

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

DOCENTE GIAN PIERO NUCCIO

IL METODO FILOLOGICO
NELLA STORIA
DELL'ARTE

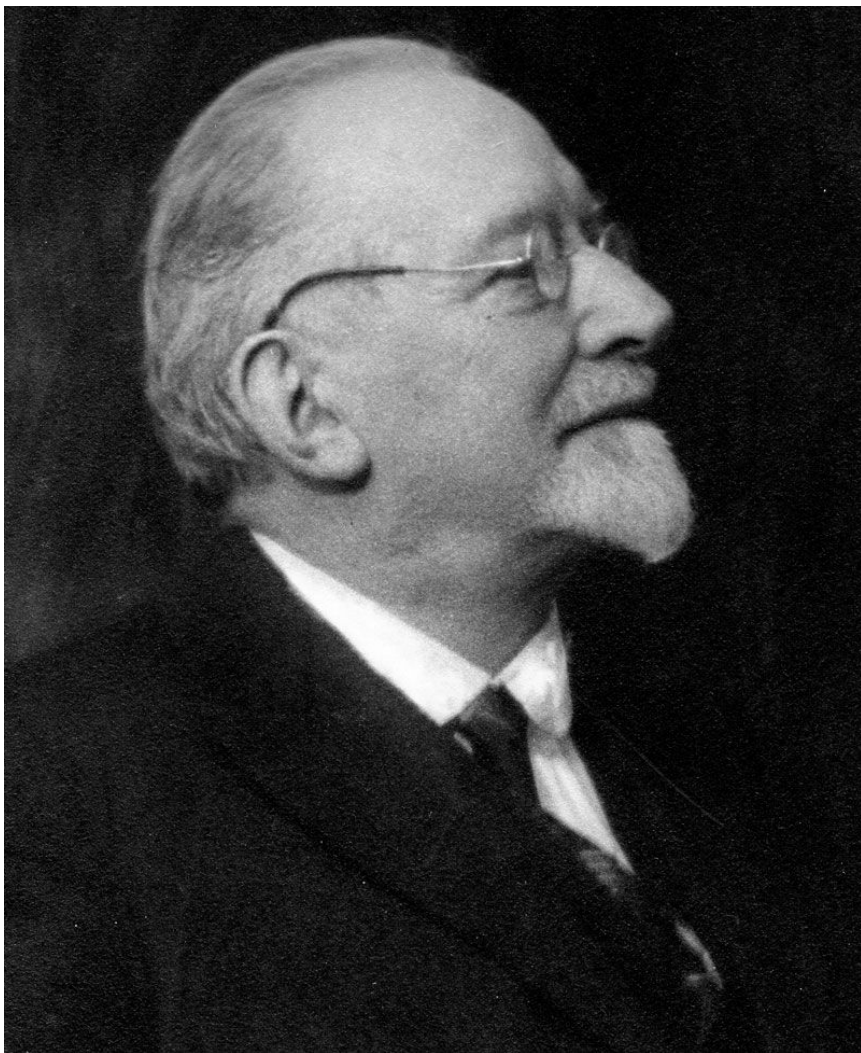
Anno Accademico 2019/2020

Cos'è la filologia

La **filologia** (in **greco antico**: *philologhía* («interesse per la parola»)), composto da *philos*, "amante, amico", *lògos*, "parola, discorso"), secondo l'accezione comune attuale, è un insieme di discipline che studia i **testi** di varia natura (letterari, storici, politologici, economici, giuridici, ecc.), da quelli antichi a quelli contemporanei, al fine della ricostruzione della loro forma originaria attraverso **l'analisi critica e comparativa delle fonti** che li testimoniano per pervenire, mediante varie metodologie di indagine, ad un'interpretazione che sia la più corretta possibile.

Filologia è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia da orafi della parola, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiunge nulla se non lo raggiunge lento. Ma proprio per questo fatto è oggi più necessaria che mai; è proprio per questo che essa ci attira e ci incanta quanto mai fortemente, nel cuore di un'epoca del "lavoro": intendo dire della fretta, della precipitazione indecorosa e sudaticcia, che vuol "sbrigare" immediatamente ogni cosa (...). Per una tale arte non è tanto facile sbrigare qualsiasi cosa perché essa ci insegna a leggere bene, cioè a leggere lentamente in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini, lasciando porte aperte, con dita e con occhi delicati.»

(Friedrich Nietzsche, introduzione ad Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali)

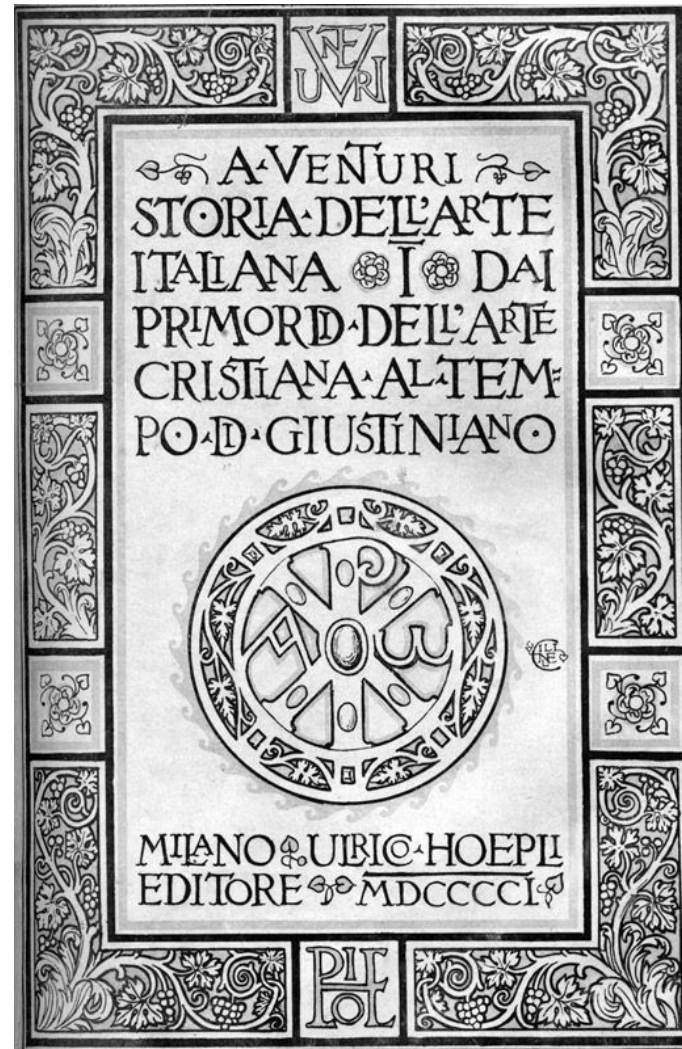
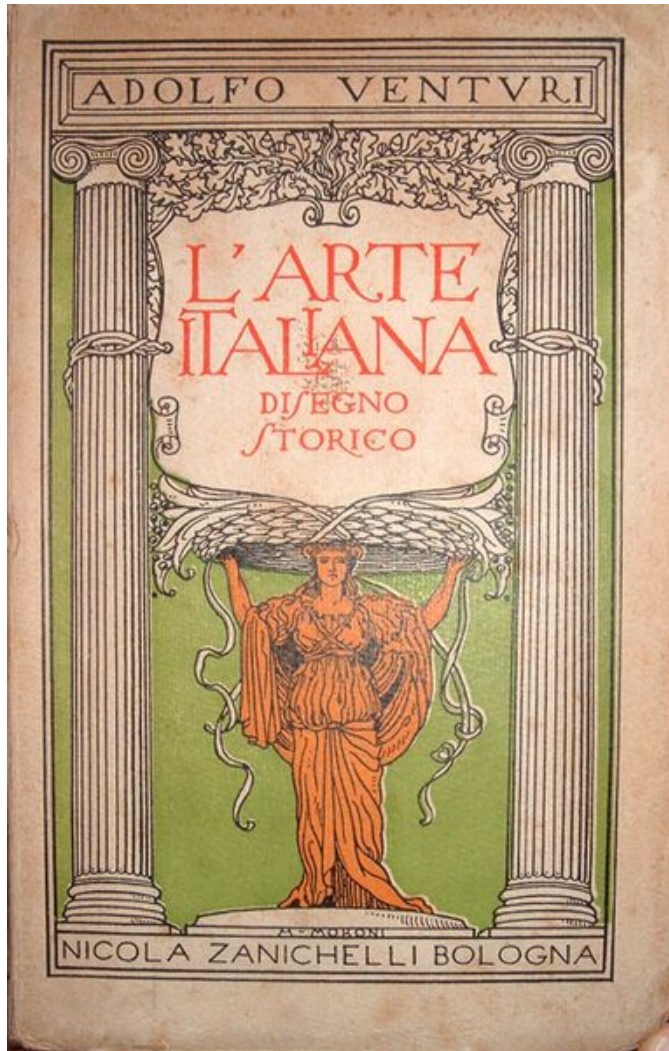


Adolfo Venturi (1856-1941)

Il filologo italiano **Alberto Varvaro** evidenzia come qualsiasi testo, sia orale sia scritto, inerente a qualsiasi sapere, può e deve essere trattato con i metodi e gli strumenti della filologia. Dunque la filologia non individua un ambito di indagine ma un metodo.

Anche in Italia vi furono alcuni importanti filologi, analisti del nostro grande patrimonio artistico.

Uno dei più illustri fu **Adolfo VENTURI** (1856 – 1941) storico e funzionario delle Belle Arti, specialista del periodo fra il Medioevo e il Rinascimento (del Gotico). Analizzando i singoli artisti egli dà una precisa lettura dei valori formali delle opere, cioè data, misure, tecniche, soggetto e fonti culturali del soggetto. Asserisce che l'Arte italiana deriva dall'unione delle varie peculiarità regionali. Pubblica "L'archivio storico dell'Arte" o "L'arte" primo testo italiano solo di arte.

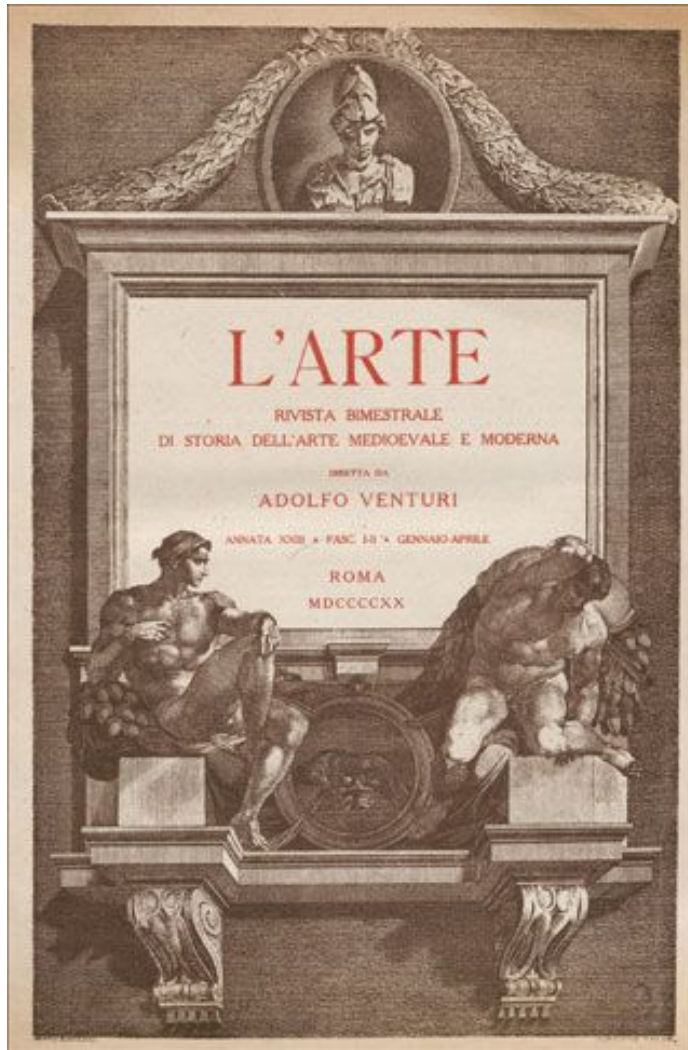


*Da Adolfo Venturi e il rinnovamento della
storia dell'arte in Italia*

di Gianni Carlo Sciolla

Adolfo Venturi, è il padre fondatore degli studi storico artistici in Italia.

Per un verso, infatti, fu il vero promotore degli **studi dell'arte in senso scientifico**, quella che i tedeschi definivano tra fine Ottocento e inizi del Novecento “Kunstwissenschaft” (scienza dell'arte). Per un altro, perché iniziò in maniera sistematica e appassionata un'azione grandiosa e a tutto campo in favore della **conservazione**, della salvaguardia e della conoscenza dell'immenso patrimonio artistico italiano.



Sin dagli scritti dell'età giovanile di Venturi si avverte questa tensione, talora inquieta, alla necessità impellente di iniziare e innovare seriamente gli studi sulle arti figurative e l'architettura.

*“Il pubblico italiano – scriveva nel 1892- **non ha alcuna preparazione a godere dell'arte e sembra ch'esso debba comprenderla per istinto, anzi si crede comunemente che di preparazione non vi sia d'uopo(...) ch'esso debba comprenderla per istinto**”.*

Tale necessità venne perseguita e perfezionata, dopo il trasferimento di Venturi da Modena a Roma e successivamente negli anni della maturità con il susseguirsi degli impegni, delle iniziative e con la verifica e il rapporto costante, diretto con le opere d'arte vivificato continuamente, così come è ben descritto nelle pagine delle *Memorie*, attraverso l'esperienza dei **viaggi** in Italia e all'estero e il confronto e lo scambio con gli studiosi di ogni paese. Testimonianze palpitanti di questo nuovo indirizzo sono il numero elevatissimo di scritti lasciati da Venturi nei saggi delle sue riviste e in quelle a cui prestò la sua collaborazione, nella monumentale **Storia dell'arte italiana**, nelle monografie degli artisti.

La linea del rinnovamento degli studi italiani di storia dell'arte in senso scientifico e filologico del Venturi si dipana attraverso alcune importanti tappe che cercherò brevemente di sintetizzare.

1) Superamento della ricostruzione biografica e aneddotica degli artisti e delle opere in favore di rigorosi tracciati e contributi storicamente attendibili. Venturi abbandona in primo luogo il genere biografico **aneddotico** e celebrativo ottocentesco ancora proteso alla celebrazione della personalità e dell'individualità dell'artista o a valutazioni estetizzanti, per ricostruzioni storicamente attendibili e fondate sulla verifica del documento d'archivio. In questa posizione teoretica lo studioso scarta l'assunto **romantico e postromantico**, per l'adesione incondizionata alla ricerca storica di matrice **positivista**.

2) verifica della ricostruzione storica mediante lo studio dei documenti d'archivio e delle fonti storiografiche. Il **controllo** dei documenti d'archivio e delle fonti per Venturi è considerato aspetto primario che conduce lo storico dell'arte al chiarimento delle tecniche e dei materiali adoperati, dei fatti esistenziali, ma soprattutto delle esperienze culturali degli artisti, della funzione e della storia delle committenze e dei passaggi delle opere.

“ Lo storico moderno non può vivere nelle nubi- scriveva ancora nel 1892- ma si addentra nei segreti delle tecniche, nelle pieghe delle forme, nello spirito dell’opera: non è più lo scrittore d’un tempo che s’esaltava vedendo nell’arte l’espressione dell’unità italiana, non il letterato che applica all’arte la sua retorica,(...) non il municipalista che vanta a cielo gli antichi suoi conterranei”.

L’analisi storica, fondata sulle ricerche dei documenti d’archivio si accompagna in Venturi, almeno inizialmente, ad una visione generale **evoluzionistica** dei fatti dell’arte e degli artisti.

3) scelta primaria dell’analisi formale e del metodo attributivo per il riconoscimento degli artisti, delle opere e delle scuole nazionali italiane come metodo di lettura e di interpretazione ;

4) collegamento dell’opera d’arte e degli artisti studiati con il contesto nel quale sono nati e inseriti;

5) avvio, se pure parziale, dell’indagine iconografica.

Il vero documento per Venturi conoscitore sulla linea del filone **attribuzionista**, è in sostanza l'opera d'arte, da studiare al suo interno nelle componenti morfologiche, che ne costituiscono l'essenza e la vera realtà da decifrare. L'opera d'arte, però, per Venturi non è mai fine a se stessa, ma sempre inserita in un contesto geografico preciso, quello **territoriale**. E' questa la problematica della cosiddetta **contestualizzazione ambientale** in senso moderno, che egli esprime non soltanto per gli edifici **architettonici** (rapporto manufatto architettonico-urbanistico) , bensì per tutti gli oggetti usciti dalle botteghe degli artisti. Questa idea è finalizzata alla costituzione e ricomposizione storiografica, più volte dichiarata, delle varie scuole regionali italiane e delle loro caratteristiche morfologiche e di gusto, che costituiscono, nel panorama europeo, un mosaico pressoché unico per la varietà degli stili e delle botteghe.

Al fine di ricomporre questo straordinario mosaico storico- artistico il Venturi percorre innumeri vie alla scoperta dei settori di studio dell'arte italiana. Dà innanzi tutto un contributo importante alla revisione **dell'arte medievale italiana**.

Egli studia e promuove le ricerche sull'architettura medievale, la **scultura trecentesca**, avvia lo studio della **miniatura** ammirata fin dalle esperienze giovanili nelle sale della Biblioteca Estense, si dedica alla ricomposizione delle grandi personalità dell'arte **romanica e gotica** (da Wiligelmo ad Antelami a Giovanni Pisano) sotto la spinta della storiografia idealistica rivolta a ridisegnare le grandi individualità della storia; non trascura infine **l'arte di corte** internazionale. Nell'ambito delle ricerche delle forme medievali un posto particolare Venturi assegna alle cosiddette "**arti applicate**" secondo un orientamento proprio della cultura del tardo Ottocento.

Centro dei suoi interessi rimane, secondo il gusto dei tempi, **il Rinascimento**. Particolarmente importanti sono le ricerche di Venturi sulle personalità degli artisti quattrocenteschi **dell'Italia padana** (i ferraresi del Quattrocento, gli artisti modenesi, Correggio, Giulio Romano). Mirabili le letture sugli artisti **toscani e veneti**, nonché le aperture sui maestri e le scuole di regioni italiane sino al primo Novecento, trascurate dagli studi. I sondaggi di Venturi per il Rinascimento giungono sino a tutto il Cinquecento, sulla linea, a partire dagli anni Trenta, della rivalutazione europea del fenomeno del **manierismo** nelle sue varie forme artistiche.

Determinante il contributo poi di Venturi alla riscoperta **dell'arte barocca** sulla strada indicata dalla storiografia viennese e tedesca, specialmente per quanto riguarda la pittura italiana .

Marginale, ma non meno interessante, infine, l'attenzione dei Venturi alla storia e alla classificazione **iconografica**. Essa, com'è noto, era assolutamente estranea alla tradizione storiografica italiana al contrario di quella tedesca e francese e tale rimarrà per l'ipoteca indubbia del neoidealismo crociano sino al secondo dopoguerra inoltrato(ben nota a questo proposito è la sua polemica con Croce a proposito del suo volume sulla *Madonna nell'arte*).

Accanto a questo allineamento storiografico e critico con le posizioni della più avanzata Kunstwissenschaft europea, Adolfo Venturi avvia un'idefessa azione pratica e di grande modernità per la difesa, la valorizzazione e la diffusione del patrimonio storico artistico **italiano**.

I momenti essenziali di questa azione culturale civile e innovatrice è scandita, in parallelo con gli studi delle opere e degli artisti dell'arte italiana, con gli studi e la prassi per il **rinnovamento e il rilancio delle istituzioni museali**. La difesa del patrimonio artistico italiano e la sua conservazione è legata al lavoro intrapreso dal Venturi per gli interventi di **restauro** delle opere (di cui segnala situazioni, discute progetti di intervento, metodi applicativi e risultati) e l'approvazione di interventi **legislativi** idonee alla loro salvaguardia.

Il **museo** rimane al centro del pensiero critico e pratico di Venturi. Intanto una prima parte della sua attività a Modena e poi a Roma è dedicata al servizio diretto dei musei. Soprattutto nel periodo romano prima di dedicarsi interamente all'insegnamento universitario Venturi si attiva per la **legislazione del patrimonio museale** nazionale e civico, per l'inventario delle collezioni fidecommissarie, per i **nuovi allestimenti e acquisizioni** che segue personalmente in collegamento con i vari funzionari ed esperti nelle diverse regioni italiane.

Come funzionario ministeriale la sua azione dal museo si estende al **territorio** per la salvaguardia e la conservazione dei cosiddetti "monumenti". Appoggia e caldeggia la promulgazione di leggi idonee per la costituzione di istituti adeguati (le **soprintendenze**) e la difesa contro **furti ed esportazioni**. Auspica l'avvio sistematico della **catalogazione** degli oggetti iniziata negli anni sessanta con Morelli e Cavalcaselle nell'Umbria e nelle Marche, giungendo a risultati concreti pubblicati nel primo decennio del Novecento a cui seguirà una ripresa più intensa negli anni trenta.

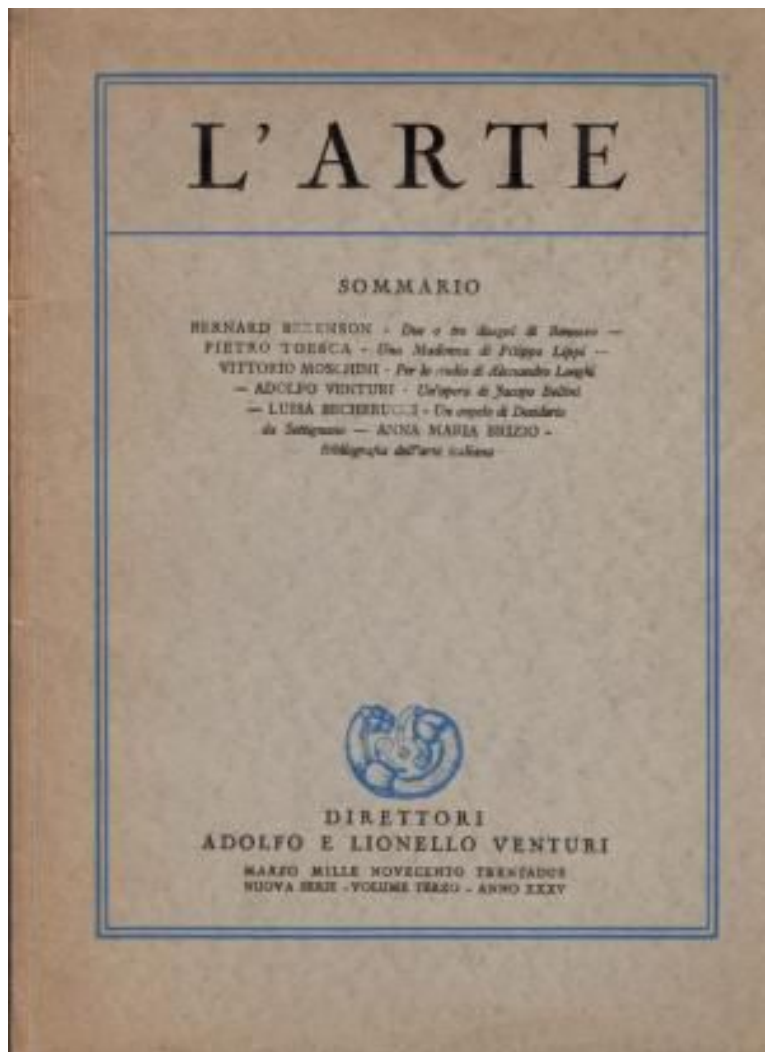
La **didattica** è per Venturi una delle forme più importanti per la preparazione delle generazioni alla conoscenza e al rispetto delle opere d'arte italiane. Quella nelle scuole secondarie, di cui si sente l'introduzione indispensabile come elemento di formazione educativa di base. Quella universitaria, di cui sarà uno dei primi protagonisti con la cattedra a Roma e con la connessa Scuola di specializzazione, da cui usciranno importanti studiosi e funzionari.

L'informazione sul patrimonio storico artistico rimane per tutta la sua esistenza mezzo fondamentale conoscitivo ed educativo. **Le riviste** ne costituiscono il veicolo principale, per mezzo della saggistica critica, dell'illustrazione fotografica, della diffusione delle notizie sulle mostre, le nuove pubblicazioni e ogni sorta di scoperta e avvenimento che riguardi l'arte.

Ancora più importante diventerà suo figlio **Lionello VENTURI** (Modena 1885 – Roma 1961) che pubblicherà “Storia dell'arte italiana” nel 1901 e nel 1940. Rifiutò di prestare giuramento di fedeltà al fascismo.

“Pochi altri studiosi italiani hanno nutrito per il Croce tanta deferenza, ammirazione ed amicizia quanta ne nutrì, costantemente Lionello Venturi; eppure la sua critica è, in fondo, tutta una polemica, non contro ma attorno al pensiero di Croce”.

I suoi primi lavori sono dedicati alla pittura veneziana dal Trecento al Cinquecento; *La critica e l'arte di Leonardo* porta avanti uno dei capisaldi della sua critica: **l'importanza dei giudizi critici per la ricostruzione storico-artistica con analisi indispensabile delle fonti.**



Lionello Venturi 1885-1961

Nel *Gusto dei primitivi* (1926) Venturi introduce la categoria di “*gusto*” che indica le scelte o le preferenze dell’artista nell’ambito della cultura (generale e artistica) e permetteva all’autore di inserirlo in una determinata epoca o scuola.

La sua *Storia della critica d’arte* viene pubblicata per la prima volta in USA nel '36.

Per lui la storia della critica si identifica con la storia dell’arte stessa. La storia del pensiero critico era inteso come fondamentale per la ricerca del valore dell’operare artistico che non si esaurisce solamente con la sola indagine filologica, stilistica e documentaria.

Lavora per ricostruire l’opera degli impressionisti. Il favore a tale periodo indica la volontà di reagire all’accademismo pittorico e conservatore; un’esigenza di rinnovare la cultura figurativa contemporanea partendo dalla tradizione ottocentesca francese.

Nel dopoguerra continua a seguire i fatti antichi mentre dall’altra studia da vicino il contemporaneo.

Allievo di Adolfo Venturi fu anche **Piero TOESCA** (1877 – 1962), specializzato nella pittura **lombarda**. Studi **medievali** supportati dalla convinzione filologica; in particolare sono importanti: la paziente ricostruzione dell’arte carolingia e ottoniana, l’interesse per i manoscritti miniati e la questione bizantina.

Toesca viene ricordato fra i più importanti medievisti del novecento. Il suo volume "*La pittura e la miniatura nella Lombardia fino alla metà del quattrocento*" ricostruì per la prima volta il quadro dell’arte figurativa lombarda del medioevo, definendone l’importanza riguardo all’intera Europa.

Troviamo anche **Bernard BERENSON** (origini lituane, USA, poi Italia 1865 – 1959) grande studioso del Rinascimento e filologo, studioso della forma. Suo è il sistema con cui analizza un'opera d'arte separandola in due parti:

1° gli elementi decorativi , il movimento, le superfici, la composizione, il colore, il tono, ciò che serve a riprodurre lo spazio, le figure, il paesaggio, la natura. Questi elementi sono eterni perché sono sempre gli stessi;

2° Gli elementi illustrativi, che sono il contenuto, il soggetto o l'idea trattata e sviluppata (l'ideologia applicata) che appartengono all'epoca e al vissuto, al modo di pensare dell'artista.

E' autore di quattro volumi importanti sulla pittura italiana del Rinascimento, ricchi di *divagazioni estetizzanti e di elementi letterari decadenti e raffinati* che riconducono all'ambiente anglosassone tardo vittoriano.

Nella sua elaborazione teorica risente dell'estetica della *pura visibilità* (opera d'arte come pura forma) e dell'*Einfühlung* (fondare il giudizio sulle **reazioni dello spettatore**, sulle **reazioni psicologiche del processo creativo** e nell'immedesimarsi per **empatia del soggetto con l'oggetto artistico** - Entropatia).

Persistente è la sua attività critica nella **difesa della classicità** come più alta espressione insieme a quella fiorentina.

Berenson fu anche il primo ad apprezzare ed a sostenere **l'Impressionismo di Cézanne e di Matisse**, dando così un contributo inestimabile ad una corretta valutazione di questa esperienza dell'arte contemporanea.

I suoi studi partono da una constatazione ben precisa ereditata dalla concezione artistica di Morelli: lo studio dell'opera d'arte non si deve limitare allo studio soggettivo del singolo conoscitore ma deve essere arricchito con una serie di materiali.

Roberto LONGHI (1890 - 1970) allievo di Adolfo Venturi e di Toesca supera i maestri per la capacità di leggere le opere, di penetrare la loro essenza e di scriverne con competenza e originalità, fino a competere con l'artista su chi sia più artista. Usa il procedimento di retorica chiamato **ECFRASI** (descrizione verbale di un'opera d'[arte visiva](#)). Studiò la pittura veneziana e dei ferraresi. Ma soprattutto seppe rivalutare l'arte Barocca e tutta l'arte del '600. Collaborò con la rivista LA VOCE e quindi conobbe bene i Futuristi della sua epoca.

Nei suoi saggi il principale fine è quello di destituire il fatto d'arte di qualunque referente psicologico esistenziale. Il messaggio figurativo viene riportato ai soli valori visuali e formali.

L'arte è solo forma.

Appoggia il manifesto del futurismo e lo supporta con alcuni saggi; sembra essere una reazione al simbolismo di fine ottocento per il superamento della staticità cubista. Tra gli artisti che predilige gli impressionisti e i realisti che contrappone appunto ai simbolisti.

I suoi capolavori degli anni venti, che rappresentano la sua maturità, sono la monografia su *Piero della Francesca* e *L'officina ferrarese*. I suoi testi sono costruiti su due piani come una pala d'altare: **dipinto centrale e predella**. Al primo corrisponde il **testo**, l'analisi dei fatti stilistici. Al secondo **l'apparato filologico e documentario** affidato alle note e alle appendici.

La sua scrittura è ricercata, preziosa, colta che lo fanno uno degli scrittori più originali del Novecento specialmente per il suo andamento narrativo quasi da **romanziero**.

In Germania dà un forte contributo alla critica anche Aby **WARBURG** sia con l'iconografia che con l'iconologia. Studia il Rinascimento fiorentino usando un metodo così capillare da svelare, attraverso alcuni particolari dei dipinti di Botticelli, molti misteri sulla vita politica e sociale di quell'epoca. Scrive "La rinascita del paganesimo antico" nel 1932.

Suo allievo fu Erwin **PANOFSKY** (Germania 1892 – 1968) che usa il metodo iconologico per i suoi studi sulla percezione umana (capacità fisica dell'uomo di vedere le forme e gli oggetti in un certo modo, comune a tutti e valido in tutte le epoche. Vedere e percepire sono due cose diverse). Se la visione è oggettiva, l'interpretazione di ciò che si percepisce è invece soggettiva, ed è legata alla cultura e alla spiritualità dell'epoca. Pubblica "Studi di iconologia" nel 1939 : si individua il soggetto principale dell'opera, si analizzano le forme con cui si rappresenta il soggetto principale, poi si guardano i soggetti secondari, infine si cercano le fonti letterarie alle quali sono ispirati e i motivi decorativi, si cercano le condizioni storiche e culturali dell'artista e dell'arte del periodo. Da tutto ciò si deduce il significato simbolico dell'opera intera e se ne può dare un giudizio. Nel 1927 pubblica il celebre " LA PROSPETTIVA COME FORMA SIMBOLICA".

Altrettanto importante fu lo svizzero Heinrich **WOLFFLIN** (1864 – 1945) (molto studiato da Barilli) che studiò le opere d'arte come insieme di un'intera cultura. Per lui è inutile studiare il singolo artista o le singole opere perché l'arte è uno sviluppo continuo. Meglio perciò studiare ciò che è sintomo di cambiamento, cioè le forme nuove.

Riacciandosi alla teoria della pura visibilità, studiò il passaggio dal **rinascimento al barocco**, intesi non come fasi stilistiche storicamente determinate, ma come **categorie dello spirito ciclicamente ricorrenti**. Elencate le caratteristiche salienti del Barocco va alla ricerca delle ragioni che hanno portato alla trasformazione dello stile. Queste non sono da ricondurre a invenzioni individuali né tantomeno a mutati orientamenti di gusto, di cultura di un periodo.

Il senso della forma che l'uomo porta con sé fa confluire nello stile ciò che è proprio di ogni singola epoca storica (l'artista trova insite in ogni periodo storico determinate "possibilità di vedere"). Es: il Rinascimento = FORME CHIUSE, rigorose, lineari, figure centrali. Il Barocco = FORME APERTE, pittoresco, profondità spaziale, figura meno importante, colori accesi, più sentimento.

Il suo sistema interpretativo fu colpito da numerose critiche: esso avrebbe annullato il ruolo dell'artista in una "*storia dell'arte senza nomi*" e sarebbe rimasto rigido, astratto, comunque incapace di spiegare lunghe fasi della storia artistica. Tali accuse costrinsero Wölfflin a continue precisazioni e correzioni, e confinarono presto le sue teorie nell'ombra. Sopravvisse invece l'idea dell'arte come sfera autonoma dell'attività umana e una lezione di metodo magistrale per la lettura formale delle singole opere d'arte.

Per Wölfflin l'arte classica è quella esemplificata da Raffaello.

La storia dell'arte consiste per lui in una storia del mutamento del modo di vedere il mondo, gli oggetti, le forme. L'artista si trova sempre coinvolto in una determinata situazione storica, trova già presenti certe “*possibilità ottiche*”, quasi un lessico e una sintassi dei mezzi d'espressione artistici, ai quali rimane vincolato. Cerca di individuare le leggi che regolano e muovono lo svolgimento dei mutamenti di stile.

Con queste sue teorie svaluta l'individuo nella formazione delle opere.

La sua *storia senza nomi* è quella del vedere orientata da una logica interna indipendente da influenze esterne alle quali appartengono le *condizioni sociali di vita* e le *disposizioni psicologiche individuali dell'artista*.

Egli ammise che la forma può essere solamente la forma di un contenuto, ma i contenuti si realizzano solamente in una determinata rappresentazione formale.

Studio di aspetti particolari, ma interessanti per l'arte, fu lo svizzero de SAUSSURE (1857 – 1913), padre della linguistica. La linguistica è fatta di segni grafici, come le pennellate in pittura, perciò si può associare all'arte. Alcune parti sono soggetto, altre di complemento, alcuni punti paiono accentati ecc. Un quadro è una frase o una narrazione fatta di colori e pennellate invece che di parole. Per lui la somma di piccole variazioni del linguaggio operate da ogni nuova generazione, modifica o inventa nuove parole, alla fine il nostro modo di parlare oggi è la somma delle innumerevoli mutazioni del passato, Lo stesso è per l'arte. Lo stile che arriva a noi , l'ultimo, è un SuperStile.

ADOLFO VENTURI (1856 – 1941)

Promotore degli studi dell'arte in senso scientifico
Viaggi in Italia e all'estero, confronto e scambio con gli studiosi di ogni paese

- Abbandona il genere biografico aneddotico e celebrativo ottocentesco e scarta l'assunto romantico e postromantico, per l'adesione incondizionata alla ricerca storica di matrice positivista.
- Controllo dei documenti d'archivio e delle fonti per approdare ad una visione generale evoluzionistica dei fatti dell'arte.
- Metodo attributivo
- Contesto
- Iconografia

Contesto geografico e territoriale e contestualizzazione ambientale.

Studia l'arte medievale italiana, la scultura trecentesca, la miniatura, l'arte romanica e gotica, l'arte di corte internazionale, le "arti applicate".

Studia l'Italia padana, i toscani e i veneti, il Cinquecento, sulla linea della rivalutazione del manierismo

Valorizzazione e diffusione del patrimonio storico artistico italiano,

Rinnovamento e rilancio delle istituzioni museali.
Restauro, catalogazione, didattica.

Riviste

LIONELLO VENTURI (1885 – 1961)

- Importanza dei giudizi critici.
- Introduce la categoria di "gusto".
- La storia della critica si identifica con la storia dell'arte stessa.
- Grande valore agli Impressionisti

PIERO TOESCA (1877 – 1962)

- Pittura lombarda e studi medievali

BERNARD BERENSON (1865 – 1959)

- Analizza un'opera d'arte separandola in due parti

gli elementi decorativi
gli elementi illustrativi

- Pura visibilità. Classicità. Impresionismo

ROBERTO LONGHI (1890- 1970)

- Ecfraasi
- L'arte è solo forma
- Testo e apparato filologico e documentario (note e appendici)

ERWIN PANOFSKY (1892 -1968)

- Visione oggettiva e percezione soggettiva
- Individuazione soggetto principale
- Forme con cui è rappresentato
- Soggetti secondari
- Fonti letterarie
- Condizione storiche e culturali

HEINRICH WOLFFLIN (1864 – 1945)

- Forme nuove senza nomi
- Trasformazione dal Rinascimento al Barocco (forme chiuse e forme aperte)
- Critiche all'arte “senza nomi”

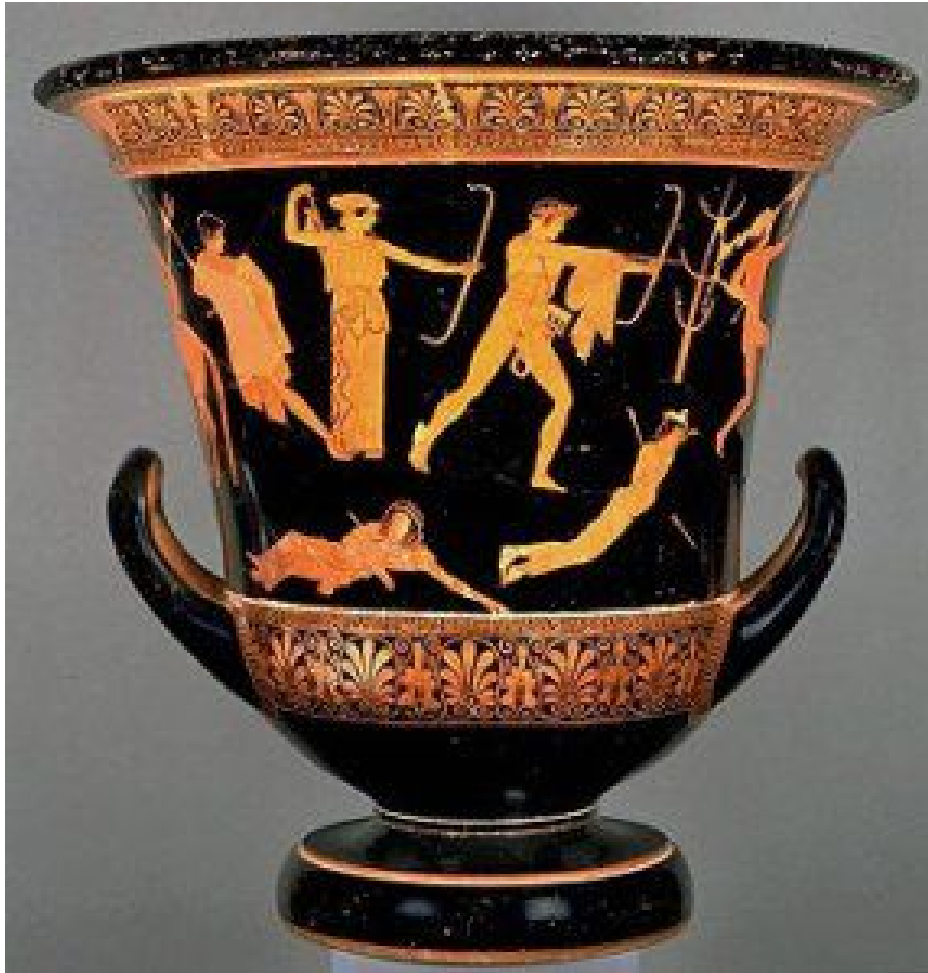
La rappresentazione dello spazio secondo Panofsky

(Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, 1961)

di Laura Mocci

Nel saggio *La prospettiva come forma simbolica*, Erwin Panofsky dimostra come ogni epoca culturale abbia sviluppato un proprio modo di rappresentare lo spazio, che può essere inteso come la 'forma simbolica' di quella cultura. Partendo dalla definizione düreriana di "perspectiva (ovvero) vedere attraverso", l'intero quadro si trasforma in una finestra, attraverso la quale noi vediamo. Questo è uno spazio costruito tenendo conto dell'impressione immediata o di una costruzione geometrica più o meno corretta. Nel caso della **prospettiva centrale**, l'idea della sezione della piramide visiva con un piano perpendicolare al suo asse rende adeguatamente la nostra immagine: si costruisce così uno spazio razionale, infinito, costante e omogeneo. In questo tipo di costruzione i pieni e i vuoti vengono percepiti come aventi lo stesso 'peso', la stessa fisicità, come una sorta di unicum continuum. E i vari elementi raffigurati sono armonicamente sistemati nello spazio. Una struttura di questo genere, di tipo matematico, è antinomica rispetto alla percezione dello spazio che hanno i due occhi, in continuo movimento, sulle cui retine, concave e non piane, vengono proiettate le immagini. La costruzione prospettica piana è legata al sentire lo spazio, e al rappresentarlo, in un modo particolare, tra i tanti possibili.

Il nostro rifarci continuamente a essa è un'abitudine, un condizionamento. La prospettiva, in tutte le sue forme progressivamente definite nei secoli, non è determinante per stabilire il valore artistico; tuttavia costituisce un importante elemento stilistico dell'opera stessa – come afferma Ernst Cassirer –, è una di quelle forme simboliche attraverso cui le singole culture, le singole epoche rendono visibile la loro concezione spaziale. Sorge spontanea la domanda su quale prospettiva sia stata usata in un determinato periodo e nella cultura che lo ha caratterizzato.



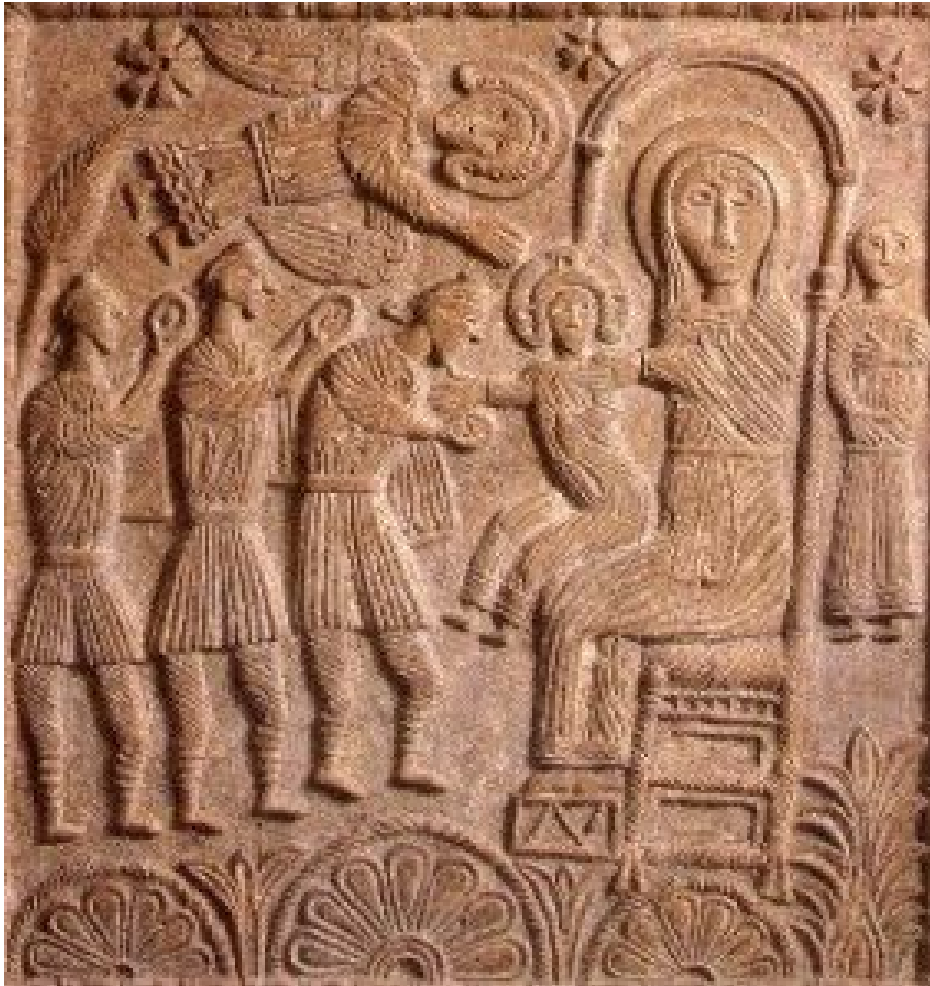
Pittore dei Niobidi, cratere, seconda metà del V sec.
Museo del Louvre, Parigi .

Nell'iconografia del **periodo greco classico**, per esempio, i singoli elementi tridimensionali vengono fusi in gruppi e qualora debbano essere posti in relazione tra loro, il problema è risolto prevalentemente con la giustapposizione. Gruppi di figure, perfettamente disegnate, vengono disposte l'una accanto all'altra, l'una sopra l'altra.

Lo spazio è ciò che resta, ciò che non viene occupato dai corpi. La cancellazione di quei gruppi, di quelle figure, porterebbe all'annullamento dello spazio: il piano cesserebbe di essere 'finestra' per tornare tavola, muro, ceramica. Anche quando si rappresentano paesaggi o interni architettonici, in ambito ellenistico e romano, il mondo raffigurato rimane uno spazio di aggregati, in cui il rapporto tra gli intervalli di profondità, tra le ortogonali e tra le diverse grandezze non è regolato da un sistema unificato.

Questo spiega perché "il mondo dell'arte antica, fintanto che essa rinuncia a riprodurre lo spazio tra i corpi, risulta più saldo e armonico di quello moderno, mentre appena l'arte antica introduce nella raffigurazione anche lo spazio (e quindi specialmente nella pittura di paesaggio) questo spazio diventa irreali, contraddittorio, trasognato e chimerico" (Panofsky p. 52).

La prospettiva antica è espressione di una data percezione spaziale, percezione che trova fondamento in ambito filosofico. **Nessuna teoria filosofica antica ha mai definito lo spazio con un sistema di relazioni tra altezza, larghezza e profondità.** Nell'antichità il mondo è percepito come qualcosa di **discontinuo**, dove le proprietà esperibili dello spazio (pieni e vuoti, corpi e non corpi) non sono ancora pensate come figli di un'unica sostanza estesa.



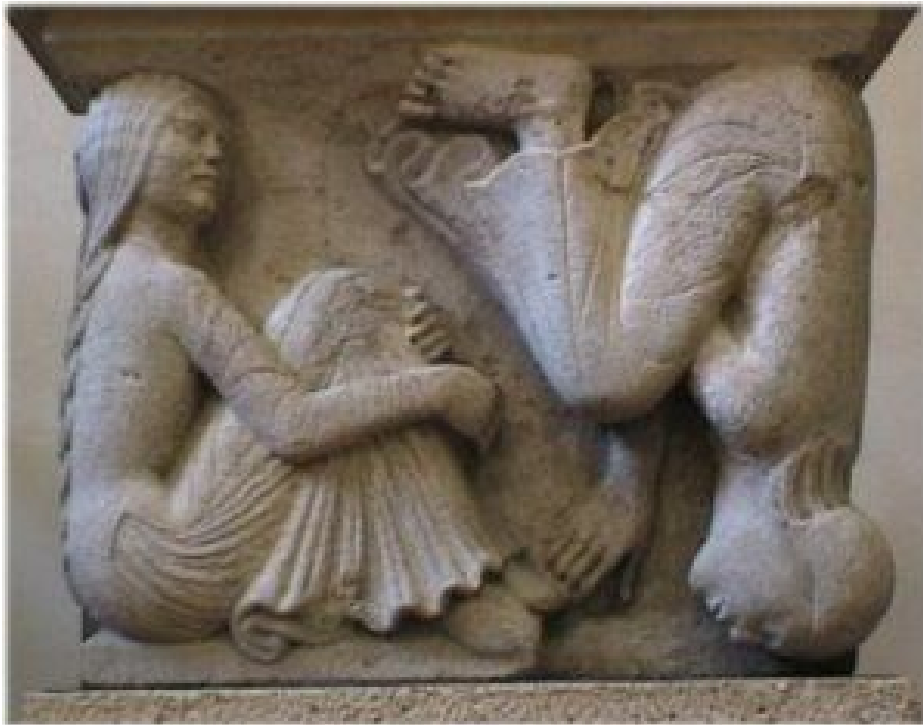
Altare del duce Ratchis -Cividale del Friuli

L'avvento di nuove filosofie e la diffusione del **neo platonismo pagano e cristiano (vedi 1 a fine)**, con la metafisica della luce, offrono l'occasione di recuperare ciò che prima non si era considerato. Con la fine dell'arte antica e con l'alto medioevo assistiamo alla distruzione di ciò che era stato raggiunto nella raffigurazione di una realtà percepita come discontinua. I paesaggi, gli interni chiusi, si disgregano per trasformarsi in forme che si rifanno a un piano, le figure si stagliano su fondi d'oro o neutri senza considerare le precedenze logico-compositive. E in questo disgregarsi l'unico appiglio rimane la linea, unica capace di fermare gli elementi in uno spazio ridotto alla bidimensionalità, in cui colore e oro (mosaico e pittura), luci e ombre (nei rilievi scultorei) offrono una nuova unità luministica. "Lo spazio non è altro che la luce più sottile", scriveva Proclo e la luce diviene ora il comune denominatore. Lo spazio è divenuto un fluido omogeneo.

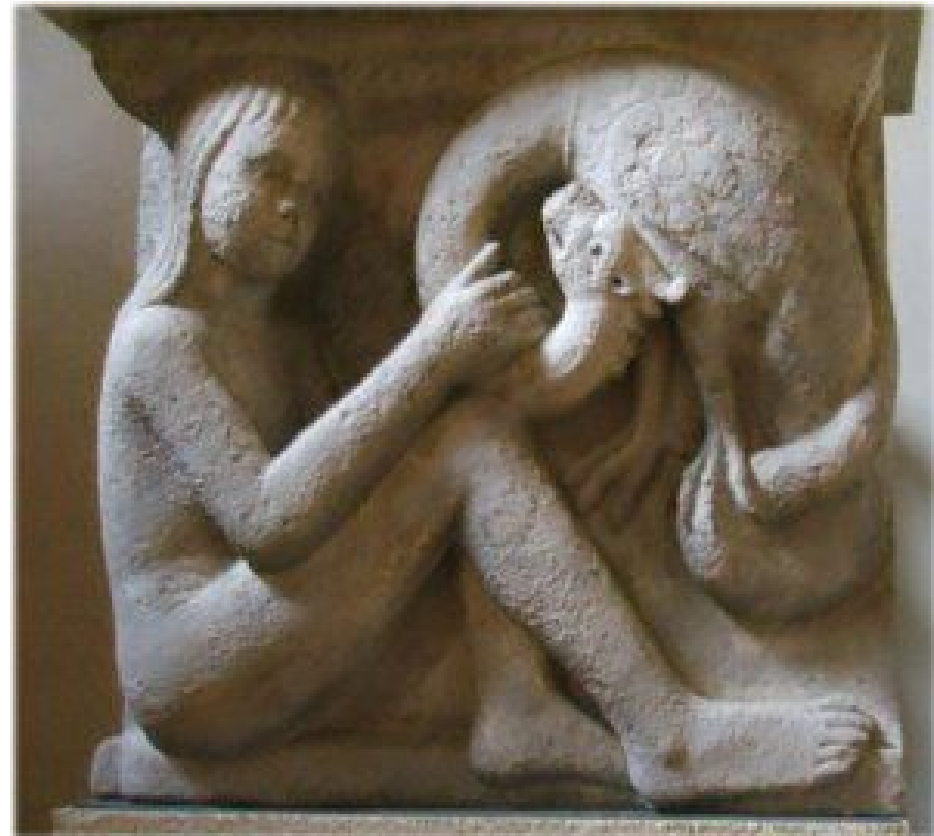
Se al **mondo bizantino** si deve riconoscere l'introduzione della disorganizzazione spaziale – luci e ombre si irrigidiscono pur senza diventare contorni; gli elementi prospettici, come paesaggi o architetture, non delimitano lo spazio ma vi alludono – è con l'arte romanica, verso la metà del XII secolo, che avviene il reale distacco dall'antichità classica. La linea è solo linea, lo strumento di delimitazione di superfici che vogliono essere solo superfici, senza nessuna allusione a una spazialità immaginata.

Nella **pittura romanica**, con una rinuncia apparente a qualsiasi forma di

illusione spaziale, corpi e spazi hanno superfici omogenee. E questa omogeneità è l'elemento di novità che li legherà indissolubilmente, senza al contempo impedire una nuova ricerca della tridimensionalità. È la scultura romanica il luogo in cui ciò è più evidente: la figura in rilievo non è davanti o sopra qualcosa, ma ne fa parte (come è evidente nelle 'metope' del Duomo di Modena , così definite in quanto richiamano nella resa architettonica dei volumi la scultura greca arcaica). La plastica architettonica romanica è parte integrante dell'edificio a cui appartiene ed è diretta espressione della massa stessa: il leone stiloforo è base della colonna, la statua del portale è colonna di sostegno, il rilievo è metopa. Questi elementi, se decontestualizzati, non sono percepibili come elementi autonomi, ma come frammenti – a differenza di ciò che accadeva nell'arte antica: un esempio per tutti, il Galata Morente -. Quello che nella pittura romanica era lo stile della superficie pura, in scultura diviene lo stile della massa pura.



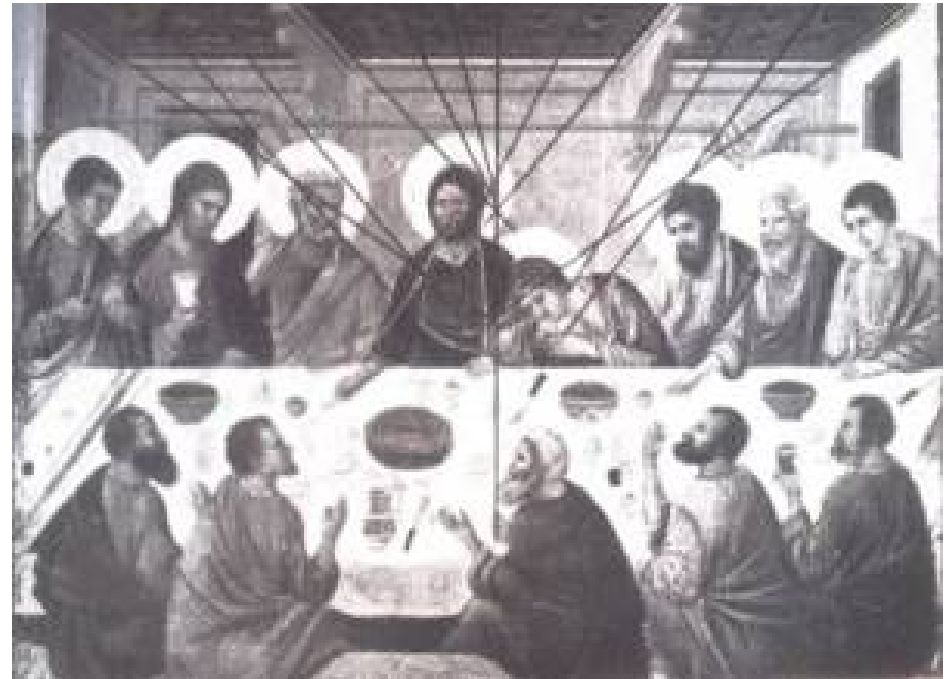
Duomo di Modena – metope – Gli Antipodi - 1100



Duomo di Modena – metope- L'adolescente e il drago - 1100

Nell'arte gotica gli elementi architettonici divenuti scultorei oltre a vivere in relazione al tutto, vengono dotati di uno spazio proprio che li connette all'edificio. Questo spazio è limitato, è un palcoscenico, che però ha in sé la potenzialità di adattarsi ai bisogni della raffigurazione, ha in nuce un'estensione illimitata, infinita, perché i corpi e gli spazi liberi sono percepiti come elementi espressivi "di un'unità omogenea e inscindibile". Sul piano filosofico, lo spazio aristotelico viene reinterpretato dalla filosofia scolastica, postulando che, al di là della **finitezza del reale** – cosmo empirico – vi è un **empireo infinito** – l'infinità dell'esistenza e dell'azione divina –.

È ancora lontano il momento in cui il concetto di infinito passerà dal divino al naturale, ma è un primo e importantissimo passo che trova riscontro nelle opere di **Duccio e di Giotto**. Nella loro arte si fondono l'esperienza plastica gotica e le forme architettoniche e paesistiche della tradizione classica, mantenute vive nell'arte bizantina. Da tale sintesi, nasce il concepire lo spazio come qualcosa di cavo, di presente, indipendentemente dagli oggetti che vi vengono posti dentro. Il dipinto torna a essere finestra, una superficie 'attraverso' la quale guardare in uno spazio aperto, ma a differenza di quello che avveniva nell'antichità, lo spazio ora appare **unitario**. Nell' *Ultima cena* di Duccio la spazialità è ancora limitata, contraddittoria e parziale – le linee di profondità della parte centrale del soffitto convergono in un generico punto di fuga, diverso da quelli delle zone adiacenti –, tuttavia queste sue premesse sono alla base dello sviluppo successivo.



Duccio – Ultima cena (1301-1308)



Lorenzetti – Annunciazione - 1344

Gli artisti più conservatori cercheranno di rendere l'unità spaziale riproponendo l'asse di fuga e la profondità con oggetti in scorcio, resi con segmenti paralleli; gli altri, gli innovatori, lavoreranno sul **punto di fuga unico**, per arrivare, con piena consapevolezza matematica, alla prima apparente **prospettiva centrale** nel 1344, nell'*Annunciazione* di **Ambrogio Lorenzetti**.

Qui tutte le ortogonali sono orientate verso un unico punto di fuga e l'artista non raffigura più una 'scatola' prospettica, ma la porzione di uno spazio che continua a sinistra e a destra. Il pavimento è il piano su cui poggiano le due figure, e le mattonelle a scacchiera sono la 'misura'. Lorenzetti realizza uno spazio sistematico di cui però non conosce ancora tutte le regole. Egli infatti non può mostrare il punto di fuga – il punto all'infinito – che nasconde dietro la colonnina centrale, e non rende le ortogonali laterali, che copre con le masse delle due figure. Lo spazio centralizzato di Lorenzetti è ancora 'casuale' il pittore non ha il sostegno teorico geometrico: sono le masse delle figure a dare certezza allo spazio.

Per tutto il XIV secolo in Europa si cercherà di trovare una soluzione: nel Nord per via empirica; nel Sud ricorrendo alla matematica. Saranno gli architetti, forse **Brunelleschi**, a dare il metodo per determinare gli intervalli a cui porre le trasversali in una prospettiva centrale. Con **Leon Battista Alberti** il dato verrà codificato riconoscendo al quadro il valore di intersezione piana della piramide visiva e sarà quindi la piramide visiva stessa a determinare gli intervalli. L'infinito in atto, che gli scolastici riconoscevano solo all'azione divina, è ormai nel **Rinascimento** attribuzione anche della natura. Un passaggio, questo, da alcuni letto come frattura, che apre alla possibilità di rappresentazione dello spazio infinito sulla base di leggi universali. Leggi che, in quanto tali, sono matematiche. La razionalizzazione della realtà percepita e rappresentata può dare all'uomo un senso di potenza, di dominio. Questo indurrà, nelle varie epoche, a porsi il quesito se debba essere il dipinto a seguire il punto di vista dell'osservatore o se debba essere l'osservatore a cercare la struttura prospettica nel dipinto – soggettivismo o oggettivismo. La '*perspectiva*' rimarrà comunque un ordine dell'immagine visiva, e sarà proprio il rapporto con il visibile a non ammettere, in questo tipo di costruzione, il visionario. Ciò che è soprannaturale, per essere raffigurato, deve essere riassorbito dal naturale: quasi a dire che nella concezione prospettica dello spazio il soprannaturale diviene un contenuto della conoscenza umana. Questo tipo di concezione prospettica dello spazio, nell'evolversi dell'arte figurativa, si impone due volte "la prima volta come segno di una fine, quando venne meno l'antica teocrazia, la seconda volta come segno di un inizio, quando sorse la moderna antropocrazia"

(1) Il **neoplatonismo** nacque in un particolare momento storico, in cui l'uomo, spinto da una profonda crisi interiore, avvertiva intensamente la caducità della realtà sensibile. Era l'epoca del tardo ellenismo, un periodo di grandi difficoltà e sconvolgimenti, preludio della caduta dell'Impero romano d'Occidente, ma culturalmente fecondo per la varietà di correnti filosofiche e religiose da cui fu caratterizzato, e per il fatto che proprio allora stava cominciando a diffondersi il messaggio cristiano mescolato con altri culti (specie orientali). Convenzionalmente il neoplatonismo viene fatto iniziare con l'attività di Plotino di Licopoli, che visse nella prima metà del III secolo e studiò ad Alessandria d'Egitto. Qui assimilò i fermenti culturali sia della filosofia greca che della mistica orientale, egiziana ed asiatica. Di fronte alle incertezze del suo tempo, Plotino si rese conto di essere alle soglie di una nuova epoca, e sentì la necessità di ricorrere alla saggezza e alla sapienza degli antichi quali strumenti per mettere in salvo l'anima, purificandola dalle passioni ed elevandola all'intelligenza.

Intorno ai quarant'anni si trasferì quindi a [Roma](#) dove fondò una scuola neoplatonica. Qui Plotino elaborò un'esegesi del pensiero [platonico](#) che integrava in esso dottrine [aristoteliche](#) e in parte anche [stoiche](#), ispirandosi all'opera di filosofi precedenti. In primo luogo, tuttavia, egli intendeva rifarsi al pensiero razionalista di [Parmenide](#) e degli [eleati](#) basato sull'identità di [essere](#) e [pensare](#), a partire dalla quale essi avevano ricondotto l'intera realtà all'[unità](#). Il metodo di cui costoro si erano serviti era la [logica formale](#) di [non-contraddizione](#), secondo cui un pensiero evita di contraddirsi solo quando riconosce di avere in sé stesso la verità dell'[essere](#). Al di fuori di questa suprema unità di essere e pensiero si rimane nella contrapposizione di [soggetto](#) e [oggetto](#), i quali secondo logica non possono sussistere l'uno senza l'altro perché si implicano a vicenda.

Da [Platone](#) egli riprese poi la distinzione tra mondo [iperuranio](#), dove ha sede una tale unità, razionalità e perfezione, e mondo terreno sottoposto alla divisione, alla caducità, e al non-senso. Egli conservò anche la definizione di filosofia come [eros](#) e come [dialettica](#), con la quale ricucire queste lacerazioni e approdare al regno delle [idee](#), in cui consiste la dimensione eterna del [vero](#), del [buono](#) e del [bello](#).

Plotino tuttavia conciliò le idee platoniche anche con la filosofia di [Aristotele](#): partendo dalla natura, egli notava come negli organismi sia presente un unico [sostrato](#) o [logos](#) da cui scaturisce il [molteplice](#). Mentre l'artigiano costruisce l'uno a partire dai molti, cioè assemblando più parti tra loro, la [vita](#) al contrario sembra nascere da un principio semplice che si articola nel complesso. Le Idee per lui restavano tuttavia [trascendenti](#), e concepite come infinite sfaccettature di un medesimo Pensiero [autocosciente](#), che pensandosi si rende oggetto a sé stesso; in esso consisteva così l'identità parmenidea di [essere](#) e [pensiero](#). Tale [identità](#) era però ancora l'unione di due realtà distinte, benché coincidenti. Secondo Plotino occorre allora ammettere il puro [Uno](#) al di sopra di questa stessa identità, quale principio supremo del Tutto. In tal modo egli formulò la dottrina delle tre [ipostasi](#), costituite dall'[Uno](#), l'[Intelletto](#) e l'[Anima](#).