

0. *Premessa di «metodo»*: L'intervento che mi accingo a svolgere non va inteso nella classica forma della conferenza, ma piuttosto in quella più discorsiva della conversazione. Una conversazione in cui vorrei avanzare alcuni elementi di discussione sullo statuto delle varie metodologie esistenti in storia dell'arte. La procedura consisterà dunque nell'affrontare dei capitoli, anche distaccati fra loro, concernenti i presupposti metodologici dello studio «storico» dell'arte, e non nel proporre il «giusto» metodo, magari rivelato alla luce della semiotica. Dirò di più: il mio atteggiamento sarà quasi schizofrenico, perché tenterò addirittura di pormi nei panni di uno storico dell'arte (cosa che però purtroppo non sono) che interviene ad un convegno sulla *metodologia* delle scienze umane, per cercare di chiarirla e di confrontarla con altre metodologie.

Perché questo? Perché in effetti, costruendomi addosso questo simulacro e questa finzione, posso provare a descrivere qualche problema di non poco conto che non solo amerei veder affrontato e dibattuto per quanto concerne il mio settore disciplinare, ma che avrei voluto veder affrontato anche dagli altri settori disciplinari che appartengono alle scienze umane. Il che spesso non è avvenuto in questa circostanza per dei motivi purtroppo di natura «ideologica».

Per comprenderli — e con ciò comprendere meglio anche la natura della mia relazione — consentitemi subito una parentesi. Questo convegno ha un titolo, *Semiotica ed epistemologia delle scienze umane*, ma prima di arrivare alla sua formulazione fu discussa una alternativa, quella con la dizione ...e *metodologia delle scienze umane*. Ebbene, permettetemi di rilevare che fra «epistemologia» e «metodologia» delle scienze umane corre una differenza di natura appunto ideologica. Parlare di «epistemologia» significa infatti porre preliminarmente l'esistenza di *fondamenti* all'interno di una disciplina che pretenda di appartenere alle scienze umane. Al contrario, soffermarsi sulla «metodologia» significa esaminare *la rete di modelli* con la quale questa discipli-

na si attrezza per analizzare i propri oggetti, magari per vedere come questa rete sia compatibile con altre reti che appartengono alla stessa pretesa «famiglia» disciplinare, e dove invece sia concorrenziale, e dove infine sia incompatibile. La diversità mi pare evidente. Nel primo caso infatti non solo cerchiamo un fondamento, credendo magari poi che questo fondamento legittimi una «verità» scientifica, ma addirittura cerchiamo il «fondamento dei fondamenti», quasi che le scienze umane debbano possedere una qualche «oggettività» unica in un loro preteso statuto profondo comune. Nel secondo vogliamo invece presentare dei confronti, controllare dei risultati a partire dai metodi con cui questi risultati sono stati ottenuti. Qualcuno, recentemente, ha sostenuto che la scientificità consiste nella legalità dei fondamenti «oggettivi» delle scienze umane. A me pare più serio partire invece dalla più comune pratica scientifica — quella delle scienze «dure» — che abitualmente consiste proprio in questo, nel presentare risultati con la trasparenza del metodo impiegato per ottenerli. Fra l'altro: io so benissimo che non esiste metodologia «innocente», cioè che non parta da alcuni presupposti generali, ma, a mio modesto modo di vedere, è enormemente più economico e più sicuro partire proprio dalle procedure di scoperta, dai modelli di ricerca, e poi arrivare, confrontandoli, a quei «primitivi concettuali» che costituiscono un'epistemologia.

1. *I metodi in storia dell'arte*. Detto questo, ho provato allora a prendermi alla lettera, e ho cominciato a chiedermi quali siano le reti di modelli che presiedono a quella che da meno di un secolo consideriamo la «storia dell'arte» come disciplina autonoma. E qui mi sono reso conto di due fatti assai strani. Il primo fatto è questo. Che curiosamente in storia dell'arte, a parte il caso di Benedetto Croce, che in *Questioni di metodo in storia dell'arte* parlò del metodo appunto per dire che non c'era, quasi mai nella letteratura storico-artistica si dice che cos'è la storia dell'arte. E però chi conosce l'ambiente degli storici dell'arte sa per esperienza che nessun altro studioso nell'ambito delle scienze umane è altrettanto arrogante di uno storico dell'arte nella sicurezza del proprio specialismo. Il secondo fatto è invece questo. Che quando qualche raro storico dell'arte (è capitato ad esempio ad Argan nel primo volume della *Storia dell'arte* Einaudi) si lascia andare ad osservazioni metodologiche, ebbene allora confonde la metodologia con l'epistemologia.

E così veniamo al punto di questo mio intervento. Ho infatti l'intenzione di mostrare come in storia dell'arte non solo non esista una metodologia ma ne esistano molte non sufficientemente confrontate fra loro (e questo è banale, anche se troppo poco detto), ma che le diverse metodologie sono in realtà delle vere e proprie *episteme*, sistemi di credenze più che modelli operativi, il cui grave risultato è che sovente le opere sono descritte, interpretate, spiegate *a partire da uno sguardo inquinato dal sapere e dal credere dello storico*. Insomma: spesso nella ricerca storico-artistica capita che le «conclusioni» della ricerca

sono già contenute nelle premesse della medesima, con l'aggravante di non essere né annunciate né denunciate. Per giungere adesso al mio scopo permettetemi di avanzare per domande retoriche, dal tono — mi perdonerete — un po' maieutico.

2. *Esiste una storia dell'arte? Ha una metodologia? Che rapporto ha con la disciplina che dovrebbe esserle «madre», cioè la «storia»?* Cominciamo col dire che non esiste «una» storia dell'arte, ma che ne esistono molte, e che la causa di tale pluralità deriva da un problema fondamentale: se la storia dell'arte debba essere *interna* o *esterna*. Fin dagli inizi della disciplina, cioè da quando Aby Warburg ne ottenne la prima cattedra in Germania ai primi del secolo, si discute se la storia dell'arte debba essere la storia di eventi come fa la storia *tout court*, solo che i suoi eventi sono le opere (ma sarebbe meglio dire che in questo caso la storia dell'arte è piuttosto come la storia naturale, dato che tratta in fin dei conti dell'evoluzione di una specie di eventi dotati di coerenza, mentre gli eventi storici sono eterogenei); o se invece l'apparizione di questi eventi-oggetti che sono le opere vada messa in serie con due altre serie, da una parte l'evoluzione di una società che le opere semplicemente documentano (da sole o non da sole), e dall'altra l'evoluzione dell'ambiente e della forma artistica, stavolta con l'aiuto degli eventi veri e propri a fornire un ausilio interpretativo gregario. Torneremo su tutto ciò, ma consentitemi di darvi solo qualche esempio di questa seconda Storia «esterna». Del primo caso, un campione può essere stato Emilio Sereni, che nella *Storia del paesaggio agrario italiano* usa le opere d'arte come testimonianze della storia del paesaggio e delle colture in Italia; e un altro è il Carlo Ginzburg delle *Indagini su Piero*, ossessionato dall'interpretazione di certe opere dell'artista rinascimentale come originate dalla propaganda per la crociata contro i Turchi. Del secondo caso può invece essere esemplare un po' tutta la ricerca che si basa in modo esclusivo sulla scoperta dei committenti delle opere d'arte, ritenuti responsabili — per ragioni storiche — dei «programmi» iconografici delle opere. Il contenuto delle opere insomma si risolve in qualcosa che sta *fuori* delle opere stesse, mentre il contenuto intrinseco o non viene trattato o viene trattato parzialmente, in rapporto con una motivazione già reperita all'esterno. Il secondo interrogativo riguarda l'esistenza di una metodologia. Anche qui risponderemo che di metodi evidentemente ne esistono molti, se addirittura l'ambiente degli storici dell'arte è spesso scosso da guerre intestine clamorose, che finiscono sui giornali, proprio a partire da accuse e controaccuse di «scorrettezza» metodologica. Il che è oltretutto provocato dall'esistenza di un mercato dell'expertise che rende competitive le attestazioni su opere ed autori. Tanto per fare una lista, esistono l'attribuzionismo, l'iconologia, la sociologia, la storia sociale, la psicologia, la psicanalisi e persino un poco (molto poco) di semiotica dell'arte. E all'interno di questi «metodi», se per ora vogliamo chiamarli così, esistono oltretutto correnti in conflitto fra di loro, come vedremo meglio fra un istante.

La diversità metodologica, tuttavia, dipende molto spesso da un tratto epistemologico (ovvero ideologico) preliminare. Prendiamo come esempio una teoria storico-artistica a caso, quella «socio-storica» di Arnold Hauser. Ebbene: qui esiste un presupposto fondamentale, quello di credere che la spiegazione delle opere d'arte risieda in una specie di catena causale che muove da qualcosa che sta nella società, soprattutto i rapporti economici fra le classi. Facciamo un caso opposto, di tipo idealistico adesso. C'è chi spesso fa la storia dell'arte per «capolavori». C'è chi pensa cioè che la storia dell'arte sia costituita da una serie di alti e di bassi, dove i picchi più alti sono i capolavori, e ci si dedica a questi ultimi perché si pensa che siano la matrice anche delle opere «minori». (Fra l'altro, in questo caso, si finisce per fare la storia dell'arte parafrasando il capolavoro, poiché oltretutto si crede che — essendo capolavoro — questo sia «indicibile»). La conseguenza più immediata di questo filone di studi è l'anti-metodismo quasi ideologico, basato però su una teoria, in modo quasi circolare. Un terzo caso di episteme «forte» è quello di natura positivista. Si pensa che la storia dell'arte debba essere una pratica totalmente empirica (si descrive «soltanto quel che c'è», salvo non dire mai quali sono i limiti della descrizione) e si comincia a costruire una serie di catene causali fra i cosiddetti «fatti». Prendo ad esempio l'apparizione di una certa figura in un certo periodo e comincio a mettere insieme tutte le figure che le somigliano, inferendone un rapporto necessario. È la catena delle somiglianze.

Veniamo adesso all'ultimo quesito, quello concernente la relazione con la «storia-storia». A mio avviso lo scambio di concetti fra le due discipline è assai meno forte di quanto si possa pensare. Prendiamo le varie correnti che si rifanno alla storia dell'arte in senso «interno». Il punto centrale in questo tipo di ricerca è l'idea che le opere fra di loro costituiscono una catena causale di cause-effetti, e che l'opera-causa stia all'origine delle opere-effetto. È quello che anche in altre storie disciplinari si chiama la nozione di «influenza». Ora, a ben guardare, raramente negli studi storici veri e propri si parla invece di influenza. Pertanto, accade che in storia dell'arte si riprenda un concetto storico classico, come quello di catena causale, ma che tale concetto sia sottoposto a una valorizzazione. Infatti, la nozione di influenza non è che la valorizzazione di un certo oggetto-evento nei confronti di un altro che le è successivo. Per quanto concerne, dall'altro lato, la storia dell'arte «esterna» accade invece che o la storia dell'arte stessa viene negata (scompare all'interno della storia di cui costituisce semplicemente una focalizzazione o una prospettiva) o viene ridotta a biografia (collocazione nel tempo della vita degli artisti).

In conclusione (e molto approssimativamente): possiamo dire che in storia dell'arte si ribalta la famosa affermazione di DUBY e Le Goff secondo la quale la storia sarebbe la madre delle scienze umane. La storia dell'arte ne è piuttosto la figlia, ma inconsapevole. Viene determinata dalle episteme esistenti nelle scienze umane, spesso senza saperlo. E quando il connubio provoca un rigetto otteniamo il più rigido

antimetodismo, mentre quando c'è accettazione il risultato è l'eclettismo più totale. Un chiaro esempio di antimetodismo è il seguente. Gianni Romano, che peraltro è uno dei più valenti storici dell'arte italiana contemporanei, ha sostenuto negli *Studi sul paesaggio* che quando un metodo irrompe in storia dell'arte si corre il rischio di far dire a un artista ciò che non si era mai sognato di dire. Un caso di eclettismo esemplare è invece il manuale di storia dell'arte di Argan, dove in ogni capitolo e quasi per ogni artista si adopera un metodo differente di analisi, ora importa delineare la psiche, adesso l'opera come testo, infine la committenza.

3. *Metodi e valori*. Abbiamo visto, *en passant*, un altro motivo di confusione metodologica che ancora una volta appartiene ad una episteme non dichiarata in storia dell'arte. Si tratta dell'incrocio fra i metodi e i valori. L'equivoco purtroppo esiste anche quando viene proclamata la separazione fra la storia dell'arte e l'estetica, anche quando si sostiene che la nozione di «opera d'arte» fa male alla sua storia. Ovvero: anche involontariamente, l'Arte viene confusa con l'arte, e questa inficia le procedure analitiche. Abbiamo già visto il caso della storia dell'arte fatta per capolavori, ma esiste anche quello, non meno comune, di fare una storia degli stili interpretando qualche opera come capostipite di uno stile determinato, o addirittura di un'epoca, come se quest'ultima fosse caratterizzata da uno stile soltanto, o infine si svolgono ricerche iconologiche sul significato di un testo confondendolo col suo valore, cioè con la volontà di determinare la spiegazione della sua «bellezza» (magari «oggettiva»).

Diceva in effetti Enrico Castelnuovo che la storia dell'arte naviga da sempre all'interno di una basilare opposizione. O una storia «alla Ranke», cioè la storia da storici, la storia dei fatti, o una storia «alla Wölfflin», la storia delle forme. E quando si sia arrivati all'accettazione totale di una polarità (e al contemporaneo rifiuto dell'altra), ecco che la conseguenza è il desiderio o la negazione del valore estetico. Per esempio, quando Hauser o Antal rifiutavano la storia «alla Wölfflin», dicevano che non si può ridurre la storia dell'arte a una successione di «figurine». Questo perché per una «storia delle figurine» non c'è distinzione, come direbbero i giornali di oggi, fra Aristotele e Paperino, o fra Giorgione e Crepax. Il rifiuto della storia «alla Ranke» sfocia anche in questo, però: in un desiderio di valore estetico. Croce, ad esempio, deprezzava Ranke sostenendo che non si può giungere in arte all'elenco del succedersi di fatti «pratici».

All'interno della confusione fra metodi e valori possiamo poi porre una seconda confusione. La storia dell'arte ha sempre guardato a due grandi filoni, uno mantenuto implicito e uno molto esplicitato: il modello positivista delle scienze umane, e quello delle altre storie speciali di oggetti culturali, come la storia della letteratura o la storia della musica. E questo perché la storia dell'arte non ha mai dichiarato una sua scelta di fondo sulla funzione di una disciplina umanistica. Ovvero, non ha mai reso chiara quale delle tre famose funzioni di una

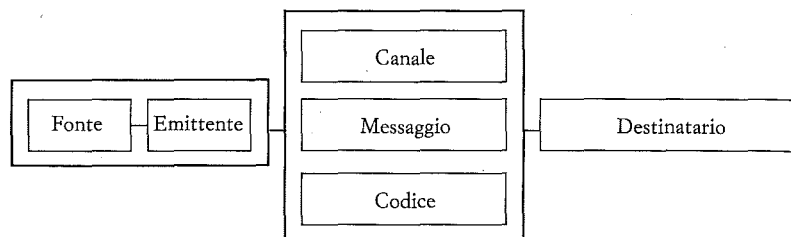
qualunque disciplina analitica fosse la propria: descrivere, interpretare, spiegare. Facciamo degli esempi per chiarire questo punto.

Se prendiamo l'attribuzionismo, noteremo che da Morelli fino a Longhi, cioè attraverso tutta la storia classica di questa pratica, la funzione primaria era quella della descrizione. Morelli sosteneva ad esempio che quello che lo aveva mosso alla costruzione del suo «metodo» era il fatto che la maggioranza delle attribuzioni delle opere nei musei era sbagliata. Dunque, esisteva un desiderio di *ricatalogazione*. Il suo metodo consisteva infatti in una diversa descrizione dell'opera, che passava per i dettagli piuttosto che per i grandi insiemi. Salvo che poi le descrizioni, quando dovevano sfociare nell'attribuzione di un nome e di una data all'opera stessa, finivano per servirsi della categoria temporale: il tale dettaglio non può essere che del tale autore, e non può comparire prima della tale data. E il prima/dopo serviva poi ad attribuire nuovamente un valore all'oggetto, a sancire il capolavoro contrapposto all'opera di genere.

L'iconologia sembrerebbe invece dichiaratamente porsi il problema dell'interpretazione. Infatti il suo punto di partenza è che qualsiasi opera d'arte si esprime in una forma che *nasconde* un contenuto, al di là della sua evidenza immediata, che si mostra direttamente a livello di descrizione pre-iconografica. Ma anche qui: una volta che si mette in rilievo l'opposizione fra «chiaro» di un contenuto pre-iconografico e «cifrato» di un contenuto iconologico, succede che automaticamente ritorna la nozione di capolavoro, che sarà quello che nasconde più finemente dei segreti di interpretazione. Ecco spiegata la ragione per cui certi iconologi «selvaggi», per riprendere una definizione di Gianni Romano, avendo in realtà pre-giudicato che cosa sia il capolavoro e che cosa non lo sia, si mettono in caccia di una serie di segreti sempre più lambiccanti. Mi pare questo il caso, nuovamente, del libro di Carlo Ginzburg su Piero della Francesca, proprio perché Ginzburg eccede nella convinzione della mole nascosta di segreti nell'artista rinascimentale, e soprattutto delle trentadue interpretazioni della *Tempesta* di Giorgione analizzate da Salvatore Settis, a cui purtroppo bisogna aggiungere anche la sua medesima, che non si discosta, quanto a ideologia, dalle altre da lui molto ben criticate. Se poi veniamo alla funzione della spiegazione, ecco che arriviamo a degli universalismi ancora più ideologici. Nella storia sociale, ad esempio, o nella psicanalisi dell'arte, accade che l'opera venga messa quasi in ombra dalla pre-decisione di spiegarla attraverso un grande universale, economico o psichico che esso sia.

4. *Sub specie communicationis*. Nel cercare un quadro comune per le diverse episteme che ho finora analizzato, mi è venuto in mente un carattere che permette di riclassificarle. Si tratta del modo di porsi nei confronti della catena comunicativa rappresentata dal legame autore-opera-pubblico, ovvero del tipo di «sguardo», per dirla con Eco, portato verso l'asse della comunicazione. Disegniamo appunto lo schema della catena comunicativa elementare. Da un lato c'è l'emittente, che

trasmette un messaggio attraverso un canale e mediante un codice, e dall'altro c'è un destinatario che lo riceve attraverso un apparato di ricezione:



Ebbene: mi sembra che ciascuna delle metodologie che compongono la mappa della storia dell'arte parta dal preliminare isolamento di una sezione della catena comunicativa, che viene ritenuta la più importante e la più pertinente all'analisi, e poi faccia scaturire delle conseguenze che ne costituiscono lo statuto fortemente ideologico. Facciamo adesso degli esempi. È evidente che la storia sociale dell'arte che si fonda sulla natura delle committenze elegge come «luogo» della spiegazione dell'opera la ricerca dell'emittente o della fonte e delle sue ragioni per la creazione dell'opera. Il programma del committente diventa la chiave per lo svelamento del significato contenuto nel testo. L'esagerazione di questo metodo, tuttavia, mostra chiaramente come spesso il sapere metodico «faccia guardare» selettivamente alle forme manifestate dal testo stesso. A me è capitato di lavorare su un quadro famosissimo, *Gli ambasciatori* di Hans Holbein, cioè su di un dipinto che possiede una enorme letteratura, e del quale sono stati esaminati tutti i dettagli possibili e immaginabili. Epperò non *proprio* tutti. Mentre si sa qualunque cosa sui due personaggi, Jean de Dinteville e Georges de Selve, c'è invece qualche particolare che non è stato preso affatto in considerazione, quasi che nel quadro non ci fosse. Si tratta del crocifisso all'estrema sinistra in alto, sul fondo, nascosto da una tenda semiaperta. Così, mentre sono stati resi significativi tutti gli oggetti disseminati nel tavolo fra i due personaggi, e tutto quanto possa essere collegato con la loro vicenda mondana, non è stata resa pertinente la ripetizione di teschi (legata al crocifisso, evidentemente) che pure nell'opera c'è.

Altro caso: l'interpretazione della *Tempesta* di Giorgione a cui ho già accennato. Anche qui, il lavoro di Settis sulla committenza appare eccellente, e conduce a «guardare» il testo con la lente d'ingrandimento. Salvo che l'eccesso di avvicinamento fa obliare come al solito un bel dettaglio: una cicogna che sta sulla casa in alto in prospettiva sopra la donna col bambino. Può anche darsi che la cicogna non sia rilevante, ma allora bisogna dimostrarlo, non ignorarne l'esistenza. Tanto più che la sua evidenza plastica è certo maggiore di quella del preteso serpente in basso, che Settis giura di vedere e che invece io giuro non esserci affatto. Ma, come si vede, la convinzione di Settis che

l'opera fosse stata commissionata da un gruppo intellettuale veneziano per rappresentare enigmaticamente l'origine del mondo richiedeva una prova di dettaglio, e Settis l'ha vista, anche se non c'è. L'epistemologia ha guidato la descrizione.

Nel caso precedente, si trattava di marcare come luogo fondante la spiegazione di un'opera il segmento iniziale della catena comunicativa, quello concernente l'emittente. E anzi a quel livello si distingueva fra un vero emittente-fonte e un emittente-esecutore. In altri settori, si scelgono invece segmenti diversi e si costruiscono specificazioni ulteriori. Vi sono discipline che si occupano del messaggio, e che ritengono che tutta la spiegazione risieda nel testo. Discipline che invece puntano sulla fortuna critica o sull'ambiente sociale, cioè che insistono sulla ricezione. E infine discipline che si collocano a cavallo fra vari segmenti.

Insistiamo con gli esempi, e insistiamo con alcune contraddizioni che mostrano, come mi ero ripromesso, la contraddizione fra epistemologia e metodologia, fino al punto che il metodo corre il rischio di diventare non-metodo. Per l'attribuzionismo e la *connoisseurship* quel che conta è ovviamente l'autore, ma con una certa attenzione naturalmente al testo. Un'attenzione molto rischiosa, però. Infatti, se prendiamo il tipico criterio attribuzionista, quello di soffermarsi sui dettagli per arrivare al riconoscimento dell'autore, notiamo il paradosso. Il testo rivela, quasi psicanaliticamente ha detto Ginzburg, e quasi peircianamente, ha insistito, la traccia di chi l'ha fatto. Parla inconsciamente della sua origine. E però per gli attribuzionisti questo stesso testo non fa sistema, non dice nulla in quanto tale e in quanto interrogato dal metodo. Fanno sistema (il sistema-autore) i dettagli messi in serie. Ad esempio: secondo gli attribuzionisti mostra più tracce dell'autore l'ungua di una Madonna che non la Madonna intera. Nel particolare molto complicato da eseguirsi, infatti, possiamo riconoscere l'esecuzione di un «maestro», mentre nell'intero ci sono spesso tanti interventi diversi (di bottega, di restauro successivo, di aggiunte coeve, e così via). Esiste insomma quasi un «inconscio» dell'opera nell'elemento apparentemente minuscolo, che è una sorta di «calligrafia» dell'autore. L'opposizione fra pertinenza del dettaglio e variabilità del testo diventa ancora più interessante se prendiamo un conoscitore assai diverso come Longhi. Infatti, in Longhi vediamo che per quanto concerne l'interpretazione dell'opera, al di là dell'attribuzione mediante dettagli, la procedura è quella della parafrasi narrativa. Ovvero, come voleva Diderot, l'occhio del conoscitore comincia a fare un viaggio all'interno dell'opera, e racconta quel che «vede». Sia in termini propriamente narrativi (il racconto che spesso esiste in un'opera figurativa), sia come «avventura» del critico, sia infine come «avventura» della forma, quasi che questa si esprimesse attraverso le tracce della sua esecuzione. Così, mentre per l'attribuzionismo classico abbiamo l'insistenza sull'autore in quanto nome proprio, in Longhi abbiamo invece l'interesse per l'autore in quanto soggetto di una azione artistica. Passiamo adesso a un altro metodo di indagine, quello *formalista*. Ri-

spetto al nostro schema comunicativo, il formalismo si colloca nel segmento che si interessa del messaggio e che lo ritiene rivelatore del senso di un'opera in modo autonomo. E però le cose non sono così semplici. Molti credono infatti che il formalismo in storia dell'arte sia un fenomeno unitario. E invece nella tradizione formalista possiamo ritrovare una serie di orientamenti assai differenti fra loro. Il primo che a mio avviso dovremmo chiamare « formalista » è Bernard Berenson, anche se ciò potrebbe scandalizzare più d'uno. Berenson però è l'inventore di alcune categorie come quelle di « valori tattili » o di « valori plastici ». Il valore dell'opera per Berenson infatti risiede o nel fatto di procurare una *aisthesis* (la percezione visiva produce anche una sensorialità di altro tipo) o in quello di suggerire il *volume* (la pittura che è piatta, per esempio, dà l'idea di avere un grande spessore, mentre la scultura, che è dura e immobile, dà l'idea di muoversi). Il formalismo di Berenson consiste dunque nel cercare la qualità dell'opera nel grado di elaborazione della sfida materiale e sensoriale compiuta dall'opera d'arte, e pertanto anche dal suo autore, che rientra in gioco.

Il formalismo che conosciamo di più è però quello di Wölfflin, ovvero il formalismo « stilistico ». Siamo ad un principio di ben altra natura. Non si tratta di analizzare la materia dell'espressione, quanto piuttosto le grandi configurazioni che si mantengono stabili durante un certo periodo e in una certa area geografico-culturale. Gli stili per Wölfflin si basano su alcune coppie di opposti, che pertanto possiamo denominare come « categorie dell'espressione », e che sono astratte e soggiacenti a qualsiasi opera. « Reggono », se così si può dire, qualcosa di più figurativo (in termini semiotici) che sta alla superficie del testo preso in esame. Siamo in effetti vicini a certe definizioni della semiótica greimasiana, salvo che in Wölfflin manca totalmente la dimensione del contenuto, e soprattutto le sue famose sei coppie non sono interdefinite, né motivate. Così, ad esempio, non si capisce perché una coppia debba essere « concavo/convesso », e soprattutto perché si combini con « lineare/curvilineo ». Né si capisce quale sia il significato delle categorie, e infine nemmeno perché una combinatoria categoriale debba definire, *da sola*, uno stile. Stavolta, l'autonomia del messaggio risulta insomma troppo ristretta.

Trent'anni più tardi troviamo un altro formalista il cui metodo si diversifica da quello di Wölfflin. Si tratta di Henri Focillon, che come sapete ha scritto nel 1934 un libro dal titolo *La vita delle forme*. Il formalismo di Focillon è un formalismo stavolta « biologico »: le forme artistiche sarebbero quasi come le forme viventi, e possono essere descritte per mezzo di tratti alla stregua degli esseri viventi nel sistema di Linneo, e al contempo se ne può descrivere l'evoluzione come una serie di passaggi di fase, esattamente come in biologia (nella biologia evuzionista) definiamo appunto lo sviluppo dell'essere vivente. Focillon questa volta prova a costruire un sistema di interdefinizioni concettuali. La forma, per Focillon, si realizza infatti secondo il modo di articolare quattro grandi elementi (il tempo, lo spazio, la materia

e lo spirito). Ogni forma (che dunque va ritenuto termine sinonimo di « opera » o « testo ») presenta dei tratti figurativi che rinviano a una delle quattro categorie. Ma i tratti sono organizzati a loro volta secondo un sistema di opposizioni a quattro termini (arcaico, classico, manierista, barocco), che non è più astratto, ma è rivelatore di una temporalità interna. I quattro termini sono infatti in consecuzione, e non a caso Focillon li chiama « fasi ». L'arcaismo è la fase di invenzione di una forma, il classicismo quella della sua stabilizzazione e perfezionamento, il manierismo quella della tensione del canone classico alla ricerca dei suoi limiti formali, il barocco quella della sua destabilizzazione. Il difetto di Focillon è, come si vede, quello di tentare di formalizzare anche la storia: ma il suo modello è talmente rigido che la storia, quella evenemenziale, gli sfugge, e rimane sul terreno solo una teoria della storia poco dimostrabile. Il suo tentativo di allargare l'interpretazione dell'opera alla società che la fa vivere risulta metastorico.

Passiamo adesso a quella che alcuni chiamano « sociologia dell'arte ». Ebbene, anche qui ritroviamo correnti molto distinte. In linea generale potremmo dire che la sociologia si colloca sul piano della ricezione dell'opera d'arte, cioè nel segmento che concerne il destinatario. Ma le sociologie particolari hanno modi personalissimi di intendere il ruolo degli attori sociali nella ricezione dell'opera, e rivelano la loro derivazione da varie ideologie. Della storia sociale alla Hauser abbiamo già accennato: si fonda sull'idea del « rispecchiamento », come nella teoria marxista-leninista più classica, fra un qualunque evento-oggetto che si produce nella società e la *struttura* sociale parallela che lo genera. Il difetto qui è quello di pensare alla società in modo esageratamente monolitico, mettendo addirittura da parte l'idea della dialettica sociale, e dimenticando che nella società vi è non lotta di classe e basta, ma anche competizione di modelli non in conflitto. Inoltre, le strutture prese in esame da Hauser sono tutte di grande dimensione, sono macrostrutture molto astratte. Ecco perché a quella di Hauser si contrappone un'altra storia sociale, che invece è piuttosto una microsociologia. È la storia sociale « alla Antal », che negli anni quaranta fu fortemente e polemicamente giustapposta alla precedente. Per Antal è solo all'interno di un microgruppo sociale che si danno certi caratteri di comportamento che possiamo considerare omogenei, soprattutto come espressione di un *gusto*. È insomma assai più una *pragmatica* dell'arte che non una sociologia in senso stretto. Siamo ai limiti di una vera e propria estetica della ricezione. E non a caso è in questa direzione che anni più tardi mi sembra muoversi Pierre Francastel, rappresentante di una terza, e molto diversa, pratica sociologica. Per Francastel ogni opera deriva da un *gusto* che la motiva e che risiede nel sociale. Salvo che per riconoscere questo gusto, non potendosi svolgere alcuna ricerca su società scomparse, dobbiamo ricorrere a una mediazione, e cioè il *linguaggio*. Tanto le opere come i comportamenti di lettura delle opere si esprimono infatti linguisticamente, e il linguaggio è l'unico mediatore possibile per l'interpretazione. Come si vede, grande



in Francastel è stata l'influenza dello strutturalismo, che viene piegato a scopi sociologici. Quando analizziamo il linguaggio di un'opera, infatti, per Francastel facciamo due cose: analizziamo l'opera (ed è pratica semiotica), ma anche la società che « parla » quello stesso linguaggio che sta nell'opera (ed è pratica sociologica). Il libro sull'evoluzione dello spazio dal Rinascimento al cubismo è emblematico del lavoro di Francastel, perché serve all'autore non solo a svolgere alcune osservazioni fondamentali sulle opere che esamina, ma anche a collegare i modelli formali della spazialità con i modelli culturali (sociali) che le veicolano.

Passiamo infine all'ultimo gruppo di metodi che voglio esaminare qui, l'iconologia. Intanto, è bene distinguere, come da sempre si fa in storia dell'arte, fra iconografia e iconologia. L'iconografia infatti è una pratica che consiste nella raccolta di certi motivi considerati omogenei. Ad esempio, si facevano prima di Panofsky le liste di tutti i ritratti degli imperatori romani, e con questo si arrivava a una catalogazione che individuava analogie e differenze fisiognomiche o tipologiche. Oppure, si mettevano insieme le effigi dei santi, e ne risultava un sistema di riconoscimento dei soggetti agiografici. L'iconografia si trasforma poi in iconologia perché, da Warburg fino a Panofsky, si comincia a pensare che *c'è dell'altro dietro la somiglianza delle immagini dal punto di vista del tema*. Ma questo « altro » presupposto dagli iconologi viene trattato anche qui in almeno *quattro* maniere profondamente diverse, che adesso descriverò attribuendo in modo improprio ogni modello a un autore. *Uno, Warburg*: se ci sono delle somiglianze fra le immagini, però bisogna anche capire come tali somiglianze si accompagnino alle differenze. Perché un motivo, che è una configurazione stabilizzata attraverso serie di somiglianze, presenta ad ogni apparizione delle mutazioni? La storia dell'arte di solito spiega il cambiamento in termini cronologici, di sviluppo temporale. Ma un secondo modo di vedere il cambiamento è anche quello « geografico »: presa una serie sulla base di un criterio di pertinenza (la somiglianza per certi rispetti) si fa una mappa delle sue deviazioni, e si tenta di spiegare la metamorfosi spaziale da luogo a luogo, da un'area culturale a un'altra. *Due, Dvorak* (e fino a Schapiro): la differenza fra immagini somiglianti dipende dal fatto che ogni immagine ha una sua matrice sempre letteraria; la storia dell'arte è pertanto una branca della storia delle idee (e anzi vi si confonde); la storia dell'arte analizza figure, che rappresentano idee, ma queste idee hanno un prototipo nella letteratura. *Tre, Panofsky*: dietro a ogni immagine esiste un qualche simbolismo più o meno nascosto; e questa è una teoria che assomiglia molto alla teoria semiotica della connotazione; il fatto che « dietro » a ogni immagine esista un simbolismo nascosto non dipende dal fatto che l'immagine sia banalmente cifrata, ma da una certa concezione del significato; per Panofsky ci sono tre livelli di crescente complessità nella struttura del significato delle immagini (preiconografico, iconografico, iconologico), e ognuno comprende i precedenti, esattamente come nella connotazione secondo Roland Barthes. C'è ovviamente un difetto in queste concezioni

iconologiche, e consiste nel fatto che o l'iconologia diventa una lessicografia (i motivi vanno *nominati*, e poi li si maneggia come parole, col difetto di non sapere tuttavia mai quali siano i loro formati, né quali siano le relazioni fra di essi), o sbocca in una specie di simbolismo selvaggio, in una iconologia fantastica (la fede nel simbolismo nascosto fa sì che si possa procedere non più per la dialettica fra somiglianza e differenza, ma solo attraverso la serie infinita delle analogie). *Quattro, Wittkover*: quello che interessa veramente non è il motivo in sé, quanto il suo trasferimento nel tempo e nello spazio, e le ragioni di questo fenomeno; per esempio, perché un motivo come quello di Teseo e del minotauro può diventare San Giorgio e il drago? oppure, perché Salomè con la testa del Battista diventa Giuditta e Oloferne, fino al punto che le due configurazioni sono irricognoscibili? Come si vede, anche l'iconologia sembra puntare l'attenzione sul messaggio, e soprattutto sul suo contenuto più che sulla sua forma. E tuttavia le varie differenze che ho illustrato mostrano una differente inserzione del problema della ricezione, fino al punto di diventare delle pragmatiche, come nel caso di Wittkover, o delle pratiche intertestuali, come nel caso di Dvorak e Schapiro.

5. *Qualche banale conclusione*. Penso così di essere arrivato a dimostrare l'assunto di partenza, e cioè che in storia dell'arte non solo esistono diversi metodi, e che all'interno di ciascun metodo troviamo in realtà altri metodi, ma addirittura che spesso non siamo, affatto di fronte a metodi ma a vere e proprie episteme scientifiche di natura fortemente ideologica. Questa ipotesi è avvalorata dal fatto che all'interno di ciascun metodo manca quasi sempre la interdefinizione dei concetti, e che molto spesso gli obiettivi della ricerca vengono confusi, sia a causa del sovrapporsi indistinto di analisi del testo e discussione dei suoi valori, sia in ragione della mancata chiarezza su quale aspetto comunicativo dell'opera d'arte si vada cercando di descrivere, interpretare, spiegare. Questo significa che *le storie dell'arte non hanno una fondazione, se non preliminare al loro statuto pratico*. La storia dell'arte è pertanto una specie di *campo* definito solo dalla natura degli oggetti, che sono oggetti valorizzati di per sé, nel doppio senso mercantile ed estetico del termine.

Ma ecco, e con questo concludo, che abbiamo trovato un compito per la semiotica all'interno della storia dell'arte. Che non è forse quello (o solo limitatamente) di competere con altri metodi alla ricerca di una improbabile purezza. Ma è prima di tutto quello di *provocare* delle definizioni di metodo, in modo che ciascuna area disciplinare non si presenti come depositaria della verità, come prassi totalizzante, *ma sappia dire che cosa ricerca in base a quale possibilità di risposta possiede*. Come diceva Kuhn: ogni paradigma scientifico è una « promessa di risultati ». I paradigmi vanno peraltro esplicitati per osservare quali promesse offrono e se i risultati sono loro corrispondenti. Il che naturalmente vale anche, e per prima, per la semiotica. Se l'arte è un campo plurivoco di oggetti, ebbene l'indagine degli oggetti che lo

compongono non può che essere fatta con pratiche « regionali ». Dove per « regionale » intendo quella « regione » di sapere enciclopedico esplorabile mediante un punto di vista organizzatore. Dico tutto questo perché ho l'impressione che anche nella semiotica dell'arte si siano avute delle differenziazioni di natura ideologica che ne hanno minato i risultati. Quando autori come Jean Petitot si occupano di opere d'arte, ad esempio, accade sovente che le ragioni dell'indagine siano incerte: si analizza il funzionamento dell'opera per « spiegare » come mai questa è *bella*. È il caso della sua analisi di Turner, in cui Petitot spiega la perdita di definizione pittorica esistente nel pittore inglese come rappresentazione senza mediazioni narrative del sublime. Ma questa è una interpretazione che discende da quello che Petitot già crede essere il sublime, e a questa credenza a propria volta occorre credere per accettare le conclusioni su Turner. Altro fondamentalismo, più grave, è quello di credere che, siccome abbiamo delle forti teorie semiotiche, anche un oggetto come quello storico-artistico sia facilmente analizzabile e interpretabile se vi si applica un modello.

L'esempio, stavolta non di qualità come nel caso precedente, mi viene da Gerard Deledalle e dalla sua analisi della *Gioconda*, nella quale viene ritrovata nuda e cruda l'intera lista delle categorie di Peirce. Di questa lista non ce ne facciamo assolutamente nulla: è una classificazione che non serve allo storico dell'arte perché non aggiunge niente al sapere sulla *Gioconda*, ma nemmeno al semiotico, che quelle categorie le conosceva già senza bisogno di disturbare ridicolmente Leonardo. Ritorno all'idea di regionalismo dell'interpretazione: non è infatti di simili esercizi totalitari, semiotici e non, che abbiamo bisogno; abbiamo bisogno invece di ricominciare a capire *in che modo siano gli oggetti stessi a porre le buone domande alla teoria, che poi una buona pratica metodologica tenterà di trasformare in buone risposte*.

È una conclusione certo non nuova: ci era stata già offerta da John Stuart Mill nella sua *Logica*. Quando ci decideremo ad applicarla?