

ARTE

a cura di Andrea Muzzi

*Il lavoro degli storici dell'arte tra il fascino dei capolavori, pubblico e se stessi*

*Nello specchio della scrittura. Autobiografia e storia dell'arte tra Otto e Novecento*, a cura di Jennifer Cooke, Laurence Roussillon-Constanty e Franca Varallo, Roma, Carocci editore 2023, pp. 279, € 33.

Il grande pubblico non riesce a comprendere bene in cosa consista il mestiere dello storico dell'arte. Che sia il risultato di una disciplina che spesso non punta alla chiarezza espositiva o il fatto di essere a cavallo di molti saperi, in ogni modo dopo il grande interesse di pubblico all'inizio degli anni Ottanta del Novecento, quando memorabili mostre ottennero notevole successo, e consistenti vendite di cataloghi, la responsabilità di impersonare tale ruolo sembrò passare a quei personaggi che circolano nei programmi televisivi, talvolta effettivamente storici dell'arte, in molti casi persone che si spacciano come tali. Tenendo presente la rappresentazione che ne scaturisce, è chiaro che l'immagine diffusa risulta spesso influenzata pesantemente dall'effetto *guru* – parlare per cabale, suggestionare etc. – che gli osservatori più attenti disprezzano giustamente perché collegato a una profonda vacuità, se non altro morale, e accompagnato ad una sospetta aura che mescola il potere culturale a quello politico. Questa nei fatti è una rappresentazione distorta che purtroppo va di conserva con l'attuale declino della professione nel mondo accademico e ministeriale, dove sempre di meno conta la presenza di storici dell'arte. Sembra che altre figure incarnino meglio il ruolo professionale senza però essere 'appesantiti', si fa per dire, dagli orpelli della conoscenza derivata dallo studio e della esperienza, o che addirittura sono dotate di competenze considerate insostituibili come quelle economiche e comunicative che senza dubbio non farebbero male ma semmai in una situazione di complementarità.

Questa raccolta di saggi permette di approfondire le complessità e la specificità di questo bellissimo lavoro, in vista anche di una maggior empatia con un ruolo che, sottratto finalmente agli orrori accennati, potrebbe ricoprire meritatamente quella posizione storica di studio e mediazione, come veicolo di collegamento fra ambiti che sono stati in molti casi distanti: l'Arte e il pubblico. In tutto questo possiamo facilmente ipotizzare che ci possono essere state complessità interne alla professione che necessariamente si trova a tradurre in parole, nello scritto, qualcosa che è sostanzialmente visivo, percettivo, con un salto che affonda nella stessa struttura del pensiero, anch'esso, come è ormai noto, basato anche sulla immagine.

Il testo curato da Jennifer Cooke, Laurence Roussillon-Constanty e Franca Varallo vede la scrittura degli storici dell'arte, di un passato alla fine relativamente vicino a noi, messa poi a confronto anche con quella degli storici *tout court* (che in questa sede affronteremo incidentalmente), come uno 'specchio' per approfondirne molti risvolti professionali partendo dai casi di personaggi celebri nel mondo degli studi e mettendo alla prova la particolarità della storia dell'arte, fra trasparenza della vita personale e dei percorsi mnemonici e psicologici di ognuno. È una raccolta di saggi che offre in questo modo un valido tentativo alla comprensione del modo di scrivere degli storici dell'arte, quella traduzione cioè, appena ricordata, delle immagini in parole che dovrebbe facilitare la comprensione dell'Arte, al centro comunque della vita di tantissime persone che affollano, almeno, *certi* musei e *certe* mostre.

Il primo settore è riservato ad una introduzione più ampia dedicata al «l'intellettuale allo specchio: ego-histoire e narrazione», denso di precise suggestioni che puntano all'*Historicus in fabula*, ovvero alle tracce autobiografiche presenti nei libri di storia, un tema che Claudio Rosso deriva dal *lector in fabula* di Umberto Eco, ovvero, come spiega

La funzione del *lector in fabula*, che da mero e passivo fruitore si trasforma in riscrittore attivo e partecipante, è affine, a ruoli invertiti, a quella dello storico che da indagatore e scrittore si trasforma in parte attiva della narrazione, al punto che... lo si può legittimamente definire *historicus in fabula*.

Siamo così entrati nel centro della questione e il primo saggio che affronta l'argomento qui a cuore è quello firmato da Annamaria Ducci e da Arnaud Timbert *A luce radente. Storici dell'arte e racconto di sé (e dell'altro) in Francia*, dove gli autori si rivolgono specialmente all'autobiografia (oltre alla biografia) scritta da storici dell'arte, letta come caso di veridicità per la «coincidenza identitaria di autore, narratore e personaggio dell'autobiografia» con conseguente impatto con quel filtro sensibile che è la «memoria, ben distinta dal ricordo». Nell'esperienza francese si è avvertito proprio la scottante problematicità del tema tanto da suscitare la nozione di *ego-histoire* nell'invito a «éclairer sa propre histoire comme on ferait l'histoire d'un autre» (*Essais d'ego-histoire*, a cura di P. Nora, Paris 1987). Su tutto questo è in ballo la viscosità della memoria e le trappole dell'autocompiacimento così come della reticenza e dell'autocensura, messe in rilievo in quell'occasione dall'apprezzato storico del Medioevo Georges Duby (1919 – 1996) che ricordava come è più difficile criticare, ahimé, la nostra testimonianza piuttosto che quella degli altri. In queste pagine la Ducci finalmente mette in lucida evidenza quello che ci interessa: ovvero l'abitudine dello storico dell'arte a tradurre le esperienze visive nella dimensione oggettiva della scrittura, operazione che conduce sicuramente ad essere esposti di più all'insidie della lingua, anche quando questa procede in una sfera più intima come quella della autonarrazione. «Per questo è cruciale – continua l'autrice – dedicare un'attenzione specifica, anche quando leggiamo un'autobiografia, alla prosa, al modo di periodare, alle figure retoriche e al vocabolario». Ma su questo

torneremo più avanti. Come dimenticare comunque, trasportandoci più decisamente nel passato e tralasciando un attimo il caso dell'autobiografia, la splendida elaborazione critica di Michael Baxandall sulle parole usate dagli umanisti nella descrizione delle opere d'arte che fornì attraverso una sapiente decodificazione efficaci punti di partenza per una ampia comprensione critica del loro giudizio, anche quando potevano apparire mere descrizioni.

Le tipologie in cui lo scrittore, lo storico racconta il proprio intimo sono varie: una di queste è l'autobiografia visiva, attraverso gli oggetti, come vediamo ne *La Maison d'un artiste* di Edmond de Goncourt (1881) e più avanti nel Novecento, aggiungerei, ne *La casa della vita* (1958) di Mario Praz (ora trasmutata in un Museo nel centro di Roma) una sovrapposizione di ricordi e descrizioni a dir poco raffinata in un autore che se non era uno storico dell'arte certo ha dato molto alla storia dell'arte. E come non commuoversi, almeno per chi ha esercitato la propria professione nel mondo dei musei, di fronte all'autobiografia (*Une vie pour l'art*) di René Huyghe (1906 – 1997), già direttore del dipartimento di pittura del Louvre, dove parla del suo lavoro come una lotta; è la narrazione infatti di un funzionario che vede con acuto dispiacere il fatto che il Louvre, e tutti i musei, possano diventare armadi tristi nei quali accumulare le tele come dentro uno schedario. Le immagini sono protagoniste di questo racconto e del resto questo si apre con un espediente di sapore proustiano che la dice lunga sui meccanismi della memoria e della psicologia dell'arte, disciplina della quale Huyghe aveva ricoperto al college de France la cattedra dal 1950: il ritrovamento casuale di una stampa raffigurante Arras città natale dell'autore.

Tutto ciò che descrive la vita di questi professionisti va dall'intervista (dice André Chastel, il grande studioso del Rinascimento, in un incontro poco prima di morire che il pensiero dello storico dell'arte ha all'origine sempre uno sguardo), al carteggio, ai manoscritti non pubblicati o i primi abbozzi di lavori poi editi, tutto ciò che fa di un archivio un luogo di esperienze sinestetiche, dove uno studioso può addirittura odorare il passato di una persona, attraverso le carte che lo hanno accompagnato nella vita. E così possiamo sempre più razionalmente pensare che senza ego-storia non ci può essere uno sguardo critico definitivo, trasparenza intellettuale verso il lettore, chiunque sia aggiungiamo noi.

Nel procedere della nostra raccolta il capitolo dal titolo *Lo storico dell'arte tra memoria e scrittura* sembra quasi segnare il passo rispetto a tutti questi propositi, espressi in una psicologia rivoluzionaria e sottile, a favore di saggi apparentemente di carattere esplorativo più tradizionale. Si passa infatti a casi 'storici' come quello affidato (V. Fraticelli) alla autobiografia scritta da Joseph Archer Crowe che fu a lungo creduto soltanto una spalla di Giovanni Battista Cavalcaselle e con il quale firmò opere di grande momento, e che invece appare animato da svariati interessi, e più avanti vengono così esaminati Bernard Berenson, Kenneth Clark, Carlo Ludovico Ragghianti, Pavel Muratov e Francesco Arcangeli. I temi invece sono molto intriganti, dall'amore della conversazione erudita del primo all'inquietudine della scrittura dell'ultimo.

Il caso de *I ricordi e le riflessioni di Max Jacob Friedländer* (Giuliana Tomasella) invece rimette prepotentemente in gioco, secondo me, il ruolo forte della psicologia nelle particolarissime convinzioni di un conoscitore molto apprezzato, sulla filigrana delle sue notevoli competenze professionali. Nei suoi scritti diciamo autobiografici, dal fortunato *On Art and Connoisseurship* (1943) a quello postumo, *Erinnerungen und Aufzeichnungen* (1967) tratto dal suo archivio e pubblicato da Rudolf H. Heilbrunn che condivise con lui, in quanto di famiglia ebrea, la vita di esiliato durante gli anni di guerra, emerge una vita non propriamente gioiosa, a proposito della quale afferma però «A rigore, ho avuto un solo proposito in tutta la mia vita, quella di diventare uno storico dell'arte». Obiettivo certo raggiunto al di là del rapporto difficile stabilito all'inizio della carriera con Wilhelm Bode, l'autoritario direttore della Gemäldegalerie di Berlino, e le disgrazie della peregrinazioni da esiliato, a causa del Nazismo, in Olanda dove alla fine, tra accoglienza e prigione fu in qualche modo costretto a sopravvivere collaborando in qualità di grande esperto di arte con gli occupanti tedeschi; la sua fama lo aiutò pertanto a vivere e a scampare alla deportazione.

Friedländer mette in luce un tema poco studiato: il rapporto fra piacere e conoscenza. «uno studioso d'arte di professione – afferma Friedländer – trova difficile guardare alle opere d'arte, oggetto dei suoi studi, con piacere. Senza piacere non c'è comprensione delle opere d'arte». Questo aspetto che mette in comunicazione paradossalmente il professionista con chi visita anche casualmente i musei, con chiunque cioè che può provare piacere nel guardare le opere, è affrontato lucidamente in un'altra dichiarazione:

Gli accademici entrano nel museo con idee, i conoscitori ne escono con idee. Gli accademici cercano quanto si aspettano di trovare, i conoscitori trovano qualcosa di cui non sapevano nulla.

Le parole di Friedländer trasudano comunque avversione, anche troppo radicale, alla pretesa scientifica di cui si ammantava la pratica attributiva dei dipinti, e quindi alle figure di Giovanni Morelli (si dice infatti metodo morelliano quello che tende a risolverli, volendo semplificare, in un confronto di particolari) e a Bernard Berenson, e certo questa posizione può costituire una sorta di simpatia verso il dilettante e amatore rivendicando l'intuitività della *connoisseurship*. Il suo interesse poi per la questione linguistica è condensato bene nell'affermazione «la lingua è povera e insufficiente, tuttavia è l'unico mezzo a nostra disposizione, uno strumento ottuso, che dobbiamo cercare di affinare instancabilmente... Tutti ciò che si dice dell'arte suona come una cattiva traduzione». Del resto Erwin Panofsky diceva di lui che la sua prosa arrivava a «improvvisi condensazioni capaci di illuminare la peculiarità di uno stile». E qualunque lettore dovrebbe affinarsi a cogliere in ogni scrittore d'arte questi tratti di infiammata conoscenza che se alla prima possono apparire oscuri, non possono che illuminare quello che ancora non conosciamo.

A.M.