



Come si guarda un quadro? Come si fa un'attribuzione? Come si giudica se un restauro è ben eseguito? Come si inquadra un'opera d'arte nel contesto storico e ambientale? Queste sono le tradizionali domande che i professori rivolgono agli storici dell'arte, e si sa, le risposte non sono state sempre le stesse. Da circa due secoli, da quando cioè la storiografia artistica ha soppiantato la cronaca delle vite dei pittori, la ricerca del metodo — cioè di una chiave con cui interpretare i fenomeni dell'arte — è stato il problema principale per gli studiosi.

Nei giorni scorsi presso l'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli, Ferdinando Bologna, dell'Università di Roma ha tenuto un ciclo di lezioni sul tema «Dal testo al contesto: condizioni di metodo per una storiografia positiva delle arti figurative». Di Ferdinando Bologna — che sullo stesso argomento del corso ha pubblicato un lungo saggio sul primo volume della Storia dell'Arte Einaudi —, ricordiamo l'importante studio su Francesco Solimena (Napoli, Arte Tipografica, '68) e i pittori alla corte angioina di Napoli (Bozzi, '69) *Caravaggio nella cultura del suo tempo* (Accademia dei Lincei, '74) *Napoli e le rotte mediterranee della pittura* (Napoli, Scie, '75) *La Patria*, '77) *Gaspare Traversi e l'illuminismo europeo* (Macchiaroli, '80). Nel corso di quest'anno, l'Einaudi pubblicherà in volume i suoi Nuovi studi su Caravaggio. Studioso appassionato formato alla scuola dei Toseca e dei Longhi, conoscitore attento e raffinato con una visione concreta dei fatti storici, Ferdinando Bologna è un vero «maestro carismatico»: in quasi vent'anni di insegnamento all'Università di Napoli ha formato decine di giovani studiosi e storici.

Professore, lei ha sempre sostenuto che i fenomeni dell'arte sono «fatti» e non semplici «idee», e che la chiave di lettura è lo scontro — tra parti, che interagiscono e si confrontano. Per quanto riguarda il metodo iconologico, ha dato

cretezza costituisce la base del metodo iconologico? È quest'ultimo, secondo lei, il modello interpretativo più corretto per fondare una storiografia positiva dell'arte?

«La risposta è sì, globalmente le cose dell'arte sono fatti e non idee in quanto anche le idee sono fatti; come fatti operano, sono fruibili e determinano una modificazione nel fruitore. E poi, il rapporto tra ricerca e metodo funziona così, con l'intervento successivo del metodo come risultato di una riflessione sui fatti; però questi non si possono interpretare se non si hanno dei principi in base a cui interrogarli. Insomma, è un rapporto di mutuo soccorso. La filologia è il metodo da raccomandare come chiave interpretativa, solo se la si consideri non «il metodo» in assoluto ma la condizione di un metodo che cresce su se stesso e viene sempre ricambiato sull'analisi dei fatti».

Lei ha scritto che la storiografia dell'arte — che ha sempre valore selettivo — deve essere improntata in termini dialettici e non semplicemente descrittivi, e che con l'analisi critica degli avvenimenti si deve abbandonare l'inutile e identificare quelli che Benjamin chiamava i «momenti trentini». Quindi lei nega l'idea di un «metodo iconologico», quello della scuola di Warburg, eminentemente «descrittivo»? E poi, come si può operare «selettivamente» in sede storiografica, ma correttamente, visto che la selezione è inevitabile?

«Il problema della selettività — in qualsiasi tipo di riflessione sul passato, non solo nella storia — è un problema che consiste nella riconsiderazione critica del passato che vogliamo conoscere. Prendere per positivi gli aspetti che fanno «bella figura» davanti alla ruota della storia», come diceva Marx, e non quelli che tendono a frenarla. Ridefinire insomma in termini dialettici i fatti storici, che sono la chiave di lettura dello scontro — tra parti, che interagiscono e si confrontano. Per quanto riguarda il metodo iconologico, ha dato



Come è possibile scambiare un'opera fatta con il trapano per un'opera di Modigliani? Ce lo spiega in questa intervista lo studioso Ferdinando Bologna, un maestro carismatico

Il «chi è» dell'arte



«San Giorgio e il drago» di Pier Francesco Sacchi e in alto «L'incendio di Borgo» di Raffaello

grandissimi risultati fino al punto in cui ha saputo essere una razionalizzazione dell'analisi dell'iconografia delle opere d'arte. In questo senso non tutti gli storici dell'arte possiamo non essere iconologi. Ma il punto in cui il metodo iconologico non è più utilizzabile ai fini di una storiografia positiva è quando pretende di sostituire l'analisi iconologica all'analisi globale. Ha inteso sostenere che l'unico aspetto portatore di significato storico nell'opera d'arte è l'iconografia: questa è una svista rilevante di natura erudita, contrapposta ad una concezione operativa e sperimentale dell'opera d'arte».

Per lei, il conoscitore dovrebbe quindi identificare e analizzare criticamente il testo, cioè l'opera d'arte, alla luce non solo del «contesto», del «significato» o «idee» che vi è insito, ma nella sua specificità linguistica e materiale; procedendo per gradi, poi,

deve attribuire al testo un significato storico globale, che è ciò che gli dà «valore». Come spiega allora gli errori di valutazione che insidiosi storici hanno compiuto? Con la mancanza di concretezza filologica?

«La domanda è complessa. Ho già detto prima che il rapporto tra l'iconografia dell'opera d'arte e la concreta realizzazione figurativa vede il primato cronologico e qualitativo di quest'ultima: l'icona, l'immagine cioè, non potrebbe realizzarsi se non incarnata nel testo specifico. Il testo non si contrappone all'icona, ma diventa una condizione. Solo attraverso una competente analisi del testo figurativo nella sua specificità è possibile costruire un'interpretazione, a qualsiasi livello, sia dal punto di vista dei significati, dei simboli, sia dei rapporti complessi della vita sociale, che l'artista ha mediato dalla sua esperienza di uomo alla concreta realizzazione dell'opera che ha prodotto.

Se non si tien conto di tutto questo, si rischia di cadere nel puro intellettualismo, implicito nel considerare solo l'icona portatrice di significati o nel grezzo empirismo da conoscitore catalografico, implicito nell'analizzare l'opera d'arte nella pura materialità. Gli errori si spiegano allora evidentemente perché è stato privilegiato uno solo di questi aspetti. Si può scambiare un'opera fatta col trapano per un'opera di Modigliani o considerare falsa un'opera autentica, come nel caso di quel ritratto di Sigismondo Malatesta di Piero della Francesca, pezzo della collezione Contini-Bonacossi in donazione — nel 1978 — allo Stato italiano ma da questo rifiutato — assieme ad altre opere notevoli, tra cui una Crocifissione di Giovanni Bellini — per decisione di una commissione di competenti (influenzata anche da un parere a stampa di Eugenio Battisti che considerò il quadro un falso del

«Usa for Usa», il rock per i senzatetto

NEW YORK — Il «Memorial day» del 1986 passerà forse alla storia come quello in cui 10 milioni di americani si sono riuniti, costruendo un ponte ideale da Los Angeles a New York, dall'Est all'Ovest degli Stati Uniti. Se la grande iniziativa del 1986 è stata negli Usa quella di «We are the world», l'Inno che oltre 45 star della canzone, da Dyke a Spivey, hanno lanciato in tutto il mondo contro la fame in Africa, quella di quest'anno si chiama «Hand across America», ancora più grandiosa e ambiziosa della

precedente ed è dedicata ai senzatetto di tutta America. Se «We are the world» ha raccolto le sue vendite 41 milioni di dollari (quasi cento miliardi di lire), «Hand across America», nelle previsioni degli organizzatori — gli stessi di «Usa for Africa» — dovrebbe riuscire a raccogliere quasi 100 milioni di dollari.

In vista dell'evento che, se tutto andrà secondo i piani, si produrrà il prossimo 25 maggio, è cominciata la campagna di tam-tam pubblicitario. Nei giorni scorsi, oltre 8 mila stazioni radio di tutto il paese hanno trasmesso per la prima volta la nota canzone: un brano strumentale, eseguito da alcuni componenti dello storico complesso dei «Toto», mentre in sottofondo va un coro delle più famose voci americane.

1820). Ora quel supposto «falso» fu comprato da Louvre che lo ha valorizzato come merita. Gli errori, dunque, avvengono quando l'analisi del testo specifico non è portata al punto giusto di competenza».

«E come ci si arriva, a quel punto?»

«Non esistono regole universali; si impara con la pratica, l'esperienza, il confronto sistematico, la consuetudine reale che si ha con quel particolare oggetto o fatto che chiamiamo opera d'arte, con i suoi aspetti concreti».

Ciò la «mano» dell'artista, la tecnica pittorica, il supporto usato...

«Sì, tutto: materia e processo di strutturazione. E di questi processi bisogna avere una conoscenza analitica e storica, perché sono processi storici».

Una delle sue lezioni è dedicata a «La pittura poesia» — la pittura equiparata alla poesia — che è un programma della storiografia umanistica, e rappresenta il massimo grado di intellettualizzazione dell'arte. Come spiega questo eccesso di intellettualismo? E come si costruisce una cultura figurativa «concreta»?

«Questo è un punto estremamente controverso. Chi dice come è stato restaurato una data opera? Nonostante gli sforzi fatti per approfondire le nostre conoscenze di procedimenti tecnici, non sappiamo certo dire come è stata restaurata, eppure i suoi affreschi, o Tiziano e Giambellino le loro tele. Basti pensare ad una delle scoperte più importanti e curiose che si sono fatte nell'ultimo quindicennio: la ritrovata nella predella della Pala Pesaro di Giovanni Bellini la prova che il pittore concludeva le sue opere stendendo sul muro finché veniva colorato: non trasparenti, ma «virate» per creare un particolare effetto, un'unità di tono, sulla base dei colori predisposti. Ma si scopri troppo tardi, purtroppo: nel restauro questa straordinaria particolarità era già andata perduta».

Infine, come secondo lei reagisce l'occhio del conoscitore di fronte a un'opera d'arte restaurata con una ripulitura «radicale»? Come l'occhio, assuefatto ad una visione diversa, magari distorta, di quell'opera, improvvisamente deve «risoprirsi», pur dopo averla studiata e colta storicamente nel suo contesto?

«Questa domanda è molto importante e mobilita una quantità di considerazioni. Malaguratamente oggi le puliture si effettuano in base a modelli preconcetti e alla «tecnica» di restaurazione, anche dall'arte contemporanea: ad esempio, si tende a far somigliare un Raffaello a un Matisse. Un altro aspetto, ancora più grave è che l'occhio collettivo si è assuefatto a guardare l'opera d'arte in base alle riproduzioni meccaniche che ne circolano; il potere di condizionamento delle riproduzioni a colori più o meno curate che sono in giro ritorna, infine, addirittura sulla deformazione dell'occhio dello spettatore. Bisogna, operando, avere sempre consapevolezza di questi condizionamenti».

Ma lei non è d'accordo sul fatto che il restauro deve tendere al ripristino dell'opera nei suoi colori originali, per quanto ciò è possibile?

«Questo è un punto estremamente controverso. Chi dice come è stato restaurato una data opera? Nonostante gli sforzi fatti per approfondire le nostre conoscenze di procedimenti tecnici, non sappiamo certo dire come è stata restaurata, eppure i suoi affreschi, o Tiziano e Giambellino le loro tele. Basti pensare ad una delle scoperte più importanti e curiose che si sono fatte nell'ultimo quindicennio: la ritrovata nella predella della Pala Pesaro di Giovanni Bellini la prova che il pittore concludeva le sue opere stendendo sul muro finché veniva colorato: non trasparenti, ma «virate» per creare un particolare effetto, un'unità di tono, sulla base dei colori predisposti. Ma si scopri troppo tardi, purtroppo: nel restauro questa straordinaria particolarità era già andata perduta».

Ela Caroli

Ai greci dell'antichità dobbiamo molto. Furono loro, tra l'altro, a «inventare» la democrazia e a procurare la fondazione della stessa politica. Non solo come vocabolo. E a un greco, forse, al grande Pericle (500-429), alcuni studiosi attribuiscono anche la prima idea e i primi tentativi di realizzazione di quello che noi oggi chiamiamo lo «stato sociale» o, se si vuole, «assistenziale». L'età di Pericle è, d'altra parte, il periodo più intenso e significativo dell'Atene classica, quello in cui, tanto per fare un esempio, furono costruiti il Partenone e i Propilei. Una biografia periclea, dovuta allo studioso di lingua tedesca, ma di ceppo austriaco, Fritz Schachermeyr, vede ora la luce in traduzione italiana, per iniziativa della casa editrice romana Salerno (pp. 322, lire 30.000).

In che senso si può parlare di «stato sociale» pericleo? Lo Schachermeyr non usa direttamente questa formula, ma afferma che proprio a Pericle si deve «la sistemazione di promozione di tutte le sovvenzioni e dei sussidi pagati dallo stato al popolo, insomma ciò che noi chiameremo le cure intensive».

Pericle — spiega lo storico — fu l'erede della democrazia radicale di Efialte (l'uomo che aveva spodestato l'aristocratico Areopago e che fu assassinato in un complotto nel 457 a.C.), una democrazia basata sul presupposto che gli Ateniesi fossero l'élite dell'Ellade, ma che, sostiene lo Schachermeyr, lasciava aperte ai cittadini (ma solo a quelli) tutte le possibilità di ascesa sociale con la concessione di ampie libertà.

Uno dei punti fondamentali delle riforme di Pericle fu l'introduzione del compenso per i membri dei tribunali popolari. Fu anche istituita una sorta di paga per i componenti del consiglio del popolo. Si dice persino che nei giorni delle rappresentazioni teatrali il mancato guadagno fosse rifuso ai cittadini dallo stato.

C'è di più: Pericle attuava una politica estremamente attiva di lavori pubblici, il che forniva la possibilità di assorbire agevolmente la disoccupazione. C'erano poi i compensi per le prestazioni dovute per l'allestimento e l'attività della flotta. Infine c'era la concessione delle terre degli alleati infedeli.

Ogni ateniese, anche se era privo di entrate private — la nota lo Schachermeyr —, poteva vivere a spese dello stato. Secondo dati forniti da Aristotele, su 30 mila cittadini, 20 mila godevano di tale beneficio.

Di pari passo con le conquiste sociali, venne allargata anche la partecipazione politica. L'introduzione delle paghe per i giudici e per i protettori alle assemblee consentì anche ai «teti» (i nullatenenti) di far sentire con forza il loro crescente peso politico.

Pericle è dunque un promulgatore di benefici sociali, un «grande maestro di calcolo» e risparmi, ma è soprattutto l'uomo che «ha scorto per la prima volta nello stato la quintessenza culturale di ogni civiltà». La qualità dello stato pericleo è peraltro liberale e «spirituale», fondato sulla tolleranza delle idee e sul rispetto della tradizione.

È uno stato, insomma, che offre ai suoi cittadini «tutte le possibilità di ascesa sociale», fondamento (come oggi negli Stati Uniti) di «marcare lo storico» della vera e profonda legittimazione del senso di eguaglianza, assai lontano dall'idea di «ripartizione» della ricchezza. Tanto è vero — annota lo Schachermeyr, portando notizie ad Atene — che allora non sorsero mai «né un Marx, né un Lenin».

Analogie e richiami al presente abbastanza singolari. Ma, qualche volta, la «modernizzazione» ha significati complessi. Vediamo quali.

Lo Schachermeyr fu a suo tempo collaboratore del nazista Volkischer Beobachter nonché della rivista Rasse. Nei primi anni trenta si impegnò nel definire, all'interno delle «antire» civiltà, il «Führer nordico», cioè quelle individualità che conducono i popoli verso «grandi ideali» e che qualche volta i popoli non capiscono né tendono a rifiutare. Scriveva allora a un «conglomerato di individualismo autarchico».

Fra questi «capi nordici» lo Schachermeyr nel 1933 pubblicò anche Pericle, dopo il quale i greci vissero una crisi simile a quella che noi tedeschi — faceva notare — abbiamo vissuto prima di Hitler. Ma ai Greci lo sviluppo di un «nuovo ideale» fu impedito dal loro «substrato mediterraneo».

Se si pensa che Schachermeyr, pressappoco nello stesso periodo, aveva proposto un programma educativo basato sul fondamento storico-biologico della storia del mondo, si capisce la inquietante qualità della sua analisi.

Una serie di saggi riportano l'attenzione sul grande uomo politico di Atene. Ma gli esiti e le letture sono diversi, spesso contrastanti



Un'immagine del Partenone e in alto un busto di Pericle

Una serie di saggi riportano l'attenzione sul grande uomo politico di Atene. Ma gli esiti e le letture sono diversi, spesso contrastanti

Lo Stato assistenziale di Pericle

Anche il nuovo Pericle di Schachermeyr (nato a Stoccarda, luogo della prima edizione tedesca, nel 1969) non è capito dal popolo, sebbene proprio lui, con il suo «Führer nordico», ma anzi la sua cerchia sia molto simile — dice lo storico — a quella che ruota oggi intorno a un presidente americano. Gli ateniesi infatti, raccolti non più dal «substrato mediterraneo» (come nel 1933) ma — spiega ora lo Schachermeyr — dalla legge solistica dell'uomo misura di tutte le cose» e trattati da gente come Cleone (il primo uomo politico attico impegnato nella lotta di classe che aveva in sé «qualcosa di democratico», preferiscono avvisarsi verso «l'egoismo materialistico». E allora Pericle, che aspira invece al «grande ideale» dello «stato culturale», scatenò la guerra contro Sparta proprio nell'intento — secondo Schachermeyr — di salvare il suo popolo e «metterlo di fronte a scopi più seri».

Pericle era, in realtà, quella famosa del Peloponneso che finirà per Atene nella catastrofe.

Il tutto lascia, quanto meno, perplessi. Ma si possono sentire altre voci. Diamo allora la parola al più grande storico del tempo, a Tucidide, che è uscito da una nuova edizione italiana, con testo greco a fronte e un'introduzione di Moses Finley. La guerra del Peloponneso, tre volumi. Rizzoli editore, 1508 pagine, lire 28.500. Il conflitto era inevitabile, spiega Tucidide, in quanto troppo grande era divenuta la potenza ateniese perché gli spartani e gli altri greci la potessero sopportare. La democrazia ateniese aveva quindi un segno imperialistico. Il termine è troppo moderno, ma che Atene tendesse a imporre dominio e egemonia è indubbio. Per Tucidide, poi, la democrazia ateniese era tale solo di nome.

In effetti era l'«autocrazia di un primo cittadino», Pericle, il quale Pericle, in un discorso attribuitogli da Tucidide, definisce la democrazia non come governo di popolo, ma come governo per il popolo.

Sul significato della politica periclea (e della democrazia ateniese) si può fornire anche una versione di Pericle, autore di una nota Storia del bolscevismo, che nel 1921, quando militava nel movimento comunista tedesco, pubblicò nel volume democrazia e lotta di classe nell'antichità (recentemente tradotto per l'edito-

re Sclerito da Luciano Canfora). Secondo Rosenberg le classi possidenti ateniesi erano riunite dal regime democratico come mucche. Proprio perché non potessero procurarsi «foraggio» e «pascoli», i «proletari» ateniesi permettevano loro una politica di rapina all'estero. Pericle, secondo Rosenberg, se in una prima fase si limitò alle guerre di espansione, continuò poi con tanto più zelo lo sfruttamento dei sudditi dell'impero. Ed è singolare che il secondo Pericle, che gli ateniesi non si siano mai preoccupati che a tutte le città alleate fossero date delle costituzioni democratiche, permettendo in più di un caso che rimanesse al potere le classi abbienti. Essenziale per Pericle e per gli ateniesi era, secondo Rosenberg, «che la gente pagasse».

Una risposta meno radicale è quella fornita da Louis Gernet, il grande storico francese dell'antichità, morto nel 1962, di cui ora gli Editori Riuniti pubblicano una serie di saggi e scritti inediti in greco e in italiano. L'introduzione di Riccardo De Donato, pp. 411, lire 28.000. Per Gernet la democrazia greca era in verità una oligarchia, ma ebbe il merito di realizzare l'idea del governo degli uomini da parte degli uomini. Presso i greci il principio democratico fu perennemente attaccato. A dirigere il coro fu Platone, la cui città — osserva Gernet — rifiutava ciò che «vi era di più moderno nella Grecia del tempo. Per i greci, per la democrazia, l'idea di politica era invece legata a quella di diritto e di giustizia e, pertanto, essi inclinavano a considerare né il potere, né la religione di Stato «un fine in sé, al di là del bene e del male». Se mai suggerivano una dimensione che andava oltre la politica. «Quando la piccola Antigone parla — scrive Gernet — tutto il realismo del re di Tebe non ha gran peso».

Vale la pena di ricordare, comunque, come ai giacobini francesi, innamorati delle repubbliche antiche, fu rimproverato di aver proposto modelli che erano il contrario dei loro anacroni, perché le «democrazie antiche» — è stato osservato — erano riservate a una minoranza di «liberi» (con esclusione delle donne e di tutti i «non liberi») e nel contesto di una società che contemplava la schiavitù.

Gianfranco Berardi