

INTRODUZIONE

pag. 9

I.	IL MONDO ANTICO	13
	<i>Senocrate di Atene</i>	14
	<i>Duride di Samo</i>	14
	<i>Antigono di Caristo</i>	15
	<i>Eliodoro di Atene</i>	15
	<i>Vitruvio</i>	15
	<i>Plinio il Vecchio</i>	23
	<i>Plotino</i>	24
II.	IL MEDIOEVO	28
	<i>Villard de Honnecourt</i>	32
	<i>Giovanni Villani</i>	33
	<i>Matteo Villani</i>	34
	<i>Filippo Villani</i>	35
	<i>Cennino Cennini</i>	36
III.	IL QUATTROCENTO	38
	<i>Lorenzo Ghiberti</i>	42
	<i>Antonio Averlino detto Filarete</i>	43
	<i>Leon Battista Alberti</i>	48
	<i>Piero della Francesca</i>	57
	<i>Francesco di Giorgio Martini</i>	58
	<i>Giovanni Santi</i>	59
	<i>Luca Pacioli</i>	59
IV.	IL CINQUECENTO	61
	<i>Antonio Billi</i>	66
	<i>Albrecht Dürer</i>	66

	<i>Sebastiano Serlio</i>	<i>pag.</i> 69
	<i>Jacopo Barozzi da Vignola</i>	78
	<i>Andrea Palladio</i>	80
	<i>Giorgio Vasari</i>	87
	<i>Giovanni Paolo Lomazzo</i>	92
	<i>Vincenzo Scamozzi</i>	93
V.	IL SEICENTO	95
	<i>Federico Zuccari</i>	98
	<i>Claude Perrault</i>	99
	<i>Giovan Pietro Bellori</i>	100
	<i>Carlo Malvasia</i>	102
	<i>Nicolas François Blondel</i>	102
	<i>Filippo Baldinucci</i>	103
	<i>Jean-Louis de Cordemoy</i>	104
	<i>Bernardo de Dominici</i>	105
VI.	IL SETTECENTO	107
	<i>Carlo Lodoli</i>	108
	<i>Luigi Vanvitelli</i>	110
	<i>Jacques-François Blondel</i>	114
	<i>Francesco Algarotti</i>	115
	<i>Marc-Antoine Laugier</i>	115
	<i>Johann Joachim Winckelmann</i>	117
	<i>Giovanni Battista Piranesi</i>	119
	<i>Francesco Milizia</i>	121
	<i>Anton Raphael Mengs</i>	123
	<i>Luigi Lanzi</i>	124
	<i>Pietro Zani</i>	125
	<i>Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy</i>	125
	<i>Leopoldo Cicognara</i>	127

VII.	L'OTTOCENTO	<i>pag.</i> 130
	<i>Augustus Welby Northmore Pugin</i>	130
	<i>Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc</i>	132
	<i>John Ruskin</i>	145
	<i>William Morris</i>	147
	<i>Konrad Fiedler</i>	153
	<i>Franz Wickhoff</i>	156
	La "Fin du Siècle"	159
	<i>August Schmarsow</i>	159
	<i>Alois Riegl</i>	161
	<i>John Dewey</i>	167
	<i>Heinrich Wölfflin</i>	169
	<i>Roger Fry</i>	174
	<i>Aby Warburg</i>	175
	<i>Benedetto Croce</i>	177
	<i>Max Dvořák</i>	180
VIII.	IL NOVECENTO	182
	Prima parte	183
	<i>Bernard Berenson</i>	183
	<i>Ernst Cassirer</i>	185
	<i>Pietro Toesca</i>	189
	<i>Henry Focillon</i>	190
	<i>Lionello Venturi</i>	195
	<i>Frederick Antal</i>	197
	<i>Robin George Collingwood</i>	198
	<i>Roberto Longhi</i>	200
	<i>Fritz Saxl</i>	201
	<i>Arnold Hauser</i>	202
	<i>Erwin Panofsky</i>	207
	<i>Roberto Pane</i>	214

Seconda parte	<i>pag.</i> 217
<i>Edoardo Persico</i>	217
<i>Pierre Francastel</i>	222
<i>Edgar Wind</i>	224
<i>Ranuccio Bianchi Bandinelli</i>	225
<i>Ernst Kris</i>	226
<i>Rudolf Wittkower</i>	227
<i>Meyer Schapiro</i>	232
<i>Carl Gustav Hempel</i>	234
<i>Claude Lévi-Strauss</i>	237
<i>Ernst Gombrich</i>	241
<i>Giulio Carlo Argan</i>	243
<i>Carlo Ludovico Ragghianti</i>	247
<i>Andrè Chastel</i>	249
<i>George Kubler</i>	251
<i>Bruno Zevi</i>	253
<i>Leonardo Benevolo</i>	258
<i>Reinhart Koselleck</i>	261
<i>Paolo Portoghesi</i>	264
<i>Manfredo Tafuri</i>	266
<i>Le «Annales»</i>	267
<i>Giuseppe Galasso</i>	269
CONCLUSIONE	272
INDICE DEI NOMI	277

Il precedente saggio *Storia dell'idea di storia* (1998) – un *excursus* sulle concezioni della storia da Erodoto alle più recenti ricerche storiografiche – era una raccolta ragionata dei concetti, dei pensieri, degli assunti filosofici e metodologici sulla storia, elaborati dall'antichità fino ad oggi condotta per profili monografici di ciascun autore da Erodoto ad Agostino, da Machiavelli a Vico, da Hegel a Nietzsche, da Droysen a Weber, da Croce a Popper fino agli autori delle «*Annales*», della scuola narratologica e di quella eliometrica; chi filosofo, chi metodologista, chi sociologo, chi cultore di tutti questi interessi.

Si trattava in sostanza di uno studio di «filosofia della storia», nel senso datole da Voltaire che, nel coniarla per primo, la intendeva come riflessione filosofica sulla storia. Benché l'ottica prevalente fosse quella che nasce da un incontro fra storicismo e strutturalismo, il ricorso alla filosofia non andava inteso come un richiamo, per così dire, ai massimi sistemi, ma a quello più duttile e pragmatico delle mentalità; così, quanto all'impianto teorico, il testo seguiva una prospettiva più empirica peraltro affine alla storiografia che è appunto una disciplina empirica.

Rispetto al precedente *Storia dell'idea di storia*, il presente saggio tende a evidenziare di quella storia la parte che riguarda l'arte, il che è

legittimato dal fatto che in vari momenti, dall'età romantica al giovanile saggio crociano, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, fino alle recenti tesi narratologiche dell'americano Hayden White, si considera la storia appartenente appunto alla sfera dell'arte. Cosicché, confortato da tali sostegni, quei paragrafi del precedente libro sono diventati capitoli o parti considerevoli dell'attuale *Storia della storiografia dell'arte*.

Questa eredita tutti i caratteri filosofici e culturali del precedente saggio, apportandovi tuttavia le varie concezioni dell'arte che via via sono venute ad avvicinarsi, donde si può ritenere che a differenza della generalità del vecchio saggio, prevale ora la particolarità di una storia fortemente segnata da quella delle arti.

Tuttavia, quella dell'arte presenta una sua specificità donde l'esigenza di una sua particolare trattazione. Com'è stato osservato, la storia dell'arte è «la sola, fra tutte le storie speciali, che si faccia in presenza degli eventi e quindi non debba evocarli né ricostruirli né narrarli, ma solo interpretarli». [G.C. ARGAN, "La storia dell'arte", in *Storia dell'arte*, nn. 1/2, 1969].

Come nel precedente saggio, anche questa *Storia della storiografia dell'arte* è condotta per profili monografici di singoli autori; tuttavia non ci limiteremo agli storiografi, per così dire, puri ma anche a quegli autori – estensori di trattati e manuali – che hanno fornito varie idee e concetti alla storia dell'arte. Si pensi ai contributi di Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e simili che comunque, se non hanno scritto di storia, hanno bensì contribuito alla storia nel suo farsi. Il che esclude una ricerca puramente bibliografica – non importa quanti siano i libri scritti da ciascun autore, bensì le idee riscontrabili anche in poche opere pubblicate. Inoltre, anche se oggetto del libro sono principalmente le teorie sulla storia, non trascureremo la trattazione di particolari temi e problemi di natura diversa.

Questa sequenza di profili monografici, in gran parte di natura teorica, richiede, per ogni periodo – il mondo antico, il medievale, il

moderno e il contemporaneo –, un contesto che la inquadra. In tal modo, l'opera dei singoli, che ripetiamo costituisce l'oggetto della nostra esposizione, fornisce anche una testimonianza della relativa storia della cultura.

Ricordiamo che per i Greci il concetto di arte aveva un significato assai più ampio di quello attuale e veniva accompagnata dal termine *téchne*, col quale si designava «ogni attività (in quanto opposta alla natura), nella misura in cui era produttiva (e non conoscitiva), dipendente dall'abilità (piuttosto che dall'ispirazione), ed era consapevolmente guidata da norme generali (e non soltanto dall'abitudine meccanica) [...] Un tale concetto dell'arte includeva le caratteristiche comuni non soltanto all'architettura, alla scultura e alla pittura, ma anche alla carpenteria e alla tessitura [...] il loro [dei Greci] ampio concetto di arte (a cui sostituiremmo forse quello di "abilità") sopravvisse all'antichità e persistette a lungo nelle lingue europee (le quali, volendo mettere in rilievo le speciali caratteristiche della pittura o dell'architettura, non poterono usare semplicemente il termine arte, ma dovettero definirle "belle" arti). Fu soltanto nel XIX secolo che si tentò di lasciar cadere l'aggettivo descrittivo, e il termine "arte" fu considerato sinonimo di "belle arti"» [W. TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics, I. Ancient Aesthetics*, Warszawa 1970; tr. it. *Storia dell'estetica, I. L'estetica antica*, Torino 1979, vol. I, p. 46]. Il concetto di *téchne* è molto antico ed era considerato un dono degli Dei agli uomini per sopperire alla loro intrinseca debolezza (Esiodo). È importante sottolineare che le divinità possedevano le tecniche non perché le avessero apprese o inventate, bensì perché erano a loro sostanziali: Efesto e Atena esercitavano le *technai* perché

II.

IL MEDIOEVO

Per il contesto della letteratura medievale è necessario partire dalle due opposte concezioni del Medioevo: quella che vuole tale periodo dominato da cupo timore religioso, da fame, guerre e carestie e l'altra che, alimentata dalla letteratura romantica, lo vuole operoso, fabbrile, industrioso, commerciale e persino mondano. Naturalmente, ognuna di tali interpretazioni comporta una parte di vero, da considerare separatamente.

Quanto agli aspetti più tetri, il primato va forse al testo dal titolo *La miseria dell'esistenza umana*, redatto poco prima del 1200 da Lotario di Segni, il futuro papa Innocenzo III, il quale scrive tra l'altro: «Chi dà ai miei occhi la sorgente delle lacrime, perché possa piangere il miserevole ingresso nella condizione dell'uomo, il peccaminoso svolgersi dell'esistenza, la sua esecrabile estinzione? Voglio spiegarmi meglio. L'uomo è fatto di polvere, fango, cenere e, ciò che è più abominevole, di seme ripugnante. È concepito nella lussuria della carne, nel fuoco della voluttà, e, cosa più ignobile, nel fango del peccato. Nasce per la paura, per il dolore, e, quel che è più triste, per la morte» [Cit. in H. FUHRMANN, *Guida al Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 26-27]. In una tale visione del mondo, diffusissima, come dimostrano i manoscritti, le edizioni a stampa, le varie traduzioni di quest'opera fino al Cinquecento, non c'era posto nemmeno per il riso. Il fondatore del monachesimo, Benedetto, ricordava: «Lo stolto alza la voce in uno scoppio

III.

IL QUATTROCENTO

Quale fenomeno tipicamente italiano il Rinascimento richiede un quadro contestuale più limitato rispetto a quelli relativi al Romanico e al Gotico, nati in più paesi e sin dall'origine con una vocazione europea. Ma forse ciò che nel Medioevo esigeva una trattazione in estensione, nell'età rinascimentale richiede uno scandaglio in profondità. Infatti, mentre già nell'età medievale il quadro politico-culturale europeo è definibile per regni e per nazioni, notoriamente quello italiano non può che essere definito per dominazioni, per comuni e signorie, ognuna delle quali interessante una regione e spesso addirittura una città. All'inizio del XV secolo l'assetto italiano si fonda su cinque Stati principali: il Ducato di Milano, la Repubblica veneziana, la Signoria dei Medici a Firenze, lo Stato pontificio e il Regno di Napoli, nonché su Stati "minori", quali il Ducato di Savoia, quelli di Ferrara e di Urbino, il Marchesato di Mantova e le Repubbliche di Genova, Lucca e Siena. Non tutti questi Stati e/o città-Stato ebbero la stessa importanza politica e non tutti diedero un contributo ugualmente significativo alla civiltà del Rinascimento.

Patria di quest'ultima fu Firenze. Assumiamola come modello del quadro contestuale del XV secolo in ordine a tre principali campi: quello socio-economico, quello classico-letterario, quello, per così dire, della sintesi delle arti figurative.

Quanto al primo, il fenomeno più significativo è il costituirsi della

La città eterna non godette di quella continuità che caratterizzò il passaggio fiorentino dal Medioevo al Rinascimento. Quando i papi ristabilirono la loro sede a Roma, questa era un immenso cumulo di rovine e il loro disegno può concentrarsi in quattro punti fondamentali: riportare la città agli splendori dell'impero; fortificarla militarmente; effettuare una sistematica opera di restauro (dove l'aspetto culturale e pratico ad un tempo dell'interesse antiquario); concepire il rinnovamento dell'intera città in funzione delle esigenze e del prestigio della Chiesa. Tale programma risale a Martino V, il primo pontefice che ritorna a Roma, e viene confermato da tutti i suoi successori, specie da Niccolò V e da Giulio II, eletto nel 1503. Con quest'ultimo, il programma sopra enunciato è rivisto alla luce dei nuovi mezzi economici e culturali, avvalendosi del capitalismo bancario italiano e tedesco, come degli apporti di tutta la cultura umanistica e segnatamente di quella architettonica e figurativa. Con il suo mecenatismo e le grandi opere intraprese, Giulio II conferisce a tale cultura un prestigio universale e al tempo stesso la coinvolge nel grande disegno dell'*Ecclesia triumphans*. Sull'attuazione di detto programma è stato osservato: «Mai [...] è stato possibile alla cultura intellettuale mostrare quali meravigliose cose sia capace di produrre, e quale sia la colpa umana derivante dall'egoismo delle torri d'avorio [...] Roma era allora, per un artista, un vero paradiso: c'era la possibilità d'applicare finalmente,

Nella fitta rete di eventi, di opere ed interpretazioni relative alla cultura barocca – e già questo nome diede adito notoriamente a controverse spiegazioni, implicanti non solo l'etimologia ma anche giudizi di valore – il nostro contesto muove da alcune teorie generali nutrite nel secolo XVII per poi rientrare nell'esposizione monografica degli storici dell'architettura.

Intanto va notata la dimensione internazionale della produzione storico-artistica. Non che ovviamente nel Seicento si parlasse in un unico modo, sebbene non mancassero tentativi di fondare una lingua universale artificiale, di cui in vario modo si occuparono Descartes, Scioppius, Lodwick, Delarno, Cave Beck, Wilkins, Dangeau, Leibniz ed altri, né che il Barocco architettonico italiano fosse lo stesso di quello spagnolo, francese e tedesco, valendo soprattutto il divario tra i paesi riformati e quelli della Controriforma; tuttavia questi linguaggi ebbero una logica comune, una dimensione appunto europea più ampia di quella rinascimentale. In una parola, non siamo più in presenza d'una cultura patrocinata da signorie o da piccole entità politiche, bensì dalle corti delle grandi capitali europee.

Com'è stato osservato, con la crisi del Rinascimento, l'arte non tende più a realizzare valori assoluti ed eterni. Il compito che si proponeva nei secoli precedenti, quello cioè di essere una forma di conoscenza della natura e della storia, viene assunto nel secolo XVII rispettiva-

Nel secolo XVIII l'arte, l'architettura, l'arredamento e l'arredo urbano non mirano più alla propaganda della Chiesa e, nel caso della Francia, della monarchia assoluta; non vogliono più meravigliare e persuadere, ma attrarre e dilettere. Al posto della *grande manière* si afferma la *douceur de vivre*; ad un classico e razionale ideale eroico ne subentra un altro prettamente edonistico; l'austero Le Brun lascia il posto al sensuale Watteau, fino al disinibito erotismo di pittori quali Boucher e Fragonard, così come, in letteratura, questo spirito libertino si esprime in autori quali Choderlos de Laclos, Crébillon figlio e Restif de la Bretonne. «Il Rococò è l'ultima fase di una cultura mondana dove il principio della bellezza domina assoluto, l'ultimo stile in cui bello e artistico sono ancora sinonimi» [A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1956, vol. III, p. 57]. La crisi del costume di corte e il riaffermarsi di quello della nobiltà si traducono, per entrare nello specifico del nostro campo, anzitutto in un ridimensionamento degli ambienti: se il trionfo dello spirito di parata comportava la costruzione e l'arredo di regge e principesche residenze, quello dell'edonismo – traducendosi inevitabilmente in una sfera più privata – comportava che l'interesse dei committenti, degli architetti, degli arredatori si concentrasse sugli *hôtels* e sulle *petites maisons*, sui *cabinets* e sui licenziosi *boudoirs*. Tutto diventa più piccolo ed intimo; non vi sono più saloni da parata distinti dagli ambienti più confortevoli dove effetti-

VII.

L'OTTOCENTO

L'Ottocento è il secolo di Napoleone e del Congresso di Vienna; è l'età in cui si affermano la rivoluzione industriale e la moderna tecnologia, il liberalismo e gli Stati nazionali; in cui trionfa il capitalismo e nasce il socialismo umanitario e quello scientifico, si fondano le grandi aziende, si sviluppa il commercio internazionale e sorgono i sindacati operai; si attua il più grande fenomeno di urbanesimo della storia, s'accrescono a dismisura le città e la ferrovia trasforma lo stesso ambiente urbano e rurale; è il secolo del positivismo, della fisica come scienza guida, dell'*Historismus*, delle spedizioni geografiche, delle grandi scoperte nel campo della medicina e dell'igiene sociale; è il secolo di Darwin, di Malthus, di Marx, di Freud, ecc., quanto dire degli uomini le cui idee hanno ancora oggi una larghissima influenza; nel campo delle arti è il secolo della musica sinfonica e soprattutto lirica, della wagneriana *Gesamtkunstwerk*, degli impressionisti, della letteratura romantica, ecc.

AUGUSTUS WELBY NORTHMORE PUGIN (1812-1852)

Nato a Londra, ricevette una severa educazione religiosa dalla madre, alla quale egli preferì l'educazione del padre che collaborò con l'architetto John Nash e pubblicò una serie di opere letterarie sull'architettura gotica. In questo ambiente Pugin intraprese gli studi artistici

La “Fin du Siècle”

AUGUST SCHMARSOW (1853-1936)

Nato a Schildfeld ed educato a Zurigo, Strasburgo e Bonn, divenne docente di storia dell'arte a Göttingen nel 1881-82, quindi professore a Breslavia nel 1885. Nel 1888 fondò il Kunsthistorisches Institut a Firenze, un'istituzione volta a promuovere l'originale ricerca di storia nell'arte italiana, oggi parte della tedesca Max Planck Society.

Dell'opera di August Schmarsow studieremo principalmente quanto egli sostiene nel libro *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, del 1905. Suo è il concetto di architettura come *Raumgestaltung* o conformazione spaziale che ha, oltre ad un significato fisico-psicologico, anche un valore propriamente formativo tipico della *Sichtbarkeit*. Questo secondo aspetto della teoria di Schmarsow dipende dalla concezione attiva del suo particolare metodo, il quale rimane comunque inequivocabilmente nell'ambito fisico-psicologico. Infatti, mentre per Lipps e Wölfflin la fruizione estetica è relativa ad una percezione derivante da un'opera compiuta e definita, per Schmarsow l'esperienza estetica è qualcosa di attivo che rivive la formazione dello spazio, in quanto esso è determinato dalla misura del corpo umano, dalla sua configurazione, dal movimento, dall'utilità ecc.

Secondo Schmarsow l'arte è una «discussione creativa dell'uomo col mondo» (*Grundbegriffe...*, p. 33) un continuo rapporto dialettico fra questi due poli sia in senso fisico che psichico.

In opposizione al ruolo prevalente che le circostanze esterne hanno nella determinazione della forma (Semper), egli ritiene che ogni movimento di riflesso rispetto al mondo esterno dell'uomo sia un gesto espressivo, un atto formativo. Come osserva il Sorgel: «L'origine di tutta l'arte umana è, secondo Schmarsow, in fondo null'altro che desiderio di comunicazione, scambio di moti ed impulsi. Per l'ulteriore sviluppo tuttavia trovano considerazione solamente quei movimenti

VIII.

IL NOVECENTO

Dopo un iniziale ottimismo socio-politico-culturale, passiamo alla componente del contesto storico connessa all'industria e alle cosiddette arti industriali. Se la prima raggiunse nell'Inghilterra dell'Ottocento vittoriano il suo massimo sviluppo, col secolo nuovo sono gli USA e, per l'Europa, la Germania ad assumerne la *leadership*, e ciò non solo per le risorse energetiche e gli strumenti di produzione, quanto soprattutto in forza dell'organizzazione. Negli anni successivi alla guerra franco-prussiana del 1870, la Germania trasferì la sua struttura militare nella produzione industriale e nella competizione economica con gli altri paesi.

Tale competizione comportò, com'è noto, gli sviluppi politico-sociali nel caso migliore affidati all'ordine democratico, negli altri rendendosi responsabili di ogni sorta di sopraffazione, razzismo, persecuzione ai limiti della barbarie, sfociando in dure dittature responsabili di ben due guerre mondiali. In campo culturale il Novecento è stato il terreno delle avanguardie artistico-letterarie che hanno inciso non poco sul costume di tutto il secolo. Significativo è stato sempre il rapporto tra l'Europa e l'America, ognuna osservata dall'altra in un'ottica particolare. L'opinione pubblica e le stesse classi dirigenti europee guardavano all'America come ad un modello di cultura tutto pragmatismo ed efficienza, avanzatissimo sul piano industriale, da contrapporre alle resistenze di un malinteso senso della tradizione europea. Questo

impediva, tra l'altro, lo stesso sfruttamento della macchina industriale in molti settori ancora dominati dall'artigianato. Dirigenza e opinione diffusa americane, all'opposto, che da noi destavano ammirazione, ricercavano in Europa, specie in Francia, quella dimensione individuale che, sia per la storia, sia per lo scambio interpersonale, sia per lo sperimentalismo dell'avanguardia, caratterizzava l'ambiente della Parigi dell'epoca.

Grande peso negativo anche nel settore dell'arte ebbero i regimi fascisti e comunisti, donde il meglio del pensiero e l'azione storico-artistica va cercato nella cultura di opposizione.

Prima parte

BERNARD BERENSON (1865-1959)

Nato a Butrimonys, località della Lituania, fu uno storico d'arte americano di famiglia ebraica costretta ad emigrare a Boston per sfuggire all'antisemitismo zarista. Dopo studi eccezionalmente brillanti presso le università di Boston e Harvard, Berenson perfezionò la propria formazione in Europa. A Roma, nel 1888, incontrò Morelli e Cavalcaselle che indirizzarono la parte filologica dei suoi studi. Nel corso dei dieci anni seguenti, da solo o con Mary Smith, che sposò nel 1900, studiò, attribuì, catalogò i dipinti delle collezioni pubbliche e private. Nel 1894 pubblicò la sua prima opera, che sancì la sua reputazione di esperto della scuola veneziana. Il grande sviluppo delle collezioni americane indusse nel 1906 il mercante Joseph Duveen ad ingaggiare Berenson come esperto. Nel 1900, fissò la sua sede italiana a Firenze nella villa "I Tatti" che divenne la sua casa-studio fino alla morte. La sede fiorentina divenne anche un museo della sua vasta collezione, che comprendeva bronzi cinesi e miniature islamiche, pitture di Giotto, della scuola di Duccio e Simone Martini, Daddi,

Seconda parte

EDOARDO PERSICO (1900-1945)

L'attività pubblica di Persico, napoletano, cattolico e di formazione crociana si manifesta a Torino nel gruppo di Piero Gobetti. Questi costituisce una delle chiavi per comprendere l'opera del nostro autore, tanto più significativa ed utile in quanto indica ciò che nella critica di Persico non è detto sempre esplicitamente: l'intransigenza politico-ideologica, che vien data come indiscutibile presupposto di ogni serio interesse di cultura.

Persico può, con le eccezioni che vedremo, sottoscrivere il programma di Gobetti, specie per quanto concerne quell'ideale europeo che costituirà uno dei principali motivi informativi della sua opera.

Il prezzo da pagare per la vocazione europea, quanto dire volontà di trasformare le ragioni particolari in motivi di più ampio interesse per la civiltà generale, era, nella condizione politica italiana, accettare, oltre l'ostracismo, soprattutto l'isolamento. Isolamento che per il programma politico di Gobetti era sempre riferito ad un gruppo, ad un partito, ad una coalizione politica e nel suo valore d'opposizione aveva anche una ragione pratica, un senso formativo. «Dobbiamo trovare da soli la nostra giustizia, scriveva Gobetti. E questa è la nostra dignità d'antifascisti: per essere europei dobbiamo su questo argomento sembrare, comunque la parola ci disgusti, nazionalisti». Per il programma di Persico, indubbiamente più vago, esteso da una incerta vocazione letteraria fino all'approdo della critica architettonica, l'idea d'una civiltà europea significava la letterale solitudine. «Tu non immagini – scriveva su *Il Baretti* nel '27 – non puoi immaginare la solitudine degli uomini della mia generazione fra di loro». L'europeismo di Persico acquista, suo malgrado, un significato individuale, una condizione della persona umana che prescinde dall'aspetto politico-sociale coordinato dello stato europeo. Parla di Europa a proposito di

A mo' di conclusione, posto che un libro di storia ne richieda qualcuna, svolgiamo considerazioni già accennate nel testo, riguardanti punti tendenti a chiarire le linee seguite per scrivere di storiografia dell'arte, ovvero una sorta di resoconto critico dell'intera nostra ricerca.

Il primo punto, o punto di partenza, è stato un elenco di argomenti e concetti, condotti per periodi storici e soprattutto per profili monografici degli autori. Queste informazioni sono state precedute dai contesti storici in cui hanno operato gli scrittori d'arte studiati.

Il collegamento fra i temi è stato effettuato anche a spese della cronologia e della differenza tra scienze umane e scienze della natura; ciò per individuare delle invarianti o denominatori comuni anche in sistemi differenti. Pertanto risulta evidente che la linea generale del testo è stata pensata come l'incontro fra storicismo e strutturalismo.

Un secondo punto non sufficientemente sottolineato riguarda la differenza tra la storiografia generale, materia del precedente saggio, *Storia dell'idea di storia*, e quello attuale dedicato alla speciale storiografia dell'arte. Questa non è solo dedicata agli studiosi di storia, ma interessa anche gli artefici, artisti e architetti che hanno scritto la storia dell'arte.

Ora. Finché il progetto di un'opera o di fabbrica attingerà dalla storia definite caratterizzazioni stilistiche, ben identificate tendenze, compiute conformazioni di opere e ambienti, in una parola manufatti

completamente realizzati e facilmente individuabili, tale progetto riprenderà, ripetendole più o meno passivamente, opere già catalogabili come eventi storici e avrà un marchio storicistico, eclettico, revivalistico nel significato peggiore. Se, viceversa, il nuovo progetto attingerà dalla storia non compiute conformazioni, bensì tipi, elementi discreti, regole combitorie, tecniche rimaste invariate, ecc., detto progetto avrà individuato termini invarianti del sistema linguistico, fattori strutturali e strutturanti dell'arte e architettura che potranno in piena legittimità essere utilizzati nel programmare una fabbrica nuova, ancorati sì alla tradizione e alla logica interna del fare architettonico, ma del tutto inedita, in quanto i termini prelevati perderanno il loro primitivo carattere storico per acquisirne un altro, quello proprio della fabbrica progettata.

Un terzo punto riguarda il fatto che non si tratta direttamente d'arte bensì dei capisaldi della storiografia, *individualità*, *causalità*, *contemporaneità* e *selettività* della storia, ovvero il più importante: «tutta la storia è scelta» scrive Febvre.

Detti capisaldi sono stati chiamati in causa senza ortodossia.

Infatti è ben vero che specie l'opera d'arte tenda all'unico e all'irripetibile, ma questo non è percepibile senza il raffronto con la generalità. Il binomio causa/effetto è proprio del positivismo, ma è stato nel nostro saggio inteso diversamente; per noi non esiste l'eteronomia (le cause esterne) che prevale sull'autonomia, ma una autonomia (le cause interne) dell'opera che genera opera.

Un quarto punto riguarda particolarmente il concetto di contemporaneità della storiografia e affrontato da un autore che risolve l'insita contraddizione. Panofsky infatti scrive: «L'opera d'arte – come tutti i prodotti dello spirito creativo – ha per sua natura la duplice proprietà di essere, da un lato, determinata *de facto* dalla situazione temporale e locale, e, dall'altro di costituire, riguardo alla sua idea, una soluzione atemporale, assoluta e *a priori* di problemi posti – di prodursi nel flusso del divenire storico e di raggiungere tuttavia una sfera di validità sovrastorica. Perciò il fenomeno artistico affaccia una duplice

pretesa: da un lato di venir compreso nella sua condizionatezza – cioè di essere inserito nel flusso storico di causa ed effetto – dall'altro di essere compreso nella sua assolutezza, di essere sottratto cioè al nesso storico di causa ed effetto e di venir inteso, al di là della relatività storica, come una soluzione, estranea al tempo e al luogo, di un problema che è estraneo al tempo e al luogo» [E. PANOFSKY, "Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte", in *op. cit.*, pp. 205-206].

Ritornando ai tre capisaldi della storiografia, insistiamo su quello della «selettività»: esso costituisce la chiave per avvicinarsi alla storia e a quella dell'arte in particolare.

Abbiamo visto nel saggio che sin dai tempi più remoti, entro ogni racconto storiografico c'è un'idea di storia, una prospettiva che guida l'indagine, una interpretazione, un modo di rendere oggettivo ciò che è stato visto da un punto di vista inevitabilmente soggettivo e relativo alla cultura del tempo. Questo "qualcosa" costituisce il nocciolo, lo spirito, l'anima, o come altro lo si voglia chiamare, di ogni lavoro storiografico che aspiri a differenziarsi da una mera cronaca. Se, come crediamo, le cose stanno così, la storiografia è in pari tempo filosofia, ancorché non sistematica ma intesa come mentalità; ermeneutica, in quanto interpretazione ed accordo fra il tutto e le parti; letteratura, distinta dalla narrativa romanzesca o poetica; euristica, ovvero relativa all'arte della ricerca. E questo "qualcosa" che anima la storiografia si esprime attraverso gli «artifici storiografici», aventi, pur non essendo reali, la duplice funzione di aiutare lo storico nella sua ricerca, nel suo programma di lavoro e al tempo stesso di fungere come strumento per comunicare agli altri l'interpretazione della vicenda storica.

L'«artificio storiografico» è un atto di riduzione dal molteplice inafferrabile all'unitario comprensibile. È appunto qualcosa di costruito ad arte perché i fenomeni storici possano essere accolti dalle nostre facoltà di pensiero e di linguaggio.

Una volta assodato che gli artifici storiografici sono strumenti euristici per la metodologia della storia, nel nostro caso della storiografia dell'arte, è necessario descriverne la natura che si presenta estrema-

mente eterogenea. Alcuni sono, o sembrano, assai prossimi alla realtà dei fenomeni storici, altri sono frutto di particolari metodologie e quindi più lontani da essi. Altri ancora si pongono di volta in volta in ordine alle teorie storiografiche e alle esigenze delle storie particolari. Alcuni sono molto antichi ed assumono semplicemente una forma espositiva: pensiamo alle genealogie, alle illustrazioni odepatiche e periegetiche, alle biografie singole e parallele, agli intenti di comparazione, ecc. Altri sono di datazione relativamente più recente e rientrano generalmente nel tipo dell'astrazione modellistica: pensiamo a tutte le schematizzazioni della *Weltgeschichte*, ai tipi di *Weltanschauungen* di Dilthey, ai tipi-ideali di Weber, alle altre numerose tipologie, alle categorie concettuali, fino agli strumenti statistici della cliometria.

Di artifici storiografici è particolarmente ricca la storia dell'arte: le «vite» vasariane, il dualismo classico-romantico, le cinque coppie proposte da Wölfflin, il binomio ottico-tattile di Hildebrand, la dicotomia interno-esterno, quella conformativo-rappresentativo, l'altra topico-atopico, il rapporto poesia e letteratura, quello tra posizione e soluzione dei problemi indicato da Panofsky, e, oltre questi tipi della visione, si pensi ai tipi di artifici storiografici atti ad organizzare il materiale storico, la sua periodizzazione, la sua contestualizzazione, i suoi aspetti emergenti, le opere paradigmatiche ed emblematiche, le costanti e le variabili, tutto quanto insomma abbia valore euristico. Si tratta, in altre parole, di «costruzioni» progettate dallo storico ed elaborate dal suo punto di vista unilaterale e dichiaratamente soggettivo; una costruzione che equivale ad una «macchina» attraverso la quale guardare e ordinare i fatti storici, solitamente indistinti e confusi.

Oltre alla loro natura, un'altra considerazione da fare riguarda l'efficacia e la durata degli artifici storiografici. Infatti, allorquando uno di essi non serve più ad interpretare le opere e viene superato dai fatti, non saranno le opere, i prodotti, gli eventi storici a doversi adattare all'«artificio», ma questo a quelli, fino al punto che lo storico dovrà riproporne uno nuovo. Weber ne è ben consapevole: «vi sono scien-

ze alle quali è assegnata un'eterna giovinezza; e queste sono tutte le discipline storiche, tutte quelle cioè a cui il fluire sempre progrediente della cultura propone di continuo nuove posizioni problematiche. È legato all'essenza del loro compito che tutte le costruzioni tipico-ideali debbano tramontare, ma al tempo stesso altre nuove siano sempre indispensabili».