

Suggerzioni o documenti?

di Maurizio Ghelardi

In un fondamentale saggio pubblicato nel 1950 (*Ancient History and the Antiquarian*) Arnaldo Momigliano distingue due tipi di antiquaria: quella della "penna" – basata sulle fonti – e quella del "pennello" – fondata sulle immagini e sulla ricostruzione in figure delle antichità perdute. La distinzione sottintende in realtà un quesito complesso, il fatto cioè che solo in rari casi nella storia della civiltà la produzione artistica ha dato luogo a un'estetica della ricezione, a un discorso sulle vicende che hanno accompagnato e reso possibile quel tipo di produzione.

Francis Haskell nel suo ultimo libro cerca di sviluppare questa feconda suggestione domandandosi perché gli storici abbiano tentato di ritrovare "il senso del passato" attraverso lo studio delle immagini che il passato ha lasciato di sé. Haskell considera l'immagine come una fonte storica, "una chiave di accesso" a epoche remote. In tal modo, la tensione tra *logoi* (cose narrate) e *theoremata* (cose viste) sfocia in un tentativo che mira a ricostruire alcuni aspetti "dell'impatto che le testimonianze visive hanno prodotto sulla immaginazione storica".

Con ciò Haskell non si propone però di indagare "il significato nelle arti visive", né tanto meno si invischia in quello che, con un'argomentazione spesso deludente e farraginoso, Freedberg ha chiamato "il potere delle immagini". Anzi, è perfettamente cosciente che la prassi di esaminare le immagini nella speranza di entrare in contatto con il passato ha avuto nella tradizione occidentale una vicenda discontinua e irta di difficoltà e che la stessa sopravvivenza di gran parte delle testimonianze visive è anche il risultato di un procedimento potenzialmente ingannevole e discontinuo; e inoltre che l'atto stesso del vedere può essere appreso solo attraverso una serie di stadi complessi. Difatti, proprio da questa complessità scaturisce lo scopo precipuo della sua ricerca, la quale si propone appunto di ricostruire alcuni momenti della ricezione delle opere d'arte da parte degli storici.

L'opera, suddivisa in due parti – *La scoperta dell'immagine* e *L'uso dell'immagine* –, sfrutta un materiale ricco e quantomai ampio, che dagli inizi della numismatica – la quale cercava di indagare quello "che si vedeva sulle monete alla luce degli elementi che già si possedevano del passato" – arriva fino alle soglie di questo secolo. Benché l'argomentazione non sia esente talvolta da semplificazioni – si pensi soprattutto alle pagine dedicate a Burckhardt, a Warburg e più in generale alla storiografia francese e tedesca del XIX secolo –, la ricerca ha tuttavia il pregio indubbio di farci conoscere autori spesso dimenticati o comunque generalmente trattati da punti di vista strettamente disciplinari. Oltre a ciò ha il merito innegabile di ricostruire una vicenda iconografica che si distingue non solo per ampiezza e qualità, ma anche perché strettamente correlata dall'autore all'analisi testuale, quasi fosse un testo nel testo.

Haskell termina la sua ricerca dedicando un ampio capitolo a quello che è forse l'aspetto più inedito e singolare di questa sua disamina tra monete, testi, immagini e

opere d'arte che corre attraverso più di tre secoli, vale a dire all'importanza che ha avuto il "rinascimento" fiammingo nell'opera storica di Johann Huizinga.

Nelle sue prime fasi la riscoperta dei pittori fiamminghi e tedeschi del XV e del XVI secolo andò di pari passo e tra essi non si fece alcuna distinzione. Solo grazie a un "dilettante" quale il giovane Frie-

drich Schlegel, essi avevano finito per imporre all'intero paese un tale programma. Eppure, osserva acutamente Haskell, sebbene Laborde non abbia mai affrontato direttamente il problema, il suo "tentativo di unire la ricerca su documenti inediti all'esame critico dei monumenti originali", allo scopo di gettare le basi per una vera storia dell'arte in Europa, non si di-

alla scuola fiamminga adottata dalla Francia settentrionale fin dalla metà del XIV secolo.

Fu dunque in questo rinnovato clima culturale che nell'estate del 1902 poté aprirsi a Bruges la grande mostra sui primitivi fiamminghi che Huizinga ricordò a distanza di quasi mezzo secolo come "una esperienza di importanza eccezionale" per la sua professione di sto-

umane del passato.

Proprio su questo punto termina la ricerca di Haskell, il quale conclude il suo libro ricordando quali e quanti dubbi doveva in seguito sollevare anche nello stesso Huizinga proprio una simile impostazione.

Malgrado l'ampiezza e la ricchezza delle argomentazioni avanzate, nell'opera di Haskell non ci sembra sia però pienamente focalizzata la questione di fondo. Difatti, Haskell sembra porci non tanto di fronte a un'estetica della ricezione, quanto a una tematica, peraltro di per sé originale e fertile, che è tipica della storia del collezionismo e del gusto e di cui lo studioso inglese è notoriamente maestro. Una indagine che avesse inteso sondare la portata conoscitiva che nel corso di alcuni secoli l'opera d'arte – in quanto insieme di valori espressivi, formali, tecnici e stilistici – ha avuto per gli storici, o meglio per la definizione di problemi storici, avrebbe forse dovuto esplicitare meglio i suoi presupposti, sì da giungere a una migliore integrazione tra i vari testi e a una trattazione sincronica piuttosto che diacronica del tema, la quale corre sempre il rischio di considerare in modo puramente sequenziale e giustapposto le opere.

Con ciò non vogliamo certo aprire un quesito di metodo, ma osservare, ad esempio, che anche nel bel capitolo dedicato a Huizinga si affronta maggiormente la questione di come una certa sensibilità estetica serva a risvegliare nel lettore la suggestione per un'epoca, un ambiente, una mentalità del passato, piuttosto del se e come lo storico olandese abbia saputo far tesoro di una conoscenza che, come dicevamo all'inizio, si incentra più su *theoremata* che su *logoi*. Così, per un verso Haskell tratta brillantemente di come l'immaginazione storica si muove sull'opaco e peraltro suggestivo confine tra letteratura, gusto estetico e capacità di evocazione storica; mentre dall'altro sembra arrestarsi sulla soglia quando sfiora la questione del valore conoscitivo che per gli storici (e per la storia della cultura) hanno avuto le opere d'arte. Non a caso le ricerche più recenti sull'opera di Huizinga hanno mostrato il ruolo e l'importanza che per l'elaborazione de *L'autunno del Medioevo* ha giocato più la letteratura simbolista francese – ad esempio *Là-bas*, *À rebours* e *La Cathédrale* di Joris-Karl Huysmans – che la conoscenza delle opere d'arte dell'epoca borgognona.

Il libro di Haskell resta comunque uno dei testi fondamentali che contribuiscono ad aprire più che a soffocare una serie di questioni e che sollecitano nuove ricerche. L'atteggiamento dello storico inglese non ha difatti nulla a che fare con quelli che già Aby Warburg chiamava "sacerdoti di Sion", cioè quei proprietari e quelle guardie di frontiera delle scienze particolari che sono preoccupati sempre e solo di difendere diritti e interessi costituiti. Anzi, con queste ricerche Haskell ha voluto anche metterci in guardia proprio da simili "sacer-



drich Schlegel il tema cominciò ad assumere una complessità e uno spessore che trovò un solido punto di appoggio nell'opera che nel 1822 Gustav Friedrich Waagen pubblicò sui fratelli Van Eyck. Waagen ruppe con le effusioni sentimentali che avevano contrassegnato fino a quel momento le discussioni sui primitivi nordici e, sulla scorta degli insegnamenti di Carl Friedrich von Rumohr – nonché corroborato dal metodo che Barthold Georg Niebuhr aveva applicato nella sua rivoluzionaria opera sulle origini di Roma –, non si rifece a tradizioni non verificate tramandate dagli storici più recenti, bensì esplorò le fonti scritte originali sopravvissute giungendo a nuove attribuzioni e a una sistemazione più aderente e adeguata della scuola fiamminga.

Spettò successivamente a Léon de Laborde sviluppare ulteriormente l'ambito dei risultati cui era pervenuto Waagen attraverso una ricerca e una raccolta minuziosa di documenti concernenti i duchi di Borgogna e il cosiddetto rinascimento francese. Agli occhi del conte Laborde le opere dei Van Eyck avevano fatto dell'imitazione della natura la propria bandiera al punto che, una volta ottenuto grazie ai loro capolavori il diritto di

mostrò poi così utile e fecondo. Difatti, ben presto Laborde si rese conto che emergeva un singolare contrasto tra i documenti che testimoniavano i lussi della civiltà borgognona e il carattere delle coeve opere d'arte. Fu così che gli elenchi degli oggetti che riempivano i libri contabili della corte borgognona suscitavano nell'aristocratico francese l'idea che lo stile di vita dei duchi di Borgogna aveva poco a che fare con quello che era invece il sobrio realismo dei Van Eyck e dei loro successori. Sorse la domanda: com'era possibile conciliare e spiegare un tale conflitto?

Tre quarti di secolo dopo Laborde toccò appunto a Huizinga esplorare questa possibilità, anche se già nella seconda metà del XIX secolo nelle sue lezioni all'École du Louvre Louis Courajod aveva cercato di dimostrare come i tratti fondamentali "del vero rinascimento" – vale a dire l'individualismo e il realismo – si fossero sviluppati nello splendore dell'arte francese fiamminga che aveva prosperato in Borgogna. Quasi a voler contrastare una delle celebri tesi di Jacob Burckhardt, Courajod aveva sottolineato così che il movimento dal quale doveva emergere lo stile rinascimentale – compreso quello italiano – doveva essere ricondotto

rico. E proprio da tali suggestioni ha origine l'importante prolusione tenuta a Groningen nel novembre del 1905 (in *Immagine e storia*, Einaudi, 1993), dove Huizinga affronta l'importanza e il ruolo dell'elemento estetico nelle rappresentazioni storiche. Sebbene la storia non possa essere ritenuta un'arte, tuttavia il problema artistico resta secondo Huizinga centrale, poiché lo studio della storia e la creazione artistica hanno in comune "un modo di formare le immagini". Di qui l'idea della comprensione storica come "evocazione di immagini" e appunto la sottolineatura dell'elemento estetico quale stimolo all'immaginazione storica.

Huizinga avverte comunque che occorre considerare le testimonianze visive come "uno stimolo iniziale" allo studio storico e mette sull'avviso quanti ritengono che esse possano costituire la base di un'analisi storica più profonda. Certo è che quella magistrale opera storico-evocativa che è *L'autunno del Medioevo* (Sansoni, 1989, ed. orig. 1919) difficilmente si potrebbe spiegare senza questo retroterra, giacché nessun capolavoro storiografico è stato mai così spontaneamente sensibile alle immagini e ai suoni delle società