avremo motivo di ragionare a più riprese.

⁹ Mi servo qui — sia pure forse in uno spirito diverso — di un'espressione con cui Enrico Castelli poneva una questione che mi sembra sia stata scarsamente recepita dagli storici delle immagini, nonostante la sua fondamentale importanza: "Distinguere un'*immagine sacra* da un'*immagine del sacro* è possibile, e, in un certo senso, necessario; ma nella storia del sacro non è sempre avvenuto, e nella storia dell'arte il problema non è stato formulato; è estraneo ad una storia dell'arte che non sia la storia di un'esperienza religiosa". Vedi E. Castelli, *Simboli e immagini. Studi di Filosofia dell'Arte Sacra*, Roma, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 1966, p. 22.

spettatore, ma devono essere dedotti dal sistema della dottrina. Lo stesso ragionamento vale per qualunque altro valore, sicché quel che sembrava il miglior candidato a servire come fondamento e punto di partenza dell'interpretazione torna ad essere una *funzione* di altri parametri. Si dirà che ciò che ci interessa non è lo spettatore cristiano, o comunque altrimenti definito, quanto piuttosto il suo *modo di essere storicamente* cristiano o qualunque altra cosa, persino semplicemente uomo. Qui il discorso diviene metodologicamente assai spinoso.

Saremmo certamente degli ingenui se pensassimo che tutti gli spettatori cristiani del Cinquecento fossero completamente destituiti di qualunque coscienza storica, o più semplicemente non potessero rendersi conto che al di là degli immutabili valori trascendenti, anche la pittura religiosa si trasformava e diversificava, così come gli interessi che intorno ad essa venivano organizzandosi. Ma neanche, credo, peccheremmo di eccessiva generosità se concedessimo a questo pubblico originario la capacità di cogliere, e perciò anche di astrarre e distinguere i molteplici livelli di funzione e fruizione che le immagini articolano nel tessuto di una società. Il che significa ricadere nella situazione che abbiamo già descritto. Per cogliere la quintessenza della storicità della coscienza di un pubblico cinquecentesco dovremmo invece portarci al di là di quei livelli, in una dimensione più originaria e profonda che determina il modo di intendere tanto quelli quanto le opere cui pertengono. Se è vero che l'opera è un oggetto storico, e non si dà mai fuori di un tale complesso di relazioni temporali e culturali, sembrerebbe dunque non solo legittimo, ma addirittura inevitabile guardarla attraverso il modo in cui ebbero ad intenderla coloro per i quali essa fu effettivamente realizzata. Ciò che, oltretutto, servirebbe a garantire, almeno in linea di principio, un'istanza di controllo sufficientemente stabile senza la quale sarebbe impossibile non solo cogliere il mutamento nel processo storico di sempre diverse interpretazioni, ma anche prendere coscienza della distanza temporale e culturale che ci separa dall'opera e che propriamente mette in moto quella che si è potuta definire una *Hermeneutik der Fremde*, un'ermeneutica dell'estraneità¹⁰. Ma avvertire l'estraneità, o postulare storicisticamente che la frattura dell'alterità *debba* essersi comunque prodotta, non rende più semplice il compito di determinare in cosa consista e dove passi questa diversità. Anzi è proprio in forza, e non a dispetto di questo assunto che diviene costitutivamente problematico l'accesso al mondo d'esperienza di un pubblico di cui non facciamo più parte e resta psicologicamente illusoria ogni speranza di immedesimazione nel vissuto di uno spettatore originario, ogni tentativo di superare la distanza in una sorta di *Mitempfung*¹¹. Nessuno sforzo di ricostruzione storica potrà mai rispondere alla domanda: "cosa si prova ad essere un uomo del Cinquecento?". Né dovrebbe trarre in inganno l'apparente genericità del quesito, poiché qualunque risposta più circostanziata e più immediatamente utile, fosse anche la testimonianza "diretta" di un singolo spettatore di fronte a una singola opera, per essere compresa deve potersi collocare in un quadro molto più ampio di

¹⁰ Vedi H. R. Jauss, "Das Buch Jona. Eine Crux der «Hermeneutik der Fremde», in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 11 (1985), pp. 114-130.

¹¹ A questo proposito si può vedere come il problema dell'immedesimazione "simpatetica" sia già posto chiaramente da Hegel nella Introduzione alle *Lezioni sulla filosofia della storia*.

significati, credenze e valori, a cominciare da un elementare livello linguistico. Si tratta, con ogni evidenza, di problematiche assai delicate, che meriterebbero una trattazione di gran lunga più ampia; per il momento possiamo però accontentarci di sottolineare almeno due aspetti.

In primo luogo il fatto che un'applicazione integrale del principio *opus ex lectore operis* rischia di mancare quella specificità dell'oggetto di indagine che è necessaria all'orientamento e alla costituzione del senso della ricerca. Se infatti vogliamo riconoscere nell'esperienza originaria del pubblico non un magma emozionalmente e contenutisticamente confuso — che sarebbe per ciò stesso del tutto inservibile — ma un'articolazione di livelli e rapporti distinti, dobbiamo poter disporre di *principi regolativi* che ci consentano di individuare specifici modelli d'esperienza, modelli che possiamo sperare di riconoscere nel *mare magnum* delle testimonianze solo se sappiamo, almeno in linea di principio, cosa cercare. Scartare l'analisi sincronica per concentrarsi esclusivamente su una prospettiva diacronica non può risolvere il problema. Anche ammesso che questa opposizione sia a rigore sostenibile, l'indagine diacronica, quand'anche limitata a un contesto minimo, implica comunque l'individuazione di relazioni spaziali e temporali, ma non vi sono relazioni senza oggetti correlabili, né oggetti senza un qualche stabilità e identità spazio-temporale. Lo storico dell'arte ha bisogno, come ogni storico, di criteri che gli permettano di articolare un *continuum* verticale, onde poter cogliere un intelligibile processo di trasformazione ed evoluzione (se di progresso si preferisce non parlare), ma proprio per questo ha pure bisogno di criteri che gli servano a riconoscere in un *continuum* orizzontale l'ἴδιον, il “proprio” dell'oggetto della sua ricerca, ciò che ne garantisce appunto la riconoscibilità, la specificità e la peculiarità dei modi in cui questo è distinto e collegato con le altre forme d'esperienza in una data cultura, dal momento che solo a queste condizioni sarà anche possibile scriverne una storia¹².

Si potrebbe dire che tanto l'analisi diacronica quanto quella sincronica impongono attitudini “prospettiche”, ma è necessario tenere attentamente distinte le loro rispettive implicazioni epistemologiche. Se, infatti, è vero che l'interprete deve rendersi ermeneuticamente cosciente del suo irrinunciabile punto di vista storico per comprendere il suo passato e tentare di dialogare con il punto di vista dei suoi altrettanto storici interlocutori, o almeno delle loro opere, è pur vero che vi sono prospettive possibili nelle quali l'interprete non è contemporaneamente e già da sempre calato, ma che è tenuto a individuare e selezionare criticamente. Prospettive che ineriscono alla costituzione stessa della materia storica e ne rendono di fatto realizzabile il discorso, in quanto da esse dipende, volta per volta, una coerente e inequivoca distinzione tra testi e contesti, monumenti e documenti, aspetti necessariamente rilevanti (o essenziali) e aspetti irrilevanti (o accidentali), strumenti e finalità. Un insieme che potremmo anche definire — con una formula provvisoriamente generica, ma ampiamente comprensiva — come le condizioni di utilizzabilità (e interpretabilità) di quegli oggetti che nello spazio dell'analisi storica possono

¹² Ciò non ha nulla a che fare con una qualsiasi forma di specialismo. Non a caso sulla necessità di disporre di strumenti disciplinari adeguati ad affrontare gli specifici problemi di una storia delle immagini, per evitare confusioni e indebiti riduzionismi, ha più volte richiamato l'attenzione uno studioso ben poco accademicamente “trincerato” come Augusto Gentili. Vedi più recentemente il suo *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venezia, Marsilio, 1996, in part. p. 21.

appunto collocarsi in posizioni, funzioni e relazioni diverse¹³. Naturalmente non c'è alcuna ragione per cui una tale possibilità debba considerarsi prerogativa esclusiva dell'interprete moderno e non già una facoltà di qualunque interprete, in quanto agente razionale. Il punto di partenza teorico dell'interpretazione è uguale per tutti e questo, ben lungi dall'impedirci, è proprio ciò che ci permette di ricostruire storicamente i rapporti tra l'opera e il "suo" pubblico.

In secondo luogo, quali e quanti che siano questi rapporti, resta il fatto che lo storico può recuperarli e utilizzarli solo nella misura in cui riesce a rappresentarseli concettualmente e con un certo grado di generalità¹⁴. Se, per esempio, affermiamo che una delle funzioni principali del quadro di devozione privata sia quella di fornire un supporto alla meditazione e la preghiera, abbiamo già implicitamente assunto che il sentimento e la riflessione religiosa suscitati, diciamo, dalla *Pietà* di Bellini (fig. 3) nel suo committente siano lo stesso genere di cosa, o appartengano alla stessa classe cui si ascrive anche la preghiera sollecitata in Carlo V dall'*Ecce Homo* di Tiziano (fig. 4). E questo non solo a dispetto di una situazione culturale, politica e sociale così vistosamente diversa; non solo a dispetto della consapevolezza che la preghiera sia un'esperienza così eminentemente e intimamente soggettiva; ma anche, curiosamente, a dispetto del fatto che nessuno potrà mai darci la certezza empirica che tanto Carlo V quanto il committente di Bellini abbiano mai provato quell'esperienza che a noi sembra addirittura banalmente ovvia per comprendere il significato funzionale di quei dipinti e classificarli tranquillamente nello stesso genere (oltretutto senza chiedersi quanti di noi si siano mai religiosamente commossi di fronte alle *Pietà* di Bellini o di Tiziano).

Esempi sia pur minimali come questo mostrano in genere l'insufficienza di quegli approcci storiografici che rivendicano pretese integralmente empiriche, secondo le quali interpretazioni *ad hoc* verrebbero fuori, quasi come Minerva dalla testa di Giove, dalla semplice

¹³ Va forse precisato fin da ora che se una prospettiva storico-ermeneutica non può essere scelta a piacere, ciò non vuol dire che una prospettiva critica del tipo cui abbiamo accennato — in questo contesto possiamo chiamarla analitica o epistemica — si debba scegliere a caso, e che esistano tanti oggetti diversi quante sono le prospettive possibili. Per quanto attiene al nostro tema, direi che è proprio la fruizione dell'opera d'arte, sia essa figurativa, letteraria o musicale, a fornirci *per quendam similitudinem* un modello di esperienza epistemologicamente "prospettica". Un modello che le stesse arti visive hanno più volte fenomenologicamente e concettualmente tematizzato nel corso della loro storia: dalla libera articolazione della statua nello spazio, con la scultura della greco-classica, alla formulazione della *perspectiva*, con la pittura italiana del Quattrocento. Nel rapporto con l'opera sperimentiamo, in effetti, come ogni singolo punto di vista non sia mai veramente incompatibile con quanti altri riusciamo ad assumerne nello spazio e nel tempo, dal momento che ognuno di essi è essenzialmente — direi ontologicamente — ordinato all'identità "stereometrica" dell'opera, ed è questa originaria coappartenenza a garantire l'unità e la continuità dell'esperienza, così come la coerenza di una molteplicità addirittura illimitata di prospettive. Se queste sono tutte relative, lo sono in quanto relative ad uno stesso oggetto, e perciò anche tutte correlate fra loro. E' una precisazione che può inoltre contribuire a chiarire il divario tra l'uso di categorie storiografiche convenzionali, con cui disegnano i confini di un periodo, di una cultura o anche di un evento, e l'analisi dello statuto logico e ontologico degli enti di cui raccontiamo la storia. Si veda, per esempio, la distinzione tra "avvenimento" e "opera" richiamata da Raymond Aron nel suo *Lezioni sulla storia* [1989], Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 163-164.

¹⁴ L'essenzialità di questo momento si pone ovviamente al di qua della distinzione tra paradigmi diversi come quello *nomologico-deduttivo*, alla Hempel, quello *razionale*, alla Dray, o quelli variamente definiti *narrativistici*, sia nella versione di Arthur C. Danto, sia in quella di Hayden White o Paul Veyne. Sul tipo di generalizzazioni necessarie all'analisi storica si veda, per esempio, il saggio di C. B. Joynt e N. Rescher, "Il problema dell'unicità nella conoscenza storica" [1961], in *Filosofia analitica e conoscenza storica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 65-81. Un equilibrato bilancio del dibattito tra prospettive "analitiche" e "continentali" è offerto nel volume di Aron, *Lezioni*, cit., nonché nell'attenta sintesi condotta da Paul Ricoeur negli ultimi tre capitoli di *Tempo e racconto* [1983], Milano, Jaca Book, 1986, vol. I.

collazione — ma si dovrebbe dir meglio autoorganizzazione spontanea — dei dati e per di più al riparo da “anacronistiche” schematizzazioni teoriche, quando dovrebbe essere almeno ovvio che una qualunque serie di dati, per sussistere, ha bisogno di un certo “quantitativo” di teoria, senza il che non sarebbe neanche facile dire a cosa possa corrispondere un *dato*, e tanto meno una *serie*, che sono evidentemente sempre dei concetti. Ma in questa sede ci interessa piuttosto considerare come l’utilizzazione di categorie generali sia tanto necessaria nella ricerca storico-artistica quanto spesso surrettizia. Ben di rado uno studioso, che pure volentieri ricorra a un’interpretazione delle immagini in termini di ricezione e interazione, sarà in grado di provare in quali casi si sia materialmente verificata quella risposta che dovrebbe documentare l’esistenza della funzione e che invece la presuppone per poter essere ipotizzata. Il che è non solo inerente ai limiti oggettivi della ricerca, ma anche perfettamente legittimo; solo dovrebbe far riflettere sulle modalità con cui acquisiamo conoscenze per le quali una prospettiva “dal basso” si rivela epistemologicamente insufficiente. Perciò è tanto più sorprendente constatare con quanta sicurezza taluni storici — contestando le pratiche “incerte” degli studiosi di immagini — includano o escludano diversi tipi e livelli di ricezione, in quanto più o meno presuntivamente adeguati a un dato contesto storico, sulla base di un’idea piuttosto dubbia e confusa di anacronismo¹⁵.

In realtà, una ricognizione più sistematica potrebbe facilmente rivelare come alla diffusa attenzione tributata dalla letteratura artistica più recente al tema dei rapporti tra arte e pubblico non abbia fatto riscontro un proporzionato e adeguato approfondimento dello statuto teorico della categoria “pubblico”, cosa che in un certo senso sorprende, dal momento che in essa si riconosce ormai non un semplice dato sociologico, ma uno strumento euristico per l’esame dei significati delle opere nel loro contesto originario, e più in generale un *medium* privilegiato per il riconoscimento della dimensione storica dell’esperienza artistica. Sorpresa che è tanto maggiore quando si pensi agli ampi dibattiti che questa problematica ha sollevato nell’ambito, certo non distante, degli studi di teoria e storia della letteratura, almeno da un trentennio e in specie dopo l’affermarsi dell’ermeneutica quale *koiné* riconosciuta della riflessione critica occidentale. Quand’anche si volessero giudicare disciplinarmente periferici, o addirittura estranei, ai problemi tradizionalmente considerati centrali nel costituirsi della fisionomia accademica della storia dell’arte, tali dibattiti si rivelano tuttavia, direi naturalmente, indispensabili proprio per quelle

¹⁵ Un esempio che può valere in generale — per impegno metodologico — è il tentativo di Carlo Ginzburg di mostrare come il fatto che la struttura semantica di un testo linguistico non si identifichi con la struttura sensibile del suo supporto fisico-materiale sarebbe un’acquisizione contingente e il risultato di determinate circostanze storico-culturali (l’invenzione della scrittura e della stampa), e come solo grazie a diverse circostanze storiche (ma quali?) la vicenda dei testi figurativi sia andata, “finora”, altrimenti. Evidentemente senza che all’autore venga il dubbio che possa trattarsi di un problema di differente costituzione eidetica di oggetti: sarebbe difficile concepire un momento qualunque della storia in cui non dico il senso, ma anche solo la forma di una poesia orale possa identificarsi con l’articolazione fonatoria del singolo che la pronuncia, poiché ciò renderebbe impossibile non soltanto una tradizione orale, ma il linguaggio stesso. Un discorso analogo vale anche per la calligrafia, cui pure Ginzburg si richiama, dal momento che una lettera miniata, *qua* lettera, non è diversa da qualsiasi altra, manoscritta o tipografica, e l’apporto “semantico” — se così vogliamo chiamarlo — della sua ornamentazione va distinto dal piano linguistico e pragmatico e collocato appunto su un piano figurativo ed estetico. Nessuno ha mai pensato che la Sacra Scrittura non sia la stessa nel *Libro di Lindisfarne* e nel *Libro di Kells*. Le ipotesi di Ginzburg confondono con ogni evidenza tra livello *locutivo*, *illocutivo* e *perlocutivo*, non meno che tra esecuzione e interpretazione, materia e forma. Vedi C. Ginzburg, “Spie. Radici di un paradigma indiziario” [1979], in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209, in part. 172-174.

ricerche metodologicamente più avanzate e avvertite alle quali va riconosciuto il merito di aver affrontato concretamente la questione delle funzioni, degli usi, dei valori e dei significati storici delle immagini, attraverso un'esplorazione multidisciplinare sempre più diversificata di un'imponente mole di fonti documentarie, dalla letteratura alla storia delle mentalità, all'antropologia religiosa.

Come abbiamo visto, nel momento in cui si pone la necessità di ricollocare l'opera d'arte sullo sfondo originario dal quale proviene, di ricostruire il sistema di circolazione che la legava al suo pubblico in una dinamica vitale che si è perduta, *ipso facto* ci si trova a dover render conto del modo in cui possiamo accedere alle testimonianze del passato e controllarne la pertinenza rispetto all'opera stessa, indipendentemente dal fatto che si prendano le mosse da una posizione storicistico-ermeneutica, positivistico-empirica o altra che sia. Quanto più tenacemente e appassionatamente ci si impegna in quella operazione, tanto più si rischia di perdere di vista la contraddizione che può minarla e che solo un'analisi logica dell'operazione in sé può mettere allo scoperto. Da una parte, infatti, si assume che un'autentica e compiuta comprensione delle opere del passato si dia solo attraverso la ricostituzione di un orizzonte che non può più essere quello dello storico contemporaneo — al quale l'opera è perciò culturalmente estranea — ma è quello degli spettatori originari, dalla cui esperienza dipende la ragione e il significato con cui l'opera è venuta in essere. D'altra parte però, contemporaneamente all'assunzione di un tale vincolo "genetico" della comprensione, sembra darsi altrettanto per ovvio che l'accesso a quel mondo di esperienze, *humus* generativo dell'opera, sia possibile immediatamente e senza problemi che non siano di ordine tecnico o filologico, ciò che proprio il primo postulato rende invece tutt'altro che ovvio e pacifico. In primo luogo perché, lo ripetiamo, le testimonianze del passato non ci comunicano direttamente il vissuto dal quale si originano, ma ne danno semmai, nella migliore delle ipotesi, una rappresentazione culturalmente mediata che va interpretata non meno delle testimonianze figurative. In secondo luogo, se si ammette che le immagini sono il prodotto di un'epoca, una cultura e un ambiente determinati, e ad essi sono principalmente destinati, non si vede come le altre testimonianze storiche — alle quali non si potrà negare il medesimo statuto di prodotti culturali — possano essere state invece concepite per destinarsi ai critici di molti secoli dopo, per rendere più agevole il compito dell'interpretazione¹⁶. E' anzi evidente che con questo discorso le immagini vengono ad avere lo stesso valore di testimonianza di qualunque altro oggetto storico, e non sono pochi gli studi che si servono della documentazione figurativa, con risultati anche brillanti, per tentare di spiegare non solo altri tipi di produzione, ma anche aspetti rilevanti di una mentalità, di una cultura o di un'intera epoca.

¹⁶ Non è necessario, a questo proposito, specificare la natura delle fonti, poiché un punto di vista storicisticamente coerente non può ammettere eccezioni. Se invece si vuol sostenere, ad esempio, che il linguaggio ci è più immediatamente comprensibile delle immagini, anche di là dal suo contesto originario, ne consegue che se delle eccezioni sono possibili, allora la "condizionatezza" delle immagini non dipende da un unico, inderogabile principio di storicità, ma da qualche loro limite specifico, diciamo strutturale, che si potrà anche tentare di chiarire, ma sempre in termini di struttura, appunto, ossia in generale e indipendentemente da particolari circostanze contingenti.

Si pone dunque la domanda: è la conoscenza delle condizioni storico-genetiche che ci permette di comprendere le immagini? o è grazie alle immagini che possiamo risalire e farci un'idea delle loro condizioni originarie? Più specificamente, se le fonti che testimoniano l'esperienza di ricezione di un pubblico storico ci consentono di mediare la distanza temporale e culturale che ci separa dalle opere, resta da capire come possiamo mediare la distanza che ci separa dalle fonti. “Quando l'umanista esamina una testimonianza usa documenti che sono stati a loro volta prodotti nel corso del processo che egli vuole investigare”, Panofsky lo ha detto chiarissimamente in un saggio famoso¹⁷: anche le fonti sono state prodotte per ragioni specifiche e in determinate condizioni. Chi erano dunque i loro destinatari? come furono recepite dal loro pubblico originario?

4. Il circolo ermeneutico.

Con questo sembrerebbe essere giunti a un *caput mortuum* della riflessione metodologica, un baratro col quale non si guadagna nemmeno una più ampia visuale, poiché lì stesso si addensano altri e non meno complicati problemi che non è neanche il caso di sfiorare. Piuttosto può essere forse più sicuro fare marcia indietro e vedere quale via ci si prospetta per uscire dal circolo vizioso in cui pare essere incappati.

Possiamo provare innanzitutto a seguirne una che non dovrebbe essere estranea agli storici dell'arte, perché del medesimo circolo vizioso proprio Panofsky, nello scritto appena citato, aveva evocato lo spettro, ma solo per esorcizzarlo prontamente in nome di ciò che egli preferiva riconoscere più giustamente come circolo *metodico*¹⁸, sia pure senza invocare direttamente i nomi dei teorizzatori classici dell'esperienza ermeneutica della circolarità: Schleiermacher e Dilthey, né invero di quelli moderni, cioè, a quella data, almeno Heidegger. Cosa che invece ha fatto recentemente e senza mezzi termini uno studioso americano, David Summers, in un saggio interessante — sebbene forse un po' troppo “disinvolto” — che rivendica la centralità dell'ermeneutica e dello storicismo nel pensiero di Panofsky — in particolare nei due lavori già citati in nota — e ne rilancia la validità e vitalità metodologica¹⁹. Sulla scorta di tali suggestioni può essere allora opportuno riprendere brevemente in esame le soluzioni delineate da Panofsky, dalle quali ci vengono ancora, nel bene o nel male, utili precisazioni intorno a questa *crux interpretum* dell'indagine storico-artistica.

¹⁷ E. Panofsky, “La storia dell'arte come disciplina umanistica” [1940], in Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 3-28. Il riferimento è qui a p. 11.

¹⁸ In realtà, nel saggio del '40 Panofsky ricorre alla formula più neutra, e generica, di “situazione organica”. Vedi Panofsky, “La storia”, cit., p. 13. Ma tutta l'argomentazione ricalca le posizioni già assunte dallo studioso in un lavoro di poco precedente: “Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa” [1932], in Panofsky, *La prospettiva come “forma simbolica”*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 215-232, al quale faremo ugualmente riferimento.

¹⁹ D. Summers, “Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline”, in *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, a cura di Irving Lavin, Princeton, Institute for Advanced Study, 1994, pp. 9-24.

Panofsky si rendeva perfettamente conto che la conoscenza delle opere del passato non può che prendere le mosse dalla nostra situazione soggettiva, per ognuno dei tre gradi che egli individuava nel processo di interpretazione, sebbene, anche qui, risulti poco chiaro in che modo l'interprete — il cui compito ultimo è quello di esplicitare il significato intrinseco, la *Weltanschauung* che l'opera del passato inconsciamente rivela²⁰ — possa non solo cogliere la differenza che lo separa da una remota concezione del mondo, ma anche riesca a mediare questa differenza, se è anch'egli calato in una *Weltanschauung* di cui dev'essere in larga misura inconsapevole²¹. Come che sia, a questo punto di vista soggettivo va decisamente contrapposto un "correttivo oggettivo", senza il quale l'interpretazione rischia di perdersi in un arbitrio incontrollato. Ed è in questo stesso momento che interviene l'idea di circolarità: per Panofsky, infatti, il controllo si esercita consultando, ad ogni livello, la storia della tradizione, vale a dire verificando il singolo caso sullo sfondo di un tutto col quale esso deve "quadrare", per usare l'espressione panofskiana. D'altra parte, però, il tutto si dà a sua volta solo attraverso i singoli casi: si genera così una classica *petitio principii*. Come uscire da questa situazione? Sicuramente non come pensa Panofsky, supponendo che la parte stia al tutto come, per analogia, lo strumento scientifico starebbe alla teoria fisica: in termini che uno spiega l'altra e vice versa, poiché in questo caso il rapporto sussiste in virtù di una legge naturale che trascende lo strumento e fonda (o dovrebbe fondare) la teoria²². Né è possibile invero cavare dal cilindro una formula buona per tutte le stagioni, che si chiami "situazione organica" o "circolo metodico"²³. La deduzione

²⁰ Nelle parole di Panofsky: "un contenuto ultimo e essenziale: l'involontaria e inconscia autorivelazione di un atteggiamento di fondo verso il mondo, che è caratteristico, in egual misura, del creatore come individuo, della singola epoca, di un singolo popolo, di una singola comunità culturale". Vedi Panofsky, "Sul problema", cit., p. 228.

²¹ Qui la difficoltà non sta tanto nella mediazione storica, quanto nell'assunzione di una dimensione inconscia. Un'asimmetria di autoconsapevolezza tra *Weltanschauungen* diverse non è per altro concepibile dal punto di vista della coerenza del sistema. Né sembra una soluzione migliore descrivere questo livello in termini di "credenze" e dire, come fa Summers, che "to have 'beliefs' means to act as if certain things were true, and these mostly implicit and unconscious principles, habits, and assumptions make up our world-view". Come si possa credere vera una cosa senza saperlo rimane arduo da capire. Vedi Summers, "Meaning", cit., p. 16. D'altra parte è forse inutile chiedere troppo se si pensa che persino la ben più sofisticata spiegazione della precomprensione ermeneutica e del *Vorurteil* che Gadamer ha dato in *Verità e metodo* è stata giudicata poco persuasiva. Come noto, comunque, Panofsky stesso ha in seguito abbandonato questa problematica, optando per una visione filosoficamente più "povera" e meno ambiziosa, che elude il nodo dell'alterità storica e culturale delle opere e cambia perciò sensibilmente la posizione dei problemi in campo, un campo, però, su cui il grande studioso non è più tornato a fare chiarezza teorica.

²² Panofsky, "La storia", cit., p. 16. Se lo strumento scientifico può modificare la teoria, magari grazie ad un uso non previsto, è solo nella misura in cui una tale modificazione si presenta, o può essere descritta, come una "scoperta" della legge generale. Perché l'analogia funzioni si dovrebbe ammettere l'esistenza di leggi storiche che trascendono il singolo caso e fondano una concezione storica generale, leggi che per essere tali non possono essere a loro volta un prodotto storico-culturale.

²³ Nel saggio del 1932 Panofsky parla espressamente di *circulus methodicus*, illustrandolo con l'esempio del funambolo (l'equilibrista non cade perché si tiene all'asta, e questa non cade perché l'equilibrista la tiene ben stretta) che mostrerebbe come "il presunto *circulus vitiosus* non esclude affatto bensì fonda la possibilità pratica di camminare su una corda" (p. 232). Questo esempio arguto, che ha colpito anche Summers, è però viziato da quella fallacia che gli Scolastici avrebbero chiamato *quaternio terminorum*, che consiste nell'usare più volte lo stesso termine con sensi diversi. Qui è evidente che l'equilibrista *sostiene* l'asta nello stesso senso in cui egli è sostenuto *dalla fune* (elemento che rompe il circolo) e in senso diverso da come è *tenuto* dall'asta stessa. Per illustrare un vero circolo Panofsky sarebbe dovuto ricorrere al celebre esempio del Barone di Munchausen, che se ne sta sospeso in aria reggendosi per il codino. Dovrebbe esser chiaro che come qui non si contesta la possibilità reale di camminare su una fune, allo stesso modo non si discute la possibilità della comprensione ermeneutica, ma si pone in dubbio che possa essere adeguatamente e completamente descritta dalla figura del circolo, almeno per quanto riguarda la comprensione storica, che interessa a Panofsky. Altro è il dover risalire alle condizioni trascendentali della comprensione pur attraverso la comprensione stessa.

circolare si presenta, nella sua configurazione formale, come un paralogo, e non basta aggiungervi l'aggettivo ermeneutico per farne un modello che non si limiti a prospettare ma anche descriva adeguatamente e senza contraddizioni il processo della conoscenza²⁴. Senza complicare troppo le cose mi sembra che nel nostro caso il punto critico cada proprio su quel termine "quadrare" — liquidato forse con troppo retorica indulgenza — che starebbe a indicare come singola osservazione e concezione generale si fondino l'una sull'altra in un rapporto di circolare dipendenza. Eppure qualche anno prima lo stesso Panofsky, più kantianamente e con maggior rigore terminologico, aveva delineato questo medesimo rapporto sotto un profilo leggermente ma significativamente diverso: il controllo della tradizione era infatti inteso a stabilire se un certo fatto artistico (il suo significato, la sua interpretazione, il suo contenuto di *Weltanschauung*) potesse considerarsi o no possibile ad una data epoca. Secondo Panofsky, infatti, la storia di ciò che ci è stato tramandato non solo testimonia di quanto è stato detto (o rappresentato), ma "ci mostra anche ciò che non avrebbe potuto essere detto, perché sia dal punto di vista del tempo sia da quello del luogo, non sarebbe stato possibile rappresentarlo né raffigurarlo"²⁵. Purtroppo una tale eventualità si verificherebbe compiutamente solo se potessimo cogliere *tutta* la Storia nella sua immediata totalità, dal "punto di vista di Dio" o dello Spirito Assoluto (ciò che peraltro ne renderebbe inutile lo studio), ignorando che quanto ci è stato tramandato non può che essere una selezione parziale e accidentale della contingenza del passato, rispetto alla quale noi possiamo sapere, entro certi limiti, quel che è stato, ma non tutto quel che non è stato e perché; cosa che evidentemente rende l'applicazione del concetto di "impossibilità" assai più vago e molto meno apodittico. Ove si vogliano dunque individuare delle condizioni di possibilità dei fenomeni storico-artistici, occorre tener presente che per essere veramente tali queste condizioni devono necessariamente valere *a priori*. Ma, come si sa, le condizioni *a priori*

²⁴ La massima ermeneutica secondo cui la parte spiega il tutto e il tutto la parte semplifica indebitamente un problema la cui complessità attraversa tutta la storia di quella scienza che è stata chiamata *mereologia*, a dir poco dal VII libro della *Metafisica* aristotelica fino alle *Ricerche logiche* di Husserl. Per quel che riguarda la massima in questione, si dovrebbe almeno notare che anche qui lo stesso verbo "spiegare" compare con due valenze di senso differenti, poiché la nozione di parte non può prescindere, *ex vi termini*, dall'idea di tutto, mentre il tutto, a rigore, non si risolve nel solo inventario delle parti. Il tutto va pensato non già come un semplice aggregato, ma come un *intero*, che si presenta con un carattere di priorità e di incremento ontologico rispetto ai suoi componenti. Nelle parti noi cogliamo piuttosto le relazioni sostanziali che le organizzano, che non sono il risultato di una mera somma, ma sono espressione di una disposizione coesistente all'insieme in quanto tale, di quelle che sono state appunto chiamate "proprietà emergenti". Per altro verso le parti stesse possono essere concepite solo come entità discrete — piuttosto che come puri e semplici frammenti — che presuppongono di nuovo un'organizzazione intelligibile, si tratti di opere d'arte o strutture biologiche, che pure Panofsky richiama come paradigma. Bisognerebbe anzi aggiungere che una compiuta intelligibilità della relazione parte-tutto si dà propriamente nella struttura organica, che costituisce il modello naturale di questo rapporto. E' da vedere in quale differente misura l'opera d'arte e addirittura la storia possano assimilarsi a un organismo. Non stupisce che il tema abbia scarso rilievo tra gli storici dell'arte, almeno in epoca recente; si veda però M. Schapiro, "On Perfection, Coherence, and Unity of Form and Content", in Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York, Braziller, 1994, pp. 33-49.

²⁵ Panofsky, "Sul problema", cit., p. 227. E' ovvio che il controllo, sia pure in negativo, dell'adeguatezza storica di un'interpretazione sarà tanto maggiore quanto più assolutamente si riuscirà a stabilire la possibilità o l'impossibilità storica di certi fatti; ma in sede storica il concetto di "impossibilità" finisce spesso per essere equivoco, perché può intendersi in molti modi — logico, materiale, culturale, ipotetico ecc. — ognuno con diversi gradi di cogenza e utilità. E' materialmente impossibile (per quanto poco interessante) che Dürer abbia potuto rappresentare la battaglia di Waterloo, molto meno incontrovertibile (sebbene forse più suggestivo) è supporre che Dürer, nel XVI secolo, non potesse provare quello che Panofsky chiama "un moderno dolore cosmico" (p. 230). Nel primo caso sappiamo *esattamente* cosa verifica, o falsifica, l'asserzione, nel secondo no.

non sono determinate da un qualche contenuto empirico, è anzi vero il contrario: sono quelle a determinare questo in quanto tale, ne sono, kantianamente appunto, la *forma*; motivo per cui la spiegazione di Summers, secondo la quale “essendo ricavate dalla storia, [queste condizioni] sono sempre provvisorie e rivedibili” non solo farebbe rabbrivire un vero kantiano, ma sembra anche piuttosto controintuitiva²⁶. Ciò non significa naturalmente che si debba essere per forza interpreti ortodossi del criticismo, ma bisognerebbe almeno spiegare in modo non equivoco cosa si intenda con “condizioni *a priori*” che siano al tempo stesso storicamente relative.

Quali che siano le eventuali soluzioni di questa aporia, resta comunque da decidere come possiamo stabilire se, e in che misura, un nuovo reperto osservativo, un singolo fenomeno, si integri e vada a “quadrare” con la configurazione teorica generale oppure la modifichi. Qui una prospettiva storicistica, per ermeneutica che sia, non può esserci di grande aiuto, poiché se ogni epoca, ogni ambito culturale, al limite ogni singola opera fossero legge a se stessi, e pretendessero di venir compresi secondo il “loro” criterio, rigorosamente idiosincratico — che perciò stesso non sarebbe evidentemente più un criterio — allora non potremmo neppure semplicemente confrontare dei dati, figuriamoci integrare o correggere teorie. E’ in questo stesso punto che si forza perciò il principio di circolarità, in quanto per operare confronti e distinzioni abbiamo bisogno innanzitutto di uno sfondo comune e di regole di coerenza che pretendano ad una validità trans-epocale e trans-culturale, vale a dire di standards, i quali se sono ricavabili induttivamente dalla storia — o meglio dall’esperienza — lo sono propriamente perché ad essa soggiacciono (o almeno così siamo costretti a intendere) e non possono esserne affatto il prodotto. Ma anche, e in misura non minore, abbiamo bisogno di poter fondare il nostro discorso su “entità” e categorie la cui sussistenza storica non si risolva in una sorta di epifenomeno di interessi e “proiezioni” culturali contingenti. Con quale legittimità potremmo, per esempio, non dico interpretare, ma anche soltanto parlare di opere d’arte del passato, se dovessimo assumere che il concetto e l’idea stessa di “opera” — e tanto più di “opera d’arte” — non è comprensibile fuori dal contesto ambientale e culturale nel quale effettivamente si produce, e se non fossimo in grado di fare coscientemente astrazione dai condizionamenti che questa prospettiva comporta?²⁷.

In estrema sintesi mi sembra di poter dire che il tentativo, sia pure importante, di individuare le condizioni di possibilità degli eventi storici (o storico-artistici), quale principio regolativo “circolare” dell’interpretazione, sia meno fondato e comunque bisognoso dell’ulteriore individuazione delle condizioni di possibilità della *conoscenza storico-artistica*, le quali non

²⁶ Summers, “Meaning”, cit., p. 13. E’ evidente che una simile “provvisorietà” renderebbe le condizioni tanto accidentali quanto i singoli fatti storici, in realtà addirittura indistinguibili da questi, col risultato che non potrebbero più servire a controllarne la possibilità, anzi, per essere “ricavate”, avrebbero a loro volta bisogno di ulteriori condizioni non provvisorie. Col che, appunto, il problema si ripropone di nuovo.

²⁷ Affermare che *ogni* stile di pensiero, come *ogni* linguaggio, sia storicamente e culturalmente relativo — se con ciò si intende storicamente e culturalmente incommensurabile — implica *ipso facto* che una tale asserzione possa essere pensata soltanto da un luogo situato fuori da tutti gli stili di pensiero e da tutti i linguaggi, da una prospettiva che li comprenda tutti simultaneamente, il che è patentemente contraddittorio, assurdo dal suo stesso punto di vista, e per di più compromesso con quel genere di “cattiva” metafisica idealistica che gli stessi relativisti pretendono di combattere. Vedi pure nota 34.

riposano su una storia particolare, ma appunto la spiegano in quanto tale. Il celebre aforisma di Wölfflin secondo cui non ogni cosa è possibile in ogni epoca o dice troppo o troppo poco.

Il problema ermeneutico che abbiamo qui appena delineato è meno astratto e meno remoto dai nostri attuali interessi di quanto potrebbe sembrare, come è facilmente verificabile in termini assai più concreti, ma non meno chiari, se si considera l'ottica con cui il nodo funzione/significato/interpretazione è stato affrontato in buona parte degli studi più recenti sulla pittura religiosa del Cinquecento, in particolare quelli, che qui sono pertinenti, dedicati alla congiuntura "tridentina" e dunque più sistematicamente interessati al vaglio delle fonti: dai decreti ufficiali della Chiesa alla trattatistica, alla letteratura devozionale.

Ora, si può dire che non vi sia ricerca dedicata a questo argomento che non si richiami, più o meno direttamente — come in una sorta di subliminale perpetuazione di autorità — al celeberrimo passo di San Gregorio Magno sulle immagini come *idiotarum libri* e *Biblia pauperum* (o a qualche sua versione aggiornata)²⁸, il che costituisce un caso assai interessante e persino paradigmatico dell'atteggiamento che spesso gli storici dell'arte assumono rispetto a questo genere di testimonianze. Benché, infatti, sia tutt'altro che facile stimare in che misura e in che modo le immagini siano riuscite nel compito di istruire e illuminare teologicamente le plebi incolte cui erano destinate, generalmente la semplice esistenza di queste posizioni dottrinali è bastata ad assumere che presso il pubblico dei fedeli quelle, e spesso solo quelle, dovevano essere le funzioni svolte effettivamente dalle immagini e, cosa più importante, che *quelle* stesse funzioni devono averne condizionato e determinato la struttura e la conformazione²⁹. Eppure l'esperienza diretta delle opere ancora esistenti milita decisamente contro tali assunzioni. Ogni storico e ogni filologo sa quanto sia complesso il lavoro di decifrazione dei significati e dei "messaggi" delle immagini, e quale bagaglio di erudizione si renda spesso necessario anche solo per la corretta identificazione dei soggetti e dei temi rappresentati. Perciò, delle due l'una: o le immagini da sole sono molto meno didascalicamente efficaci di quanto si vuol credere, e la loro funzione specifica va verificata su un terreno più ampio, oppure gli studiosi moderni sono molto più "idioti" degli illetterati che anticamente qualcuno riteneva di dover istruire con questo mezzo.

²⁸ Gregorio Magno, *Epistolae*, XI, 4, 13.

²⁹ Un simile approccio ha finito col diventare quasi protocollare, a dispetto di ogni onere metodologico e nonostante sia all'origine di asserzioni tanto dogmatiche quanto ingenuie come si trovano per esempio nel saggio di A. D. Wright, "The altarpiece in the Catholic Europe: post-Tridentine transformations", in *The Altarpiece in the Renaissance*, a cura di P. Humfrey e M. Kemp, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 243-260, secondo il quale le pale d'altare post-tridentine "were, to contemporaries, first and foremost a part of the altar furnishings: not primarily a painting or a sculpture, or a mixture of these..." (p. 245). Né, francamente, può giudicarsi meno sorprendente il paradosso retorico da ultimo suggerito da Massimo Firpo, per il quale, alla metà del Cinquecento, le immagini religiose — naturalmente quelle di una religiosità "inquieta" — dovevano essere abbastanza semplici da istruire i "fedeli", e abbastanza complesse da restare oscure ai severi teologi e guardiani dell'ortodossia. Vedi M. Firpo, *Gli affreschi di Pontorno a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997, p. 408.

5. Un'ermeneutica della “familiarità”.

Dopo aver cercato di venire in chiaro delle difficoltà poste da quelle che potevano prospettarsi come soluzioni ai nostri interrogativi, possiamo ora tentare di riassumere, schematizzandole, le posizioni con cui siamo venuti confrontandoci.

In primo luogo si può assumere che non possiamo conoscere e comprendere i dipinti del passato in modo diverso da quel che il condizionamento storico dell'epoca in cui viviamo ci permette di fare; oppure possiamo pensare che il nostro modo di comprendere sia inadeguato, perché diverso da quello (autentico) dei contemporanei delle opere, “produttori” e “consumatori”; infine si può tentare di combinare le due posizioni precedenti, postulando una *Wirkungsgeschichtliche Bewusstseins* che però risale la tradizione e si rende cosciente l'alterità dell'originario. La prima posizione non sembra presentare per noi grandi difficoltà, perché con essa la prospettiva storica cade completamente (almeno sotto il profilo della rilevanza metodologica) e perciò va discussa in altra sede. Quanto alle altre due, escluso che si possa giustificare una effettiva circolarità, resta ancora da spiegare come e perché la nostra comprensione delle opere del passato debba dirsi inadeguata, e come e perché accedere al punto di vista del pubblico originario. È essenziale che le due domande non vengano separate, dal momento che il destino dell'una dipende da quello dell'altra. Come abbiamo visto, infatti, se la nostra inadeguatezza è condizionata dalla relatività storica degli schemi concettuali e culturali, allora non possiamo sperare di trascendere i nostri; se al contrario la nostra cultura è abilitata a comprendere le diverse culture del passato, allora non si vede perché dovrebbe sentirsi inadeguata di fronte alle opere che di quelle stesse culture sono parte.

L'esempio sopra tracciato dovrebbe già mettere in evidenza — ma è un punto fondamentale sul quale dovremo tornare — che la nostra esperienza diretta e analitica del “funzionamento” delle immagini è assolutamente indispensabile e insostituibile per poterci orientare nel mondo delle fonti storiche, vale a dire per poterle riconoscere, sapere dove cercarle e come interpretarle e giudicarle. Ha certamente ragione Panofsky nel ritenere che il corretto riconoscimento di ciò che un'opera rappresenta presuppone una “familiarità con i principi generali della raffigurazione che ne determinano la configurazione”, ma questi si ricavano in primo luogo dall'intellezione della struttura anatomico-funzionale dell'opera stessa, se così vogliamo dire, e non già dal presunto riconoscimento di uno spirito o una coscienza dell'epoca, allo stesso modo che non si può pensare di apprendere il latino — se è accettabile la semplificazione — meramente consultando la storia politica, economica e sociale della civiltà romana, poiché, semmai, è vero il contrario. Solo dopo aver acquisito, dal nostro punto di vista, un sufficiente dominio del “linguaggio” figurativo della pittura possiamo collocare l'insieme delle testimonianze esplicite nella prospettiva critica di un “discorso secondario”, come l'ha chiamato George Steiner³⁰, ossia un linguaggio che ha per oggetto la pittura stessa. Senza questo punto di

³⁰ G. Steiner, *Vere presenze* [1989], Milano, Garzanti, 1992, in part. cap. I.

vista non potremmo sperare di cogliere gli strumenti, i rapporti e i moventi che organizzano quel discorso, e, cosa ancor più importante, ci sfuggirebbe un criterio per misurare gli scarti e le tensioni, le pretese e le aspettative, le resistenze e i compromessi che pure segnano non piccola parte della storia delle immagini. Una storia, finalmente, che non sempre trova luogo nei documenti scritti, e ben propriamente, dacché di una storia delle immagini si tratta, che non può passare totalmente *attraverso* il linguaggio e si dà, nel migliore dei casi, *in rapporto* al linguaggio. Il suo luogo si cercherà, semmai, tra “primario” e “secondario”.

Questo genere di storia contrastata ci raccontano i rapporti tra pittura del Cinquecento e trattatistica “tridentina”, e l’asimmetria tra fenomenologia delle immagini, disposizioni dottrinali ed esigenze del pubblico costituisce già un problema storiografico, e non dei minori. Sia chiaro, non si intende con questo sostenere che dovremmo affrontare tali situazioni in termini di critica dell’ideologia — che comunque è moneta corrente e fin troppo inflazionata nella letteratura specialistica. Il problema non è evidentemente quello di smascherare la falsa coscienza degli intellettuali (chierici e non) cinquecenteschi, o di denunciarne la volontà di potenza nella manipolazione strumentale delle immagini: critiche che oltretutto muovono da una posizione — la “nostra” (o quella del critico) — che, come in tutte le “ermeneutiche del sospetto”³¹, sembra sempre essere tanto implicitamente quanto misteriosamente al riparo da quei condizionamenti e quei limiti inconsci che il critico vorrebbe invece sempre operanti nella storia, senza che anche per lui (o per “noi”) valga, prima o poi, la morale: *de te fabula*. Tanto meno è il caso di ripetere un’apologia dell’estetismo rinascimentale coartato dai rigorismi controriformistici: *topos* anch’esso assai frequentato, magari solo per esaltare locali autonomie dall’ideologia della committenza³². Così come sembra contraddittorio accreditare le fonti dell’unica prospettiva “autentica” sulle opere del passato, altrettanto fuorviante risulta volerle giudicare sulla scala di un dubbio mito del progresso, onde solo a noi sarebbe concesso di vedere le cose liberi da quel fardello di ingenuità, credulità e oscurità che gravava sulle coscienze dei nostri antenati. Prospettive che sono, in fondo, due facce di una stessa medaglia: gli antichi sarebbero così definitivamente superati, perché non avevano capito che la verità è storicamente relativa, eppure costituiscono il nostro criterio, perché quella che dobbiamo recuperare è la “loro” verità. Un’idea che si potrà, forse, giudicare vincente, ma non di sicuro convincente.

Altra cosa è, invece, riconoscere alle testimonianze storiche *un* punto di vista ermeneutico all’interno di un comune orizzonte e rispetto a un medesimo oggetto di speculazione (nel nostro caso, ovviamente, la pittura con le sue funzioni, i suoi significati, i suoi rapporti). Ma affinché un punto di vista siffatto possa essere realmente inteso, possa cioè trasformarsi da muto reperto (se

³¹ Mi rifaccio qui all’idea di “ermeneutica come esercizio del sospetto” nei termini in cui l’ha sintetizzata Paul Ricoeur. “Se la coscienza — scrive Ricoeur — non è quale crede di essere, tra il patente e il latente deve essere istituito un nuovo rapporto, che corrisponderebbe a quello che la coscienza aveva istituito tra l’apparenza e la realtà della cosa”. Ma quando, e come, un interprete sarà in grado di mostrare che il *suo* esercizio del sospetto non sia esso stesso proiezione di una falsa coscienza e frutto di una segreta volontà di potenza? Lo spazio che separa il latente dal patente non è più misurabile e rischia di trasformarsi in una “cattiva infinità”. Vedi P. Ricoeur, *Dell’interpretazione. Saggio su Freud* [1965], Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 48.

³² Così, per esempio, R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari, Laterza, 1983, p. VI.

pure) nell'interlocutore di un confronto e un dialogo critico, è necessario assicurarsi che, come in ogni dialogo, si stia parlando della stessa cosa e con le stesse regole. È dunque, se non altro, per un'inaggrabile esigenza dell'interpretazione che siamo tenuti ad ascrivere ai nostri interlocutori gli standards intersoggettivi di razionalità e comprensione di cui noi stessi disponiamo, secondo quello che oggi viene difeso come "Principio di Carità"³³. Non si vuol certo pretendere qui di prendere partitamente posizione circa il dibattito filosofico, ma per quel che ci riguarda mi pare si possa affermare quanto segue: accanto e prima di una *Hermeneutik der Fremde* lo storico ha bisogno di quella che potremmo allora chiamare una *Hermeneutik der Vertraulichkeit*, un'ermeneutica della "familiarità", senza la quale l'alterità resterebbe un dato solo negativo e la distanza epocale, invece di essere uno spazio percorribile, rimarrebbe uno spazio vuoto. D'altra parte — se intendo correttamente il punto di vista pur assai autorevole di Jauss — come possiamo trovare un'istanza di controllo alla libertà del dialogo tra interprete e opera nella ricostruzione di un orizzonte di senso originario, se proprio questo ci sfugge ed è motivo di quella estraneità che dovremmo cercare di superare? se proprio questo dobbiamo ricostruire senza arbitri e sovrapposizioni prospettiche? Assumere come *primum movens* dell'interpretazione la costitutiva inadeguatezza dei nostri parametri linguistici e culturali significa misconoscere che le effettive divergenze — che certamente esistono — sono comprensibili, e quindi mediabili, come divergenze *locali*, per quanto profonde possano essere, sullo sfondo di un più ampio accordo e una più strutturale convergenza³⁴.

Se le opere che studiamo fossero state per gli uomini del Cinquecento qualcosa di radicalmente diverso da ciò che sono (o possono essere) per noi, non saremmo in grado né di capirlo, né di ipotizzarlo, dato che non sapremmo cosa ipotizzare: è un fatto di cui dovremmo tenere il debito conto quando leggiamo, per esempio, che "i nostri modi di riferirci alle opere d'arte sono fortemente limitati dalla nostra appartenenza alla grande tradizione artistica franco-italiana dell'ultimo millennio"³⁵, o, più in particolare, che l'esperienza quattrocentesca della pittura "era il risultato di un'azione reciproca tra il dipinto [...] e il processo di visualizzazione della mente del pubblico — la mente di un pubblico con una preparazione e delle attitudini

³³ Vedi D. Davidson, *Verità e interpretazione* [1984], Bologna, Il Mulino, 1994, in part. il cap. 9, "Interpretazione radicale". Di recente, lo stesso Davidson si è esplicitamente pronunciato proprio a proposito dell'interpretazione del testo artistico-letterario: "If you and I try to compare notes on our interpretation of a text, we can do so only to the extent that we have or can establish a broad basis of agreement. If what we share provides a common standard of truth and objectivity, difference of opinion makes sense. But relativism about standards requires what there cannot be, a position beyond all standards." Vedi Id., "Locating Literary Language", in *Literary Theory after Davidson*, a cura di R. Way Dasenbrock, Pennsylvania, Penn State University Press, 1993, pp. 295-308, in part. p. 307.

³⁴ Sulla scorta di entusiasmi semiotici forse troppo trascinatori molti studiosi si sono affrettati a rifiutare "the very possibility of universal perceptual experience" — come ha scritto lo storico dell'arte americano Keith Moxey — considerando le immagini, e i testi, come un sistema segnico "wholly determined and shaped by the culture in which it has currency". Questa posizione sembra però curiosamente ignorare il fatto che più si relativizza il sistema comunicativo a una struttura culturale e concettuale estranea all'interprete, più l'interpretazione deve essere "radicale"; ma più l'interpretazione è radicale più deve presupporre, anche solo per potersi impostare, un'ontologia comune. Si viene così a riconoscere, forse senza volerlo, un universalismo ancora più fondativo di quello dell'esperienza viva e il riferimento al mondo, che si intendeva contestare, resta imprescindibile. Cfr. K. Moxey, *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, pp. 6-7. Per un equilibrato ripensamento della semiotica alla luce dei problemi fondamentali dell'ontologia, si può ora vedere U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.

³⁵ M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco* [1980], Torino, Einaudi, 1989, p. 188.

diverse dalle nostre”³⁶. Se il nostro scopo è una più profonda e più pregnante conoscenza storica delle opere d’arte, allora dovremmo ribaltare il presupposto di Baxandall e ammettere che in ogni ricerca siamo di fatto guidati e orientati proprio da quel che nelle opere si lascia comprendere e ci è costitutivamente accessibile e familiare, come dimostrano, per altro, gli stessi brillanti studi di Baxandall³⁷. Se, altrimenti, miriamo a ricostruire l’esperienza di ricezione della mente di questo o quel singolo individuo, allora il nostro impegno diviene una fatica di Sisifo: oltre le difficoltà già discusse, anche ammesso che si tratti di un obiettivo ancora pertinente alla ricerca storico-artistica, e quand’anche si volesse sorvolare sulla questione della “diversità” delle menti, non ci sarebbe comunque possibile circoscrivere un campione rappresentativo che documenti un certo tipo di ricezione (in generale) per un periodo e un’area determinati. Per questo il genere di spettatore cui si riferisce Baxandall è, alla fine, uno spettatore *medio*, o uno spettatore *tipico*, che interagisce con i dipinti secondo quanto ci si attende che *dovrebbe* o *potrebbe* fare a partire dall’organizzazione strutturale di questi.

Il problema del pubblico rischia però di risultare addirittura fuorviante finché resta implicita una distinzione di cui invece bisogna venire in chiaro. Da una parte, infatti, lo storico dell’arte può chiedersi cos’era e come funzionava un’opera d’arte figurativa, poniamo, nel XVI secolo: domanda ovviamente fondamentale. In tal caso la funzione che ci interessa prevede la definizione della figura di uno spettatore in quanto *fruitore*, che si disponga secondo quel che la natura stessa dell’oggetto specificamente richiede. Si tratta quindi di un interprete modello che fa parte di un pubblico modello, la cui fisionomia ci è nota, in primo luogo, grazie alle “istruzioni” forniteci dalle opere. Sicché non possiamo fare alcuna ipotesi circa un’effettiva ricezione storica senza prima aver delineato un appropriato campo di possibilità e di categorie di esperienza, ciò che è possibile solo se noi stessi, in quanto spettatori, le riconosciamo implicate dalla *struttura intelligibile immanente* alle opere medesime³⁸. D’altra parte, tuttavia, lo storico può anche

³⁶ Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell’Italia del Quattrocento* [1972], Torino, Einaudi, 1978, p. 59.

³⁷ Non a caso egli muove dalla constatazione di un’estrema povertà di vocabolario e di categorie linguistiche valutative in possesso del pubblico quattrocentesco, nondimeno riesce a esplorare i diversi modelli di esperienza, e i loro ambiti di esercizio, che concorrono a formare un’adeguata capacità di ricezione. Ciò è possibile però solo se si possiede un criterio di pertinenza o di rilevanza, se si sa già dove cercare nel coacervo sterminato delle attitudini e delle interazioni della vita quotidiana. Inoltre, questo genere di reperti osservativi può servire da supporto o indicare correlazioni interessanti, ma non spiegare un nesso causale: non si fa fatica a immaginare che molti spettatori attuali percepirebbero facilmente che il padiglione nella *Madonna del parto* di Piero della Francesca raffigura bidimensionalmente un invasivo spaziale che contiene dei corpi solidi, e questo senza aver letto una pagina dei trattati d’abaco in uso a Firenze alla metà del XV secolo. Pur non potendo vantare la capacità di un occhio avvezzo a esercizi mensuri quotidiani, come quello di un mercante del Quattrocento, non dovrebbe sfuggire lo statuto ontologico, funzionale e simbolico di questo elemento del dipinto e non pare proprio credibile che esso possa sembrare meno rilevante di quel che è a chi non abbia la minima idea delle operazioni necessarie a calcolarne la superficie in “braccia quadrate”. La competenza cognitiva necessaria — che può ben essere la stessa per prestazioni assai diverse, nello spazio e nel tempo — Baxandall la esercita e la intende già chiaramente nell’immagine e quindi può cercarla e riconoscerla in altri ambiti e funzioni. Vedi Baxandall, *Pittura*, cit., p. 87.

³⁸ Il fatto che possano darsi molteplici esperienze possibili non comporta che possano essere anche contraddittorie o indeterminabili, né che siano tutte ugualmente plausibili. Un dipinto quale la *Danae* tizianesca di Napoli (fig. 5) può altrettanto credibilmente interpretarsi come un quadro erotico o un’allegoria mitologica — così come è stato fatto — a seconda della prospettiva contestuale che si sceglie; ed è anzi possibile che le due opzioni possano comprendersi l’una nell’altra. Se d’altra parte nessuno cercherebbe un contesto da cui giustificare una lettura erotica, poniamo, del *S. Giovanni Elemosinario* dello stesso Tiziano (fig. 6), è perché un simile contesto non è legalizzato da ciò che l’immagine esibisce, senza per questo poter escludere storicamente — e dopo Freud meno che mai — casi accidentali

interessarsi a un diverso tipo di possibile spettatore, uno spettatore che non tenga conto delle caratteristiche costitutive dell'opera e se ne serva piuttosto come un *utente*, per fini e interessi che possono essere estranei o addirittura in contrasto con la funzione e il contesto propri dell'oggetto. Se nel primo caso sono le immagini a documentare l'esistenza storica di una certa forma d'esperienza, nel secondo abbiamo una "casistica" che si dispiega, per definizione, nel dominio dell'accidentalità e documenta i modi in cui quel medesimo oggetto, materialmente inteso, si costituisce diversamente nel vissuto del singolo individuo — oltre, o invece che come opera — quale strumento condizionato solo dalla libertà e persino dall'arbitrio dell'utente. Quanto più si procede in questa direzione tanto più i lineamenti che fanno dello spettatore il rappresentante di un pubblico passano in secondo piano, i suoi moventi e le sue reazioni sconfinano nel privato e divengono quindi, al limite, insondabili.

Per quante posizioni intermedie si vogliano riconoscere tra questi due piani, ciò non toglie, anzi rende necessario ribadire una distinzione formale, anche se non materiale, tra costituzione fenomenologica *propria* dell'immagine dipinta e uso *improprio*³⁹. Riconoscere che si possano presentare situazioni sfumate o casi limite non implica affatto che questi debbano diventare la regola; anzi, un caso limite è pensabile solo in relazione a un principio normativo dal quale si discosta in un certo grado. Una cosa è preoccuparsi dei margini, altra è istituire un universo di sole periferie e di soli limiti come lo vagheggiano certi decostruzionisti e pragmatisti. Per altro verso, è pure necessario resistere alla tentazione di vedere nella polarità così rilevata un'opposizione tra ideale e reale o tra astratto e concreto, poiché è chiaro che i due estremi non possono mai del tutto perdersi di vista reciprocamente. Un pubblico storico, per quanto paradigmatico, dovrà essere sempre pensato come un pubblico di individui reali, altrettanto reali quanto le opere che vogliamo studiare; allo stesso modo anche i casi di ricezione più singolari dovranno avere un qualche denominatore comune, non fosse altro che per poter essere definiti come tali in un insieme.

Veniamo così a illuminare nuovamente, benché sotto un altro rispetto, il plesso in cui si coordinano prospettiva dell'interprete, natura dell'opera e ricezione storica. Si è visto che è la pittura a documentare e delimitare il campo delle sue funzioni e delle sue interazioni; possiamo ora chiarire che in tanto la pittura può realizzare il suo valore di *documento* in quanto essa è

di "reazioni" devianti o morbose. Tutto ciò può sembrare ovvio, ma da un punto di vista teorico non lo è affatto per un *reader-oriented criticism* che non tenga ben saldi i confini trascendentali dell'interpretazione.

³⁹ Tra gli studiosi che si occupano di problematiche ermeneutiche esiste ancora una forte tendenza a considerare tale distinzione meramente fittizia e a ritenere l'interpretazione totalmente determinata dagli interessi dell'utente. Scrive Richard Rorty, uno dei più convinti sostenitori di questa linea: "Dal mio punto di vista, è come se mi si dicesse che l'uso che faccio del cacciavite per avvitarle le viti è 'imposto dal cacciavite stesso', mentre l'uso che ne faccio per forzare dei pacchi di cartone è dovuto alla 'caparbia imposizione della mia soggettività". Resta il fatto che, nonostante tutta la sua caparbia, lo stesso Rorty avrebbe seri problemi a usare un cacciavite, diciamo, per lucidare gli occhiali e non so a cosa potrebbe imputare tali difficoltà. In questi esempi ad effetto — cui è sempre facile contrapporre di contrari — spesso si sottace il fatto che esiste una *gradualità* nella determinazione e specializzazione funzionale degli oggetti. Una pala d'altare consente e legittima usi generici, occasionali e diversificati molto meno di quanto faccia una tavola di legno grezzo (ma più di quanto permette un acceleratore lineare, per esempio); e benché io possa usare uno scomparto di polittico come asse da stiro (e con ottimi risultati), le sue caratteristiche morfologiche resterebbero inspiegate finché non vengano colte come rilevanti rispetto a una funzione che ne giustifichi la ragione, l'*intentio* che le informa. Per la citazione vedi R. Rorty, "Il Progresso del Pragmatista", in U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione* [1992], Milano, Bompiani, 1995, pp. 109-132, in part. p. 126.

propriamente *monumento*. Separare i due aspetti, sebbene sia empiricamente possibile e spesso anche utile, resterà sempre uno sfruttamento improprio del valore documentario delle immagini. E questo non soltanto per quei motivi di reciprocità e convenzionalismo accademico-disciplinare già evidenziati da Panofsky, in ragione dei quali uno specialista di numismatica potrebbe considerare il *Cristo della moneta* di Tiziano come un semplice reperto documentario e conferire statuto monumentale a ciò che, viceversa, per lo storico dell'arte è solo un indizio in vista di qualche altra cosa. Qui non ci interessa come virtualmente ogni oggetto possa occupare il centro di una disciplina speciale, quanto piuttosto considerare come il dipinto di Tiziano possa dirsi *sostanzialmente* monumentale, in un modo in cui nessun genere di moneta può essere, un modo che sancisce di conseguenza un valore documentario *sui generis*. Naturalmente anche per i dipinti potremmo limitarci a parlare di "uso", non diversamente che per le monete o per qualunque altro artefatto realizzato dall'uomo e per l'uomo; ma sarebbe una semplificazione inutile se non riuscissimo contemporaneamente a render conto di quelle distinzioni di cui abbiamo rilevato l'importanza fondamentale. Non già, beninteso, per accarezzare l'idea di un'Arte (con la maiuscola) posta fuori dal mondo, luogo ultimo di rivelazione messianica o *unio* — più o meno mistica — con la "Verità", ma per disporre innanzitutto di categorie analiticamente adeguate ad articolare la dimensione poetica ed estetica dell'esperienza umana.

Se il dipinto di Tiziano *serve* a qualcosa, bisogna innanzitutto chiarire che ciò non avviene al modo di uno strumento che esaurisca la sua funzione nel produrre un lavoro, il quale, una volta compiuto, resti estraneo e indipendente dallo strumento stesso, come nel caso del cacciavite di Rorty. Analogamente, quando si dice che il dipinto *significa* qualcosa, bisogna almeno precisare che con questo non si intende un vero rapporto di sostituzione, per cui il dipinto stesso finisce col diventare il surrogato, il riflesso o, appunto, il segno di un qualcos'altro. L'opera naturalmente significa, servendosi di segni, ma ciò non implica che essa stessa sia un segno: *a dicto secundum quid ad dictum simpliciter non valet consequentia*⁴⁰. In altri termini, l'opera non può intendersi adeguatamente come un tramite, un punto di passaggio che si dilegui alle nostre spalle una volta superato per raggiungere lo scopo, vale a dire come un *pre-testo*; al contrario essa può realizzare pienamente la funzione che le è propria solo restando presente e fin tanto che resta presente nella sua natura di *testo eminente*⁴¹: ciò che essa pretende è non tanto un

⁴⁰ Umberto Eco, pur rilevando la resistenza dei dipinti ad essere descritti in termini semiotici, per cui "la sola soluzione sembrerebbe quella di affermare che un dipinto *non è un fenomeno semiotico* perché non si rifà né a un'espressione né a un contenuto prestabiliti, e pertanto non vi è in esso correlazione tra fuffini che permetta un processo di significazione", ha però sottolineato che "tuttavia, anche se questo fenomeno sembra sfuggire alle maglie della definizione correlazionale di funzione segnica, *non sfugge alla definizione di segno come qualcosa che stia per qualcosa d'altro*: perché il quadro di Raffaello [la *Madonna del cardellino*] è proprio questo, qualcosa di fisicamente presente (pigmenti sulla tela) che veicola qualcosa di assente e che nella fattispecie *finge* di riferirsi a un evento o stato del mondo che non si è mai verificato". Qui bisognerebbe specificare che ciò che sta *per* qualcos'altro sono i pigmenti sulla tela, ma non l'immagine che essi compongono visivamente, la quale, fenomenologicamente parlando, è un *analogon* e appunto *finge* un qualcosa stando *in rapporto* (di mimesi) con qualcosa d'altro del mondo: donne, bambini, uccelli, alberi e via dicendo. Ma ciò non nega il suo statuto di artefatto fittivo, che anzi deve essere in un certo modo esibito per poter riuscire esteticamente. Vedi Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 314-315.

⁴¹ Si veda, per esempio, la distinzione tra antitesti, pseudotesti, pre-testi e testi eminenti tracciata da Gadamer in "Testo e interpretazione" [1985], in H. G. Gadamer, *Verità e metodo 2*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 291-322.

uti quanto un *frui*. E questo non certo perché ogni opera chiede di essere interpretata sempre di nuovo, perché nessuna interpretazione può essere definitiva e tanto meno perché sarebbe impossibile distinguere interpretazioni corrette da interpretazioni sbagliate. L'interpretabilità infinita — qualunque cosa si voglia intendere con un'espressione simile — sembra essere, piuttosto che la causa, la conseguenza, in un certo senso perfino secondaria, di quel che abbiamo chiamato il carattere monumentale dell'opera⁴².

Carattere che ha per lo storico la massima importanza, giacché da esso dipende la dimensione costitutivamente pubblica in cui si connettono produzione e ricezione. Diciamo costitutivamente dal momento che qui non si tratta, con ogni evidenza, di distinzioni giuridiche, sicché anche quelli che usiamo chiamare dipinti di destinazione “privata” sono prima di tutto concepiti per essere destinati a una fruizione pubblica, per essere osservati, contemplati, giudicati e a ciò devono la loro morfologia e le loro peculiarità. Quale che sia la funzione o lo scopo specifico della singola opera, esso passa necessariamente attraverso questo fondamentale livello fenomenologico, che è il minimo comune denominatore funzionale di ogni dipinto e di ogni arte figurativa. Dovremmo dire, anzi, che tutte le opere di questo genere, in quanto tali e a prescindere dalla loro particolare destinazione materiale, sono sempre essenzialmente per il pubblico, *etiamsi a nullo cognoscatur*, come scriveva Alberto Magno a proposito del Bello. È un'affermazione meno paradossale di quel che può sembrare: nessuno, in fondo, giudicherebbe il quadro che un pittore ha dipinto per sé o ha lasciato nella sua bottega un'opera a minor diritto, un'opera mancata. Niente ci impedisce di studiare e interpretare questi dipinti, spesso ignorandone di fatto la reale destinazione originaria, poiché essi già da sempre si offrono alla comprensione di un pubblico, un pubblico di cui noi possiamo far parte. Come ha giustamente sottolineato Dufrenne, il pubblico non è la mera somma di singoli individui diversi, ma è innanzitutto l'immediata affermazione di un “noi”, di un gruppo, e “se il gruppo, in quanto sociale, implica un sistema di sentimenti, di pensieri o di atti cui l'individuo abbia coscienza di aderire quasi sottomettendosi a una norma esterna, il pubblico è un gruppo caratteristico: costituisce una comunità reale, fondata non sull'oggettività di una istituzione o di un sistema di rappresentazione, ma sull'oggettività eminente dell'opera”⁴³. Sono le opere che in primo luogo ci informano sul pubblico perché sono le opere che lo costituiscono.

⁴² Qui ci si potrebbe utilmente confrontare con il modello fornito dall'ermeneutica giuridica, non tanto perché per l'opera si ponga un vero e proprio problema di *subtilitas applicandi*, quanto perché, non diversamente dalla legge, l'opera non può essere pensata come risolta nella mera contingenza, e nondimeno ogni sua interpretazione, di qualunque genere sia, deve pretendere alla fedeltà e al rispetto del carattere originale del testo. D'altra parte chi proporrebbe un'interpretazione specificamente perché è convinto e vuol convincere che sia inaccettabile o irrilevante? Su queste questioni resta canonico il monumentale lavoro di E. Betti, *Teoria generale dell'interpretazione* [1955], Milano, Giuffrè, 1990; si veda, più recentemente, U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, e E. D. Hirsch, “The Validity of Allegory”, in *Ermeneutica e critica*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, pp. 215-35.

⁴³ M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica* [1953], Roma, Lerici, 1969, p. 123. Felix Thürlemann ha parlato, da un punto di vista semiotico, di “opere costitutive dell'osservatore” e di “modalizzazione del soggetto osservante”, considerazioni che possono essere estese, in termini di essenzialità, virtualmente ad ogni opera, sia pure con gradi assai diversi di riuscita. Vedi F. Thürlemann, “il *Compianto* di Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore” [1989], in *Leggere l'opera d'arte*, a cura di L. Corrain e M. Valenti, Bologna, Esculapio, 1991, pp. 81-98.

Disponiamo ora di un quadro sufficientemente articolato per poter chiarire in che modo il carattere monumentale della pittura ne garantisca anche un valore documentario suo proprio e in che senso il concetto di pubblico, proprio in quanto referente immediato di ogni fenomenologia della ricezione, possa contemporaneamente delineare, da un punto di vista epistemologico, un criterio normativo per l'interpretazione e l'indagine storica. Abbiamo già notato nel terzo paragrafo che la ricognizione dei rapporti tra arte e società e l'indagine delle forme in cui la pittura si integra nella trama di un concreto tessuto storico non può mai totalmente fare a meno di un principio di generalizzazione; ora possiamo vedere come ciò non sia soltanto un limite imposto dalla logica della ricerca, ma risponda anche allo specifico modo di essere delle opere all'interno di un contesto storico. Qualunque sia il livello e l'angolatura che l'interprete sceglie per affrontare tali rapporti, è evidente che egli sarà in grado di descriverli, correlarli e spiegarli solo nella misura in cui potrà riconoscerli un carattere intersoggettivamente accessibile e condivisibile (nel senso letterale del termine), ma è proprio questo il carattere "pubblico" dell'esperienza che l'opera promuove e di cui costituisce la condizione reale. Così come si fa fatica a credere che qualcuno accenda una lampada per metterla sotto il moggio, allo stesso modo è difficile pensare che qualcuno realizzi un dipinto per essere l'unico a capirci qualcosa. Se esistono, opere siffatte non servono e non comunicano nulla, né ai contemporanei né ai posteri, e sono comunque — ammesso che si possa continuare a chiamarle così — opere mancate.

Eppure proprio la ricerca sembra talvolta avallare l'esistenza di questi fantasmi e rischiare di perdersi nel loro inseguimento, sorprendentemente quanto più dichiara di voler superare le apparenze e cercare "dietro" i fenomeni (nel nostro caso dietro le immagini) il loro significato recondito e profondo. C'è qui, evidentemente, una sorta di contraddizione generata probabilmente, ancora una volta, da un uso ambiguo che ha finito col dilatare i confini del concetto di significato oltre i suoi stessi limiti di tenuta, tanto da trasformarlo addirittura in un ossimoro. Tale è quel che si definisce un significato "recondito" o "privato", almeno in senso proprio e rigoroso, per il quale valgono difficoltà non diverse da quelle del più generale problema dell'interpretazione dell'alterità, diacronica o sincronica. Dovrebbe esser chiaro, infatti, che il significato, per statuto e definizione, è sempre pubblico, vale a dire intersoggettivamente condivisibile, e abbisogna di almeno due individui, un mittente e un destinatario, entrambi in possesso del codice che regola il rapporto tra segno e referente, tanto più quanto questo è per convenzione. Se uno storico pretende di riconoscere i significati di un'opera del passato allora è necessario che anche a lui sia accessibile quel codice e che gli si offra attraverso l'opera stessa o, meglio, attraverso un gruppo di opere e di testimonianze equivalenti sotto lo stesso rispetto, dal momento che difficilmente potrà sperare di consultare direttamente il produttore o il destinatario (sempre ammesso che si possa immaginare realmente un solo destinatario). Quanto maggiore è il numero delle occorrenze che l'interprete sarà in grado di riconoscere e collazionare, tanto più sarà controllabile la sua ipotesi intorno al significato. Il che implica *e contrario* che se un codice non è pubblicamente condivisibile e non è costruito su basi logiche razionalmente universalizzabili, lo

stesso interprete non potrà neanche tentare di costruire una *passing theory*, una teoria-ponte che medi l'eventuale distanza storica e culturale tra codici diversi, e tanto meno potrà procedere con metodi induttivi. Si potrebbe, è vero, pensare al caso, possibile in linea di principio, di un autore, un committente o un qualunque spettatore che stabilisca *privatim* e in regime di totale idiosincrasia un suo personale codice semantico, ma semmai un oggetto del genere fosse identificabile dall'esterno dovrebbe comunque rispondere a regole che mostrino un minimo di stabilità temporale, ciò che impone di nuovo la pluralità delle occorrenze. Come recita lapidariamente il celebre paragrafo delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, "Non è possibile che un solo uomo abbia seguito una regola una sola volta"⁴⁴, e il significato è sempre una questione di regolarità.

Per queste ragioni sono da considerare con estrema cautela quei tentativi psicologistici che cercano il significato delle opere nei moventi interiori e nelle pulsioni profonde e occulte riposte nell'animo dell'artista, e rischiano invece di smarrirsi in un groviglio di fattori in larga misura accidentali e fortuiti, praticamente indeterminabili proprio perché iperdeterminati. Tentativi che ciononostante (o forse appunto per questo) hanno suscitato negli ultimi anni non pochi entusiasmi tra gli storici dell'arte, soprattutto quelli interessati al periodo della crisi religiosa del Cinquecento e quindi più largamente influenzati dal paradigma degli studi di storia ereticale del XVI secolo; sebbene siano entusiasmi che troppo spesso finiscono col pagare un prezzo inaccettabilmente alto alla coerenza metodologica. Al contrario di quel che pensava Manfredo Tafuri, un approccio indiziario che pretenda espressamente di evitare "generalizzazioni e relazioni inverificabili" non è il più raccomandabile quando si intenda indagare le inquietudini delle coscienze e le "trasformazioni mentali, collettive e soggettive" avvenute in un certo momento storico; non a dispetto, beninteso, ma proprio a causa del fatto che scrutare il vissuto e le connessioni idiomatiche di una coscienza individuale non dovrebbe ammettere nessun genere di sussunzione a concetti e categorie generali, nessuna forma di behaviourismo, nessuna deduzione tipologica, ciò cui lo storico, però, non può mai rinunciare. Così succede che la generalizzazione cacciata dalla porta rientri dalla finestra e vada a informare surrettiziamente un linguaggio divinatorio e oracolare che riuscirà forse suggestivo, ma non ha nulla a che fare con una qualunque idea di verificabilità⁴⁵: *Individuum ineffabile*.

⁴⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [1953], Torino, Einaudi, 1983, § 199, p. 107. Poco più avanti, al § 206 (p. 109), Wittgenstein scrive: "Il modo di comportarsi comune agli uomini è il sistema di riferimento mediante il quale interpretiamo una lingua che ci è sconosciuta".

⁴⁵ M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 79-80. Vale la pena citare per esteso un brano assai indicativo del genere di relazioni e "deduzioni" su cui deve fondarsi un simile metodo indiziario. Dopo averci messo in guardia contro ogni forma di determinismo Tafuri precisa che scopo dell'indagine è "piuttosto ricostruire il clima in cui alcune coscienze vengono a trovarsi nella prima metà del Cinquecento; e sarà ora opportuno ricordare che i temi della *devotio moderna* avevano gettato nella più profonda inquietudine anche Hugo van der Goes. Il richiamo all'interiorità, vanificando la funzione mediatrice e garantista della Chiesa, conduce effettivamente alla solitudine più angosciante. Il colloquio diretto con Cristo e l'autoanalisi continua, alla ricerca affannosa dei sintomi della fede, sola giustificatrice, hanno come risolto l'inquietudine nella vita quotidiana. E l'atteggiamento della Chiesa romana non contribuisce certo a pacificare animi che — come quelli degli artisti — non sono in grado di ricorrere ai raffinati strumenti di autogiustificazione intellettuale posseduti dai letterati, dai teologi, dai prelati di tendenza «spirituale» e irenica" (p. 107). L'ovvia conclusione è che tutto questo *deve ritrovarsi*, poi, nelle opere.

6. Esperienza e linguaggio.

Le considerazioni appena svolte possono in parte spiegare il perché, in merito ai rapporti tra immagini e pubblico, abbiamo finora preferito alla nozione di significato il concetto più comprensivo di “esperienza”. Non che questo non ponga, naturalmente, i suoi problemi, anche ingenti, di delimitazione d’uso, ma, come cercheremo di mostrare, ci consente di affrontare il nodo dei rapporti, delle funzioni e delle ragioni storiche delle immagini in termini più articolati e comprensivi, termini iscritti in una dimensione che a sua volta non esclude, bensì, appunto, comprende in quanto più originaria ed essenziale anche il problema del significato.

Dovremmo con questo concludere che quel che solitamente si chiama il significato, il contenuto o il messaggio dei dipinti religiosi — che sono dopotutto i dipinti che vogliamo studiare — sia superfluo e indifferente per la loro effettiva ricezione? Se non è così, in che modo possiamo dire che le immagini svolgano *propriamente* quelle funzioni catechetiche e pedagogiche che una cospicua letteratura assegna loro, spesso senza troppi problemi? Non è questa la sede per diffonderci partitamente sulle implicazioni teoriche di tali tematiche, ma, almeno rispetto alle nostre attuali finalità, possiamo comunque richiamare alcuni punti sui quali ci siamo già soffermati. Innanzitutto la necessaria distinzione tra immagine, o meglio tra oggetto *sacro* e immagine *del sacro*, e in secondo luogo il costitutivo carattere di *presenza* evidente e non surrogabile dell’immagine nell’opera. Finché questa verrà considerata alla stregua di un veicolo il cui compito essenziale si esaurisca nel traghettare a destinazione il suo carico di significato o di contenuto ci si arenerà sempre su un aspetto parziale e comunque non centrale della questione. Senza dimenticare che quello stesso contenuto può essere riconosciuto e giudicato solo per conformità a una dottrina e una dogmatica il cui insegnamento diretto, scritto o orale, sarebbe senz’altro più efficace, più pagante rispetto agli sforzi cognitivi, meno ambiguo e meno bisognoso di laboriose decodificazioni che alla fine presuppongono sempre e comunque una qualche conoscenza del testo che si vuol mediare. Se, come ammonisce l’Epistola paolina, *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* (I Cor., XIII, 12), quale vantaggio sarebbe nel voler riconoscere riflesso in un altro specchio ciò che già si sottrae alla nostra diretta contemplazione? quale ufficio farebbe un segno del segno della verità? E si badi, non si tratta di un puro gioco speculativo, giacché — anche a voler tralasciare l’eco mai estinta della condanna platonica — si ritrovano qui i termini della polemica protestante contro i simulacri. Eppure tali simulacri esistono, li si produce, li si difende, ci si serve di loro, persino, paradossalmente, nel mondo riformato che dichiara di aborrirli.

Le risposte, evidentemente, vanno cercate altrove, evidentemente non nella direzione di ciò che, *per accidens*, il Sacro rende alle immagini, quanto piuttosto nel senso di quel che, *per se*, le immagini conferiscono al Sacro, costituendolo nel dominio loro proprio, il dominio della

rappresentazione e dell'evidenza sensibile. Ogni contenuto o messaggio religioso, quale che sia, per poter essere comunicabile deve sempre passare attraverso un medium sensibile, che si tratti di immagini, parole o scrittura, deve sempre darsi *sub specie aestheticae* — dove estetica, onde evitare ambiguità, valga innanzitutto nella sua accezione originaria, in quanto relativa a una dottrina dell'ἁσθησις⁴⁶ — e per quanto questa *species* resti inesauritiva o addirittura irrilevante in rapporto alla natura e all'identità di quel contenuto, non lo è certamente rispetto a ciò che essa può suscitare, alle condizioni che la realizzano, ai modi in cui può essere recepita e conosciuta. E' chiaro, infatti, che il significato dottrinale e il valore culturale possono essere affatto indipendenti dalle caratteristiche dell'oggetto che ne è supporto e permanere identici anche sostituendo l'oggetto stesso o, talvolta, persino in sua assenza⁴⁷.

Ma se qualche filologo agguerrito può ritenere plausibile sostituire, *salva veritate* (semanticamente parlando), alla visione diretta degli affreschi perduti di Pontormo — tanto per citare un caso eclatante — la descrizione analitica degli assunti religiosi che ne avrebbero distillato il “messaggio latente”, è però impossibile che su questa via si possa riuscire a comprendere alcunché dell'esperienza estetica per la quale si giustificava l'esistenza reale dell'opera dipinta, per i suoi contemporanei come per noi. Per questi motivi gli affreschi di Pontormo e il *Catechismo* del Valdés non servono allo stesso scopo e non sono quindi intercambiabili. Se il pittore (o chi per lui) si fosse preoccupato esclusivamente di comunicare con la sua opera la verità della dottrina valdesiana (ammesso che una tesi del genere sia sostenibile⁴⁸), avrebbe certamente impiegato meglio le sue fatiche nel far proseliti, testi alla mano, invece che perder tempo e salute tra pennelli e colori. Evidentemente, però, tanto a Pontormo quanto ai suoi committenti e al suo pubblico la presenza delle immagini doveva sembrare essenziale e irrinunciabile, almeno sotto un certo rispetto. Ed è quello che ci interessa. Non si tratta qui in nessun modo, è bene forse ripeterlo, degli estetismi trasognati cari alla più inane indole tardo-romantica, ma nemmeno semplicemente delle fissazioni paternalistiche e pedagogiche di

⁴⁶ Precisazione necessaria, dacché il retaggio della filosofia romantica dell'arte ha reso oggi del tutto equivoca l'accezione antica. A quella dottrina, e soprattutto alle sue necessarie implicazioni gnoseologiche e ontologiche, viene ora opportunamente a recare nuova linfa il notevole volume di M. Ferraris, *Estetica razionale*, Milano, Cortina, 1997.

⁴⁷ Con ciò si intende che se la presenza dell'oggetto è necessaria alla comunicazione di un contenuto, la sua struttura non è sufficiente alla definizione di quello, anzi, quanto più il contenuto è estrinseco o “trascendente” tanto più l'oggetto ne risulta sottodeterminato. Ciò è particolarmente evidente nell'architettura, man mano che ci si sposti dall'analisi funzionale alla lettura allegorica. Il modo in cui una chiesa organizza spazialmente e visivamente la pratica rituale e liturgica dipende dalla sua specifica struttura, però, sebbene nessuno scambierebbe una chiesa per un teatro, le stesse esigenze del rito, considerato in sé, possono essere soddisfatte da tipologie architettoniche assai diverse, “il che equivale a dire — come ha scritto giustamente Cyril Mango a proposito dell'architettura paleocristiana — che le esigenze della liturgia di per se stesse non determinavano la forma dell'ambiente architettonico”. Se poi si decide di vedere nella struttura della chiesa il segno dei personali sentimenti dell'architetto — è il caso già accennato di Tafuri — in linea di principio dovremmo ritrovare lo stesso contenuto in tutte le manifestazioni esistenziali del medesimo individuo. Non diversamente, al culmine della progressione, se la chiesa diviene simbolo di un'intera cultura (religiosa o no che sia) di un'epoca, un popolo, un gruppo, è allora ovvio che quella stessa *Weltanschauung* agisca non meno nella produzione di una scarpa che in quella di una cattedrale, cosa su cui sarebbero d'accordo tanto Wölfflin quanto Panofsky. Concepite in questo modo una storia dell'architettura e una storia della calzoleria dovrebbero scoprire le stesse cose. Dunque anche ammesso che si possa tener ferma una dicotomia contenuto-contenitore, resta la domanda: cosa determina la struttura del contenitore? e a che servono tanti contenitori diversi? Per la citazione, vedi C. Mango, *Architettura bizantina* [1977], Milano, Electa, 1989, p. 39.

⁴⁸ E' la tesi di Firpo, *Gli affreschi*, cit.

un'autorità ecclesiastica (o dei suoi avversari) che avrebbe trovato nella pittura la soluzione alla difficoltà di evangelizzare senza alfabetizzare.

Senonché nella rivendicazione della universale comprensibilità delle immagini si tramanda il retaggio di quella concezione ellenica di cui Aristotele si era fatto garante nell'*incipit* della *Metafisica*, dove alla vista è riconosciuto il primato su tutti gli altri sensi in ordine alla conoscenza e il piacere che essa procura è la più elementare testimonianza della naturale inclinazione dell'uomo al sapere, una concezione che neanche il Cristianesimo più mistico ha poi potuto completamente ignorare⁴⁹. Quando Bellarmino rimprovererà a Lutero di aver voluto rendere la Chiesa *invisibile*, vibreranno nella sua protesta, non importa quanto volontariamente, risonanze filosofiche profonde che si propagano, si può dire, fino alle radici stesse del pensiero occidentale. La frattura che spacca la cristianità europea nel XVI secolo corre fino a questo imponente crinale e qui si erge lo scenario ultimo, più remoto ma più essenziale, sul quale si combatte quella "guerra delle immagini" di cui tanti studiosi si sono occupati e continuano a occuparsi.

Da questo punto di vista, dunque, bisognerà semmai interrogarsi, in sede storica, sulle possibilità di un'estetica del religioso, se così possiamo chiamarla, vale a dire, più specificamente, una dimensione della percezione del Sacro e della sua storia che solo la rappresentazione figurativa può realizzare in quanto tale, su un piano nel quale essa si connette, ma perciò stesso non si identifica, con le altre forme d'esperienza che articolano il rapporto sensibile col religioso, dalla musica al teatro, alla festa, alla liturgia. Dovrebbe essere ormai chiaro, però, che un tale interrogativo non è perseguibile a partire dalle peculiarità di un *corpus* dottrinario, né da quelle della mentalità di un pubblico particolare, quale che sia il grado di generalizzazione con cui le si voglia intendere, ma in primo luogo ed essenzialmente da una riflessione sulla fenomenologia del figurativo. E anche in questo caso è bene specificare che il termine "figura" deve intendersi qui piuttosto nel suo significato classico, greco, che non in quello tardo antico e medievale, secondo la distinzione tracciata dal celebre studio storico-semanticò di Erich Auerbach⁵⁰. E' una distinzione filologica che non sarebbe strettamente necessaria alla perspicuità del nostro argomento, senonché ci si può domandare quanto la categoria da noi adottata sia anche storicamente pertinente al contesto che vogliamo studiare, vale a dire in quale misura una cultura cristiana, com'è quella del XVI secolo, intenda il proprio rapporto con le immagini religiose, o in generale con l'arte, esclusivamente nei termini di una concezione "figurale", nel senso chiarito appunto da Auerbach. Bisognerebbe notare, d'altra parte, che una siffatta concezione non si applica specificamente e principalmente alle immagini, ma riguarda piuttosto, da un punto di vista tecnico, l'interpretazione dei testi (in primo luogo del testo per eccellenza, la Scrittura) e incorpora, più in generale, un'interpretazione della storia (provvidenziale) e quindi dell'intera

⁴⁹ Aristotele, *Metafisica*, A, I, 980 a 21-27. I *loci classici* sono comunque numerosi e documentabile la loro autorità e influenza sulla tradizione posteriore. Per Platone, vedi, ad esempio, *Timeo*, 30 d-31 b, 47 a-c; *Repubblica*, 508 a-c; *Sofista*, 226 c.

⁵⁰ E. Auerbach, "Figura" [1944], in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 174-220.

realità mondana. Tutti aspetti ampiamente scandagliati dagli storici moderni, e tra questi anche gli storici dell'arte, che non hanno mancato di trovarvi motivi di interesse.

Così, recentemente, uno studioso autorevole come George Didi-Huberman è tornato a porre quella domanda in un suggestivo lavoro dedicato alla pittura di Beato Angelico, ma che di là dal titolo apparentemente specifico — e in verità fin dal sottotitolo — affronta la ben più ponderosa questione del concetto di *figura* e di *figurazione* nella pittura religiosa tra Medioevo e Umanesimo⁵¹. Lo studio di Didi-Huberman dipende — forse più di quanto non dichiari — dalla tesi centrale del saggio già citato di Auerbach, ma la sposta ovviamente sul terreno delle immagini e si spinge ad affermare che “ancora nel XV secolo si intendeva infatti per “figura” proprio l’opposto di quello che si intende oggi. Raffigurare un oggetto significa oggi per chiunque renderne l’aspetto visibile. Per il Beato Angelico, e per i pensatori religiosi che lo attorniavano, significava invece discostarsi dalla forma esteriore, *trasferirlo*, compiere una deviazione al di fuori della somiglianza e della designazione, insomma entrare nel regno paradossale dell’equivoco e della dissomiglianza”⁵².

Quel che qui ci interessa discutere non è tanto l’aspetto filologico (cosa che pure andrebbe fatta), quanto piuttosto, in linea con i problemi già affrontati, verificare ancora una volta se un atteggiamento di tipo prospettivistico e culturalistico (leggi più semplicemente relativistico) possa legittimamente condizionare il nostro modo di percepire non più solo i fatti storici, ma ora addirittura i fatti estetici. Quel che insomma Didi-Huberman ci chiede è di non vedere gli oggetti dipinti dall’Angelico come effettivamente li vediamo (e come di fatto *possono* essere visti), ma di guardarli come avrebbe fatto l’Angelico stesso o i religiosi suoi confratelli. Qui le difficoltà sono due. In primo luogo, da un punto di vista estetico, percettologico e fenomenologico, non possiamo immaginare alcun altro modo all’infuori del nostro in cui Beato Angelico, o chiunque altro, avrebbe potuto vedere i suoi dipinti. Se il termine “figura”, nella cultura del XV secolo, non designa la rappresentazione visivo-mimetica, vuol dire che bisognerà cercarne uno più confacente, magari in un’altra area etimologica, trattandosi semplicemente di un problema di convenzioni; e se pure un termine del genere non fosse mai esistito ciò non cambierebbe di una virgola la situazione che abbiamo descritto: quotidianamente ognuno di noi fa esperienza di una quantità di cose, a partire dalle più semplici, per le quali non abbiamo un nome preciso, senza che questo ne decreti l’inesistenza. Oppure dovremmo pensare, per esempio, che gli antichi greci non usavano o addirittura non vedevano il colore verde, dal momento che, come notava Anton Marty, non possedevano un termine specifico e univoco per designarlo?⁵³ In secondo luogo, da un punto di vista culturale, se le figure “non valgono per quello che rappresentano visibilmente, bensì per quello che mostrano visivamente, al di là del loro aspetto, come indizi del mistero”⁵⁴, se il loro terreno è quello dell’esegesi, dell’aporia logica, di quel genere di associazioni che Freud

⁵¹ G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile* [1990], Milano, Leonardo, 1991.

⁵² Ivi, p. 8.

⁵³ A. Marty, *Die Frage nach der geschichtlichen Entwicklung des Farbensinnes*, Wien, Gerold, 1879.

⁵⁴ Didi-Huberman, *Beato Angelico*, cit., p. 11.

riconosceva nell'attività onirica, non si vede come questo escluda una dimensione rappresentativa e non ne costituisca semmai un epifenomeno, indipendentemente dalla determinazione mimetica e denotativa degli oggetti. Né si capisce veramente come si possa prescindere da questo livello se ci si deve pure orientare nell'ermeneutica reticolare della "mente medievale", complessa quanto si vuole, ma pur sempre comprensibile.

Di fatto, tutte le presunte "invenzioni esegetiche" delle immagini Didi-Huberman le trova soltanto nel confronto con i testi della letteratura religiosa e dottrinale e per poterle poi applicare alle figure deve inevitabilmente servirsi di ciò che egli ha il vezzo di chiamare il pregiudizio di un "luogo comune percettivo"⁵⁵, senza rendersi conto che quel luogo è comune semplicemente perché è vero, non meno nel Medioevo che nel Rinascimento. In ogni caso è proprio l'istituzione di una relazione tra il segno e l'oggetto designato o "evocato" a fondarsi su un pre-giudizio, in senso letterale, ossia su un'esperienza pregressa di quell'oggetto o del codice di riferimento che lo collega al segno. Ma se il codice non si fonda su un'esperienza percettiva o su una dimensione ontologica, se, come sostiene Didi-Huberman utilizzando il linguaggio della semiotica di Peirce, la figura più che un'icona è un *indizio*, un "indizio del mistero", allora per evitare la totale anarchia — un segno che significa tutto non serve a niente — è necessaria una convenzione che, indipendentemente dal grado di arbitrarietà con cui è stata istituita la relazione di significato, ne delimiti poi l'uso e la comunicazione entro confini riconoscibili, secondo quell'istanza, anche solo pragmatica, che abbiamo già incontrato in Wittgenstein. A dire il vero, in termini semiotici non è affatto chiaro cosa possa significare un "indizio del mistero". Nella tricotomia di Peirce l'*indice* (più precisamente che indizio) è causalmente determinato, addirittura fisicamente determinato dall'oggetto di cui è segno, lo stesso Didi-Huberman, infatti, parla di *vestigium*; ma questo è quanto potremmo dire forse della Sindone, trattando di immagini, o di un analogo genere di reliquie, non certo delle immagini pittoriche⁵⁶. Per restare nella prospettiva di Didi-Huberman

⁵⁵ Ivi, p. 19. Nell'analisi del *Noli me tangere*, nel Convento di San Marco, (p. 22-25) l'Autore vorrebbe partire da un grado zero dell'evidenza, al di là di ogni "pregiudizio". Così, per esempio, i fiori dipinti del prato "non descrivono nulla, non offrono nulla da distinguere: in quei fiori non vi sono né calici, né corolle, né pistilli, né stami. Si tratta, né più né meno, di semplici macchie colorate" che in effetti sono dipinte come le stigmate sui piedi e le mani di Cristo. Ciò permette di evocare l'immagine metaforica delle ferite come fiori del corpo risorto, o del Cristo che "semina" le sue stigmate. C'è qui una patente contraddizione performativa che si serve della funzione descrittiva e rappresentativa proprio mentre dichiara di rifiutarla. Infatti la metafora dei fiori corporali o della semina delle ferite non è neanche possibile se non posso riferirmi a qualcosa come fiori, prati, stigmate, mani, piedi e via dicendo, né si può dire che le macchie rosse del prato sono dipinte *come* le stigmate, poiché anche queste sono semplici macchie che non dovrebbero descrivere nulla, come tutto il resto. Cosa ci impedisce di vedere quelle macchie come schizzi di vernice, magari a fini decorativi, o, che so, come tracce di moscerini spiacciati sulla parete? Inoltre Didi-Huberman sembra dimenticare che anche le illustrazioni di un trattato di botanica se viste abbastanza da vicino non sono altro che macchie colorate. Fare simili distinzioni non ha senso se prima non si definisce una distanza ottimale di osservazione, vale a dire se non si riconosce una funzione referenziale e dunque un correlato oggettuale. L'alternativa è di considerare *tutta* la pittura come una pittura astratta, ciò con cui cadono anche le interpretazioni di Didi-Huberman.

⁵⁶ Leggiamo in Peirce: "Un *Indice* è un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'Oggetto... non è la pura somiglianza al suo Oggetto che lo rende segno, ma è l'effettiva modificazione subita da parte dell'Oggetto che lo rende tale". C. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi, 1980, p. 140. La distinzione, di tutta evidenza, non poteva che essere chiarissima anche ai pensatori medioevali, molto prima di Peirce. Si veda, per esempio, come Guglielmo di Ockham (*In I Sententiarum*, d. 3, q. 9) definisce analiticamente le nozioni di *vestigium* e *imago*: "L'impronta e l'immagine differiscono per il fatto che, per sua natura, l'impronta è causata da ciò di cui è impronta, come è dimostrato dall'esperienza, tanto che si dice che l'impronta è lasciata da qualche cosa; l'immagine, invece, non è necessariamente causata da ciò di cui è immagine: l'immagine di Ercole, per esempio, può essere causata da una persona diversa da Ercole". A questo proposito, non sarà

non rimane che la categoria di simbolo, ma qui tanto le possibilità quanto le difficoltà metodiche dell'interpretazione sono esattamente le stesse lasciate aperte dall'iconologia panofskiana, che però lo studioso francese esplicitamente contesta e dichiara di voler superare.

Come che sia, il punto essenziale è che nel nostro rapporto con la pittura non possiamo rinunciare al piano fondamentale della rappresentazione e della raffigurazione in favore dell'ambiguo regime dell'*Unheimliche* freudiano, per cui, come scrive Didi-Huberman, "le somiglianze [saranno] vittime in generale dell'aporia logica, quel gioco sempre in bilico tra l'è *così* e il *no, non è così*. Ciascuna immagine offerta al nostro sguardo risulterà definita, nella sua stessa evidenza, soltanto dalla sconcertante presenza di paradossi sempre legati ad altri paradossi. Ogni immagine risulterà definita soltanto dall'intensità sconvolgente, spesso sublime, di una simultaneità contraddittoria..."⁵⁷. Ciò potrà andar bene, forse, per i sogni, ma nessuna esperienza della realtà (compresa la realtà della pittura) e nessuna sua interpretazione potrà mai muoversi in una simile totale libertà e indeterminazione. Non certamente al livello estesiologico, nel riconoscimento degli oggetti, siano essi rappresentanti o rappresentati, indipendentemente dal fatto che si tratti di naturalismo rinascimentale o di "spiritualismo" medievale, ma neppure al livello esegetico, quale che ne sia il grado di anagogicità. Anche quando parliamo della pittura più astratta e simbolica (in generale ogniqualvolta parliamo), perché il nostro discorso abbia un senso, è necessario che qualcosa venga riconosciuto come qualcosa di *determinato*, e determinabili, per quanto numerosi, siano i suoi rapporti, poiché *assolutamente non è concepibile* che qualcosa significhi e non significhi la stessa cosa contemporaneamente e sotto lo stesso rispetto.

Se abbiamo insistito sull'analisi di un testo particolare è perché, lo si capisce, si tratta di un testo paradigmatico, ad alto livello, di quell'indirizzo critico che si è venuto configurando come il vero interlocutore dialettico del nostro discorso, attraverso l'analisi di una serie di posizioni teoreticamente collegate, sebbene lungo la ricognizione di autori e testi diversi. Posizioni che proprio nei termini articolati dalle tesi di Didi-Huberman possiamo ora definire sostanzialmente *logocentriche*, per almeno due motivi. Innanzitutto perché, da questo punto di vista, pur respinta l'idea che le immagini si limitino a tradurre e illustrare passivamente un testo, il problema del significato e dell'interpretazione continua a essere concepito in termini preminentemente linguistici, tanto più inidonei quanto più si pretende di scavalcare quella dimensione propria delle immagini che è irriducibile e semmai prioritaria alle categorie semantiche del linguaggio. In secondo luogo perché si assume tacitamente che soltanto attraverso le convenzioni sempre culturalmente condizionate del linguaggio saremmo in grado di cogliere

inutile sottolinearlo, Ockham precisa poco sopra: "Dall'esperienza infatti risulta che se una persona non ha alcuna conoscenza di Ercole, quando vede la statua di Ercole non pensa più a Ercole che a Socrate. Se invece prima vede Ercole e conserva una qualche notizia di Ercole, quando successivamente vede una statua simile a Ercole in qualche carattere accidentale esterno, in virtù della vista della statua, anche supposto che non l'abbia mai vista prima, si ricorderà di Ercole...Lo stesso accade per l'impronta: se una persona vede le impronte di un bue, si ricorderà del bue abitualmente noto; ma se prima non ha avuto una qualche conoscenza del bue, non si ricorderà del bue più di quanto non potrà ricordarsi dell'asino" (trad. it. di A. Ghisalberti, in G. di Ockham, *Scritti filosofici*, Firenze, Nardini, 1991, pp. 144-146). Dovremo veramente ancora stupirci di quanto i "nostri" pregiudizi percettivi di moderni siano comuni anche agli antichi?

⁵⁷ Didi-Huberman, *Beato Angelico*, cit., p. 13.

gli oggetti di culture diverse dalla nostra, anche quando ciò significasse vedere, percepire, pensare in modo diverso da quel che ci è consentito.

Ora, di là dalla precarietà logica e dall'intima contraddittorietà di questi assunti, che pure abbiamo cercato di evidenziare, è interessante notare come nell'impostazione di Didi-Huberman la pittura dell'Angelico venga "letta" non attraverso la grammatica e la sintassi dell'Umanesimo, come ci si aspetterebbe e come di solito si è fatto, ma attraverso quelle della teologia medievale, di quel "lungo Medioevo" ancora vivo nella Firenze del XV secolo — cosa che, tra l'altro, mostra assai istruttivamente quanto il contesto semantico possa essere una nozione mobile dal punto di vista spaziale e temporale. Ma qui la conseguenza rilevante è che il carattere rappresentativo e mimetico fenomenologicamente manifesto nei dipinti dell'Angelico debba essere in qualche modo neutralizzato, se non addirittura negato, in ossequio a una presunzione di incompatibilità tra l'idea di rappresentazione e la concezione "figurale" e allegorizzante che il Medioevo avrebbe avuto dell'arte come della realtà, presunzione che sembra tanto radicata quanto ingiustificata. Sappiamo bene, infatti, che i sensi della Scrittura non dipendono dallo stile della Scrittura, ma dalla sua verità; non diversamente un'interpretazione teologica, così come una lettura simbolico-iconologica, è applicabile a qualunque immagine, qualunque dipinto — tanto più se di soggetto religioso — indipendentemente dal suo stile e dal suo grado di "realismo". Tutta la tradizione iconologica che fa capo a Panofsky — e basterebbe pensare al suo capolavoro sulla pittura fiamminga — sta a provare se non *de iure*, almeno *de facto*, e abbondantemente, la praticabilità di questa tesi che dovrebbe infine accordarsi anche con la posizione di Didi-Huberman, se egli stesso scrive che "al di là della conoscenza, al di là dei concetti e delle opinioni, l'esegesi inventava nuovi rapporti tra cose, parole o immagini bibliche che non ne avevano alcuno nell'ordine naturale, nell'ordine logico o nell'ordine delle somiglianze visibili"⁵⁸.

Ciò mostra però che quel pregiudizio di incompatibilità che abbiamo rilevato non si giustifica in base ad esigenze metodologiche e le sue ragioni vanno cercate invece in un vizio di formazione, in un condizionamento, questo sì culturale, che continua a far sentire il suo peso anche laddove non siano più chiari e coerenti i suoi fondamenti. E' dunque in un certo modo sorprendente constatare che proprio Panofsky sia stato tra coloro che più autorevolmente hanno contribuito a consolidare l'opinione per cui l'arte medioevale non può considerarsi un'arte rappresentativa precisamente perché il concetto di imitazione e "contemplazione di un 'dato' naturale *non poteva assolutamente* venire affacciato dal pensiero medioevale"⁵⁹ e che soltanto con il Rinascimento poteva darsi un problema del rapporto "soggetto-oggetto", soltanto dopo che l'oggetto, sottratto all'interiorità del soggetto, avesse ottenuto "un posto in un 'mondo esteriore' solidamente definito"⁶⁰. Un assunto, questo, che non solo, volenti o nolenti, finisce col far

⁵⁸ Ivi, p. 11. E' comunque seriamente dubbio che un qualche teologo, di ieri o di oggi, possa avallare una simile idea di esegesi, come puro esercizio ludico-combinatorio o come libera associazione freudiana. Anche la teologia mistica o negativa è *scienza* del Divino; inoltre la teologia medioevale non conosce solo un metodo "apofatico", ma anche una via "catafatica" che è propria della Scolastica razionale del XIII-XIV secolo.

⁵⁹ E. Panofsky, *Idea. contributo alla storia dell'estetica* [1924], Firenze, La Nuova Italia, 1952, p. 30, corsivo mio.

⁶⁰ Ivi, p. 36.

dipendere l'interpretazione della struttura dei fatti artistici di una determinata epoca dal riconoscimento delle contemporanee concezioni filosofico-religiose, ma, quel che è peggio, costringe la selezione e l'interpretazione di queste in un disegno storicisticamente preconcepito, costruito intorno all'idea di una heideggeriana "età dell'immagine del mondo", l'età moderna appunto, con la quale finalmente si instaura per la prima volta "una distanza che al tempo stesso obiettiva l'oggetto ed impersona il soggetto", così nell'imitazione artistica, con la nascita dell'estetica, come nell'analisi scientifica e nella scienza storica, discipline che il Medioevo non avrebbe neanche potuto concepire⁶¹.

La vera incompatibilità che il saggio di Didi-Huberman mette genuinamente in evidenza consiste nel voler interpretare la pittura dell'Angelico come espressione o prodotto di una *Weltanschauung* profondamente ed essenzialmente medioevale e nello stesso tempo collocare quest'isola di Medioevo nel pieno dell'Umanesimo, rendendo con ciò inservibile la nozione stessa di *Weltanschauung* epocale quale senso ultimo e istanza di controllo dell'interpretazione. Probabilmente pochi studiosi sarebbero disposti a rivedere complessivamente i termini di una questione così "datata", ma bisogna tener presente che il risultato di un tale atteggiamento non è tanto la rimozione del problema quanto piuttosto la sua tacita e non di rado pervasiva presenza anche in molti degli studi più moderni e avvertiti, come abbiamo visto. Col vantaggio che se un problema è tacito non corre l'onere di doverlo giustificare argomentativamente, né di render ragione delle sue conseguenze. Quanto a queste, se è fin troppo ovvio rilevare che ogni epoca può coltivare "immagini del mondo" molteplici, diverse, complementari o persino radicalmente contrastanti, non è mai abbastanza scontato sottolineare quanto sia improprio, e storicamente improduttivo, concepire la pittura quasi fosse un vaso in cui un demiurgo coscienzioso e però misterioso faccia colare la "visione del mondo" che spetta ad una data epoca, così che la si possa poi ri-conoscere opaca e con non poco sforzo solo dopo avere imparato a conoscerla altrove e in tutt'altre formulazioni, per il solito linguistiche. Un passaggio, per lo storico, del tutto ridondante, se non addirittura fuorviante. Un passaggio col quale, oltretutto, il problema dell'imitazione,

⁶¹ Ivi, p. 36 e n. 16. Panofsky arriva addirittura a sostenere che il pensiero medioevale "negava fundamentalmente tanto il soggetto che l'oggetto" (p. 38), asserzione che lascia piuttosto perplessi. Invero, se la compendiosità del lavoro di Panofsky non giustificasse, almeno in parte, la sommarietà dei giudizi — come egli stesso sembra avvertire — alcune sue conclusioni si dovrebbero valutare come degli strani errori storiografici, se non addirittura come delle ingenuità filosofiche. Scrivere che Aristotele "conosceva bensì un rapporto tra intima forma e materia, ma non il rapporto tra intima forma ed oggetto esterno" (p. 30), oppure che nel Medioevo "la tesi che l'arte, per quanto possibile, 'imiti' la natura — (o meglio, si adegui alla natura) — viene inteso, come già in Aristotele, soltanto nel senso d'un parallelismo, non già d'un rapporto" (p. 31), significa misconoscere l'impianto fondamentale della gnoseologia (e la metafisica) aristotelica nonché della gnoseologia tomistica, che da quella dipende, trascurando che il modello di entrambe è, non lo dimentichiamo, quello della *tabula rasa* e dell'*adaequatio rei et intellectus*; e basterebbe rileggere gli articoli della *Quaestio* 84 nella *Pars Prima* della *Summa* di Tommaso per verificare con quale coerenza le soluzioni platonica e avicenniana vengano nettamente respinte in favore della posizione aristotelica: *Principium nostrae cognitionis est a sensu* (I, q. 84, a. 6). Non si può concludere — come fa Panofsky — che "per la concezione medioevale l'opera d'arte non nasce mediante un adattamento, un accordo, tra l'uomo e la natura [...] bensì mediante la proiezione d'un immagine interiore nella materia", poiché il problema era, ed è, appunto quello di determinare l'origine di tali immagini, e qui è illusorio accomodare una soluzione che possa renderci unitariamente l'impronta della "coscienza" medioevale in generale, come se non vi fossero differenze persino insanabili, per esempio, tra la dottrina del sapere agostiniana e quella tomistica, o se, tra gli stessi aristotelici, non vi fossero contrasti radicali, come tra un Sigieri — e i cosiddetti Averroisti — e lo stesso Tommaso.

contestato sul piano naturalistico (oltre che metafisico), si sposta su quello culturale, sconfessando così il luogo teorico donde quella stessa contestazione dovrebbe giustificarsi⁶².

Diversamente stanno le cose se lo storico non si ferma a cogliere nella pittura — e più in generale nella produzione artistica — o solamente una pura passività tautologica, o viceversa soltanto una pura attività autofondante e assolutamente autonoma, visto che entrambe le opzioni si rivelano o inutili o inservibili per una disciplina come la storia dell'arte. Il problema è dunque ancora quello di trovare il luogo proprio della pittura, e di qui la sua funzione storica, nella forma o, per così dire, nella *ratio* di un'esperienza sensibile del mondo, e a questo lavoro, che dovrebbe costituire il vero fatto di struttura della storia delle immagini, le categorie del linguaggio non sono né contrapposte né incommensurabili, ma lungi dall'essere le uniche forme in cui possa organizzarsi la nostra esperienza, restano in una posizione di "posteriorità" rispetto a una comune matrice ontologica — o, se si preferisce, fenomenologica — e al medesimo bisogno di un principio di intelligibilità. E' da questo punto di vista che la storia delle immagini tematizza un'autentica gnoseologia, e qui ne va della domanda intorno al posto che esse occupano in una più generale storia della civiltà e del pensiero. "Che cosa significa *pensare* in pittura e nelle forme, con i mezzi, dal punto di vista che le sono propri?" s'è chiesto giustamente uno storico illuminato come Hubert Damisch a chiusura del suo saggio magistrale su *L'origine della prospettiva*⁶³. Vale a dire, quali sono i problemi propri che la pittura deve affrontare e risolvere? o meglio, in quali termini e con quali strumenti specifici essa deve configurare le connessioni speculative di problemi che non sono suoi soltanto? E' abbastanza chiaro, infatti, che qui non stiamo discutendo affatto di qualcosa come "linee e colori che parlano solo di linee e colori" né, tanto meno, di quelle piacevolezze letterarie che hanno fatto la fortuna dei suffeti di un esercito di raddomanti e conoscitori, un esercito di fatto senza nome che per comodo, ma impropriamente, si è continuato a riunire sotto il vessillo del formalismo. Tanto poco abbiamo da fare con un simile specialismo accademico che il nostro orizzonte problematico si ritrova già esplicitamente delineato nel contesto storico che abbiamo finora incrociato solo a grandi falcate ma al quale dobbiamo tornare, non solo per un'esigenza di ordine filologico, ma direi anche per un interesse genuinamente speculativo, che è poi il vero movente di ogni autentica filologia.

Tra la fine del XV e la prima metà del XVII secolo l'indagine intorno alle finalità, ai mezzi e allo statuto delle arti figurative è, nel complesso, un problema tutt'altro che specialistico o, come si direbbe oggi, "di nicchia", esigenza artigianale di una corporazione di produttori estranea all'*elite* degli intellettuali. L'istanza tassonomica — e dovremmo forse meglio chiamarla mania, o addirittura ossessione tassonomica — attraversa da un estremo all'altro, quasi ne fosse l'*organon*, quel fenomeno tipico di questo periodo che è la trattatistica, dalla poetica alla filosofia naturale, sia pure secondo gradi di sistematicità, di maturazione terminologica e consapevolezza

⁶² Si legga, per esempio, quanto scriveva Cassirer in *Filosofia delle forme simboliche* [1923], Firenze, La Nuova Italia, 1961, pp. 9-10: "Ogni vera funzione fondamentale dello spirito presenta in comune con la conoscenza un'unica caratteristica di valore decisivo, costituita dall'aver in se stessa un'attività originaria formativa e non semplicemente riproduttiva.

⁶³ H. Damisch, *L'origine della prospettiva* [1987], Napoli, Guida, 1992, p. 455.

dottrinale assai diseguali. Certo la letteratura artistica abbonda di preoccupazioni tecnologiche, precettistiche o semplicemente illustrative, ma non si riduce a questo solo, né tali aspetti, benché ognuno a proprio modo importante, dicono il carattere fondamentale dell'insieme. Si pensi al caso di Leonardo, eminente quanto si vuole ma non per questo meno rappresentativo, proprio perché sintetizza una quantità di indirizzi che possiamo poi ricostruire partendo da un campione molto più vasto. Ebbene, nell'opera di Leonardo, di là dalla congerie di motivi e interessi poliedrici — dalle formule di preparazione dei colori alle speculazioni cosmologiche — un tema è posto chiarissimamente: quello del valore conoscitivo della pittura e dei suoi rapporti con le altre branche del sapere e dell'attività umana, ed è posto, non potrebbe essere diversamente, *da e nella* pittura stessa. Impresa razionale ma non meccanica, “la pittura è scienza, secondo Leonardo — ha scritto giustamente Cesare Luporini — perché costituisce un modo irriducibile, che ad essa sola compete, di conoscere il mondo... perché esiste una sfera, un lato del reale, la cui scoperta è di esclusiva competenza della pittura”⁶⁴. “Inimitabile, però è scienza”, leggiamo in una delle prime pagine del *Trattato* leonardesco, ed è questo il risultato critico più cospicuo cui giunge la riflessione cinquecentesca sull'arte della figura, e non solo⁶⁵.

Quando più tardi la Chiesa cattolica, impegnata nello sforzo di ridefinizione dottrinale volto ad arginare l'urto della Riforma, verrà chiamata, volente o nolente e ai diversi livelli della sua gerarchia e delle sue istituzioni, ad affrontare la questione delle immagini, dovrà ripartire da una medesima esigenza o difficoltà, quella cioè di tracciare e contenere i limiti propri della pittura, non tanto, è ovvio, per esaltarne l'assoluta autonomia, quanto per rivendicarne la specificità e l'insostituibilità delle funzioni. Così la trattatistica “tridentina” costituisce, più o meno deliberatamente, più o meno consapevolmente, un capitolo di quella *scienza delle immagini* il cui “Spirito Oggettivo”, per così dire, si istituzionalizza proprio tra XV e XVI secolo. Più precisamente possiamo osservare — ma il confronto si intenda sul piano problematico e non come derivazione diretta — che se lo scopo di Leonardo, e i teorici suoi contemporanei, era quello di individuare il posto che spetta alla pittura nell'ambito del problema dell'investigazione e della conoscenza della natura, ciò che è tanto più chiaro quando si stagli sull'orizzonte dei multiformi interessi leonardeschi, il compito dei trattatisti cattolici della seconda metà del secolo, che muovevano da preoccupazioni di ordine teologico, morale e catechetico, era nuovamente quello di determinare il posto che spetta alla pittura anche nell'ambito del problema dell'esperienza e della conoscenza religiosa, che è quanto dire, in un certo senso, della conoscenza storica, naturalmente della storia provvidenziale cristiana, storia della Salvezza. E anche qui possiamo cogliere chiaramente il problema proprio perché si tratta di collocarlo in un ambito molto più vasto e complesso di questioni, di rapporti, di gerarchie e valori.

⁶⁴ C. Luporini, *La mente di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 145.

⁶⁵ Non si può quindi concordare con quanti ritengono, come Panofsky, che il razionalismo naturalistico che attraversa il XV e XVI secolo sia mosso solo da esigenze di ordine tecnico-pratico e sia privo di autentici interessi speculativi e di spessore metafisico. Il problema è che Panofsky intende la metafisica solo nel senso della mistica neoplatonica dimenticando che esiste anche una metafisica di diversa impostazione, non meno filosoficamente fondata, e che anzi il termine stesso “metafisica” si riferisce storicamente innanzitutto proprio a quel razionalismo naturalistico (di Aristotele) che Panofsky sembra voler circoscrivere a problema meramente pratico. Vedi Panofsky, *Idea*, cit., pp. 38 ss.

La riflessione controversistica sulle immagini porta allo scoperto — sia pure talvolta solo in negativo, secondo un’ottica parziale, o addirittura, potremmo dire, contro le sue stesse intenzioni — la questione della *teoreticità* della pittura e coglie nitidamente le implicazioni etiche di quei concetti di rappresentazione e imitazione su cui si affatica contemporaneamente l’intera esegesi poetica cinquecentesca. Già nella formulazione aristotelica le nozioni di “verosimile”, “possibile” e “necessario” che caratterizzano la μιμησις pongono esplicitamente il rapporto tra dimensione conoscitiva e funzione sociale della catarsi, ciò per cui la poesia è più filosofica e più “seria” (φιλοσοφωτερον και σπουδαιωτερον) della storiografia, sempre risolta solo nel contingente. Sulla scorta di una tale complessa tradizione i trattatisti del XVI secolo riconosceranno il valore dell’indole mimetica delle immagini nella coesistenza che esse realizzano, sia pure per rispetti diversi, di individuale sensibile e universale intelligibile, in quel carattere di esemplarità concreta di cui pure l’esperienza e la conoscenza religiosa non possono fare a meno se non vogliono negare la condizione antropologica e naturalistica del loro orientamento (che in effetti sarà una preoccupazione del cattolicesimo tridentino): non aveva detto, d’altronde, lo stesso Aristotele che “è compito della medesima facoltà il discernere il vero e quello che è simile al vero”⁶⁶?. Non a caso il concetto di *exemplum* e di *imitatio* conserverà sempre nella cultura cristiana questa doppia valenza di forma ideale e modello particolare e avrà una portata ben più ampia e profonda di quanto discipline accademicamente separate possano a prima vista riconoscere⁶⁷.

Non possiamo qui soffermarci a trattare la dottrina gnoseologica delle facoltà che sottende e giustifica questa esigenza di un immaginario estetico senza il quale la partecipazione comunitaria del Sacro resta vacante; ma intanto occorre sottolineare come sia proprio la risorsa delle immagini a rendere possibile la mediazione di una storia sacra veramente *esemplare*, nel senso più pregnante del termine, storia *magistra* e modello, in cui la Chiesa militante si riconosce innanzitutto come Chiesa *visibile*. Non c’è vera contraddizione, perciò, se negli anni del Concilio coloro che promuovono le prime rigorose e sistematiche ricerche archeologiche e filologiche sulla storia cristiana sono anche tra i più strenui difensori delle pitture sacre: i santi, gli eroi e i martiri della Chiesa sono veramente autentici quando diventano concretamente accessibili all’imitazione, nel duplice senso che abbiamo detto, quando cioè, per un paradosso solo apparente, proprio la finzione riscatta l’accidentalità degli eventi nell’ordine superiore della storia e rende evidente

⁶⁶ *Retorica*, A, 1, 1355 a 14.

⁶⁷ Si vede qui come la transizione da un paradigma culturale della *visibilità* a un paradigma della *leggibilità*, che si compirebbe tra antichità e Cristianesimo, non possa essere risolto in termini troppo schematici, come abbiamo già notato a proposito del concetto di “figura”. Bisognerebbe anzi notare quanto gli sviluppi semantici dell’ermeneutica cristiana occidentale, pure dominata dalla religione della Parola e del Libro, non possano fare a meno del modello di esperienza visivo-sensibile di ascendenza classica. Si pensi — per analizzare un caso per molti versi canonico— all’uso paolino del termine υποδειγμα (Eb. 4, 11; 8, 5; 9, 23) che la *Vulgata* rende ora con *exemplum* ora con *exemplar* e che, pur indicando un rapporto “figurale” di anticipazione, conserva il suo significato etimologico (δεικνυμι, mostrare) e designa quindi tanto un archetipo, come modello perfetto, quanto un esempio o esemplare, come modello concreto, che pone appunto un rapporto di mimesi. L’ambivalenza di carattere estetico ed etico di queste nozioni costituisce un motivo di lunghissima durata nell’ambito del pensiero occidentale: lo troviamo già delineato in Platone e lo ritroviamo perfettamente chiaro in età moderna, per esempio col concetto kantiano di esemplarità. La controversia cinquecentesca sulle immagini, con tutte le sue implicazioni, delimita certamente un momento storico importante nell’arco di sviluppo di questa problematica.

l'unità e il *logos* (*ratio*) delle azioni, non, plotinianamente, in *absentia*, oltre le immagini, bensì in *praesentia*, nelle immagini e non senza le immagini.

In quale misura poi questi risultati fossero anche nelle intenzioni dei vari teologi, teorici, committenti e pittori non è sempre chiaro né può essere sempre chiarito con certezza. Non bisogna infatti sottovalutare il carattere ambiguo, spesso compromissorio e non di rado anche contraddittorio della trattatistica dell'epoca, tenendo conto non solo di diversità non lievi nelle forme di produzione e destinazione del genere — condizionate da moventi, finalità e strumenti difforni — ma anche e soprattutto degli scarti talora impressionanti tra quel che abbiamo chiamato “discorso secondario” e ciò che il *corpus* delle immagini effettivamente esibisce. Nondimeno, anzi proprio a partire da questa intricata rete di relazioni, di resistenze e di forze contrastanti può configurarsi più chiaramente un *problema storico*, che è tale per gli esegeti moderni forse non diversamente che per gli apologeti tridentini. D'altra parte l'indagine storica non necessariamente coincide — e spesso non deve — con l'analisi di psicologie individuali.

7. Iconografia e contesto.

Con questo ritorniamo al punto dal quale siamo partiti: il peso di continuità e fratture nell'intreccio di immagini, cultura religiosa e politica ecclesiastica. Un intreccio che viene ora a delinearci, sia pure attraverso un percorso frastagliato e parziale, su un orizzonte di questioni storiche e teoriche piuttosto complesse, ma che costituiscono l'indispensabile *metacontesto*, se così possiamo chiamarlo, di ogni contesto più specifico e circoscritto.

E' senza dubbio auspicabile che le implicazioni dottrinali e devozionali della pittura cinquecentesca, così come la loro stratificata ricezione da parte di un pubblico composito, vengano minuziosamente indagate tenendo nel debito conto la specificità e le declinazioni idiomatiche di situazioni e momenti particolari. Ma quale che sia il grado di “microstoricità”, se così vogliamo dire, con cui tarriamo gli strumenti e i materiali della nostra analisi, le vicende che cerchiamo di ricostruire non saranno mai pienamente comprensibili e apprezzabili senza riannodare i numerosi fili in cui si fissano rapporti articolati su molteplici livelli, senza riconoscerci la struttura di problemi più vasti e di più lunga durata che diano senso e direzione a prospettive e soluzioni locali, senza, in altre parole, far reagire tema e orizzonte. Tutto questo abbisogna di una visione di sintesi, di una ragione complessiva che in quanto tale non si trova scritta da nessuna parte — giacché, per altro, se così fosse renderebbe superfluo lo sforzo dello storico — ma che va costruita come problema sulla base delle “cose stesse”, a partire dall'analisi delle loro connessioni necessarie, quand'anche meno scontate, secondo istanze e obblighi di metodo, come dovrebbe essere negli intenti di una storia delle idee e della cultura.

Ciò non significa, è fin troppo ovvio, che la ricerca debba risolversi nella redazione di un atlante iconografico dei grandi temi della pittura cristiana che attraversi verticalmente la cultura

artistica del Cinquecento, come lo si trova – esemplarmente, per altro – scorrendo il sommario dalla ponderosa opera del Mâle. Non perché ciò comporterebbe un’analisi eccessivamente capillare e dispersiva, ma, al contrario, proprio perché ci sarebbe ben poco da analizzare, tanto da dover sottoscrivere il giudizio di Huizinga sulla sostanziale immobilità del modello agiografico cristiano lungo una parabola plurisecolare. Un’immobilità necessaria alla struttura della dottrina, che anche nelle immagini sembra non conoscere confini geografici e cronologici. Si confronti, per toccare con mano un caso concreto, la scena della *Lapidazione di Santo Stefano* — episodio di quel vero e proprio incunabolo della pittura martiriale che sono le storie di santi affrescate nell’abbaziale di San Giovanni a Müstair, nei Grigioni, nel XII secolo [fig. 7] — con la pala d’altare di identico soggetto dipinta da Giulio Romano tra il 1520 e il 1521 per Santo Stefano a Genova [fig. 8], che si può considerare all’origine degli sviluppi monumentali del martirio cinquecentesco: due opere tanto distanti quanto, a proprio modo, ugualmente importanti per la storia del tipo. Ebbene, persino in una situazione di pressoché totale indipendenza come questa, ritroviamo in entrambi i casi gli stessi motivi, nel senso panofskiano del termine, e lo stesso tema iconografico convenzionale, la stessa “storia”, identica fin nei particolari.

Proprio l’iconografia serve dunque piuttosto a disegnare i confini di campo entro cui si muove la ricerca, il piano di invarianza e stabilità che è altrettanto importante e anzi necessario per comprendere il meccanismo della genesi e della mutazione. D’altra parte, se è possibile inseguire una “continuity in change” — e con quali risultati lo mostrano i lavori di Warburg e Saxl — dev’essere altrettanto plausibile studiare i “changes in continuity”, dove i singoli risultati sono qualificabili come tali proprio perché possono orientarsi e disporsi lungo una medesima linea di forza, che è il profilo ideale di un problema che si sviluppa su terreni diversi, il criterio per distinguere in un ambito particolare ciò che accidentalmente sopravvive da ciò che necessariamente permane. Ma allora lo sfondo su cui si rende percepibile e rilevabile il processo dinamico di una storia della rappresentazione figurativa del sacro non è sufficientemente definito dai suoi confini iconografici, i quali, pur con tutte le loro complesse implicazioni tematiche, testuali e dottrinali, possono delimitarne tutt’al più il momento materiale; ciò che può forse istruirci, indirettamente, intorno alla questione: perché il Sacro?, ma non può rispondere propriamente ed esaurientemente alla domanda: perché le immagini?.

Se volessimo cercare nelle categorie della retorica classica il modello di funzione e il rapporto di fruizione che lega la pittura religiosa al suo pubblico – e qui l’analogia si intenda rigorosamente ed esclusivamente in termini di proporzionalità – dovremmo orientarci piuttosto che al genere deliberativo o a quello giudiziario, al genere *epidittico*, il quale non si indirizza appunto ai membri di un assemblea politica, o a un collegio di giudici, ma si rivolge essenzialmente allo spettatore, e meglio ancora a un pubblico, che, come abbiamo visto, ne è addirittura costituito⁶⁸. Un pubblico che non solo sia già al corrente della materia trattata e dei

⁶⁸ Aristotele, *Retorica*, A, 3, 1358 b. Sul genere epidittico e la sua struttura funzionale, oltre i vari testi classici, si può vedere, modernamente, almeno C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell’argomentazione. La nuova retorica* [1958], Torino, Einaudi, 1989, pp. 50-58.

suoi valori, ma anche in larga misura li condivide, o comunque possa farlo, per poter cogliere il carattere proprio della “rappresentazione”, retorica, poetica, figurativa che sia: “si che novo sarà quel poema – osservava il Tasso – in cui nova sarà la testura dei nodi, nove le soluzioni, novi gli episodi che per entro vi saranno trasposti, ancorché la materia sia notissima e da altri prima trattata”⁶⁹. Una storia della rappresentazione figurativa non potrà perciò concentrarsi solo su ciò cui essa rimanda come alla sua *causa materialis*, in primo luogo proprio perché – sarà il caso di ripeterlo ancora un’ultima volta – la pittura non è rappresentativa in senso esclusivamente e preminentemente concettuale, né tanto meno in un senso, per così dire, “diplomatico”, di cui c’è ancora traccia nell’uso comune, ma spesso equivoco, del verbo “rappresentare”; laddove questo dovrebbe riferirsi, nel nostro contesto, piuttosto a una *presentazione*, o, ancora meglio, un’*autopresentazione*⁷⁰.

Una storia critica delle immagini dovrà dunque innanzitutto trovare il suo adeguato *contesto*, nel senso etimologico del termine, all’incrocio di un fascio di linee teoriche di sviluppo che ne chiariscono le condizioni e ne determinano il senso e i momenti nell’alveo di una storia più complessa. Così nelle grandi pale d’altare del Cinquecento, come nei dipinti di privata devozione, si potranno cogliere in opera il problema stesso della finzione e della mimesi, le possibilità e i limiti di una narrazione figurativa o di una raffigurabilità della storia, i termini dialettici di una teoria del patetico, del drammatico e del tragico, l’organizzazione di una logica dell’evidenza sensibile: in breve la possibilità della pittura di diventare riflessione su sé stessa e sui propri presupposti, sui propri debiti e i propri crediti, di essere *pittura e metapittura*.

Non si deve pensare perciò che il contesto di cui stiamo parlando vada concepito al modo in cui Benjamin intendeva il “Dramma barocco”, come un’idea platonica, rispetto alla quale “la storia appare soltanto come la frangia colorata di una simultaneità cristallina”⁷¹; è importante però conservare il necessario equilibrio, l’essenziale articolazione di morfogenesi e stabilità strutturale, di archeologia e teleologia, che sono poi, non a caso, le condizioni per poter intendere e scrivere la storia.

⁶⁹ T. Tasso, *Discorsi dell’arte poetica*, I.

⁷⁰ Il concetto, che certo non può essere discusso in questa sede, ha trovato curiosamente una trattazione forse più pregnante nell’ambito della letteratura scientifica che non di quella artistica. Si veda, per esempio, il bel libro, suggestivo anche per i non specialisti, di A. Portmann, *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia* [1965], Milano, Adelphi, 1969, in part. capp. 1 e 2.

⁷¹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], Torino, Einaudi, 1980, p. 15.