



Diálogos

ISSN 2177-2940



Il Rinascimento nella *Kunstwissenschaft* intorno al Novecento

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v26i3.62975>

Maria Teresa Costa

 <https://orcid.org/0000-0001-7684-9498>

Max Planck Institute for the History of Science: Berlin, DE

E-mail: emmetcosta@gmail.com

Renaissance according to *Kunstwissenschaft* around 1900

Abstract: The paper inserts itself in the debate on (art) historiography and periodization, opposing linear and evolutionary models to anachronistic and discontinuous ones. The latter are analyzed through *Kunstwissenschaft*, a new approach to art history, which emerged at the end of the 19th century, initially in the German speaking countries, in opposition to traditional historiographical models, anticipating actual practices, such as Visual Studies and Global Art History. In particular, this paper offers some examples of how *Kunstwissenschaft* reflected on its epistemic tools, confronting itself with the time in which art history started to reflect on its own status, the Renaissance.

Key words: History of art history; Renaissance; historiography.

El Renacimiento según *Kunstwissenschaft* alrededor de 1900

Resumen: El artículo se inserta en el debate sobre la historiografía (artística) y la periodización, oponiendo modelos lineales y evolutivos a modelos anacrónicos y discontinuos. Estos últimos se analizan a través de la *Kunstwissenschaft*, un nuevo enfoque de la historia del arte, surgido a finales del siglo XIX, inicialmente en los países de lengua alemana, en oposición a los modelos historiográficos tradicionales, anticipándose a prácticas actuales, como los Estudios Visuales y la Historia Global del Arte. En particular, este artículo ofrece algunos ejemplos de cómo *Kunstwissenschaft* reflexionó sobre sus herramientas epistémicas, confrontándose con el momento en que la historia del arte comenzó a reflexionar sobre su propio estatus, el Renacimiento.

Palabras clave: Historia de la historia del arte; Renacimiento; historiografía.

O Renascimento de acordo com *Kunstwissenschaft* por volta de 1900

Resumo: O artigo insere-se no debate sobre a historiografia e a periodização (da arte), contrapondo modelos lineares e evolutivos a modelos anacrônicos e descontínuos. Estas últimas são analisadas a partir da *Kunstwissenschaft*, uma nova abordagem da história da arte, surgida no final do século XIX, inicialmente nos países de língua alemã, em oposição aos modelos historiográficos tradicionais, antecipando práticas atuais, como os Estudos Visuais e a História Global da Arte. Em particular, este artigo oferece alguns exemplos de como a *Kunstwissenschaft* refletiu sobre suas ferramentas epistêmicas, confrontando-se com o momento em que a história da arte começou a refletir sobre seu próprio status, o Renascimento.

Palavras-chave: História da história da arte; Renascimento; historiografia.

Il Rinascimento nella *Kunstwissenschaft* intorno al Novecento

Resumo: Il saggio si inserisce nel dibattito sulla storiografia (dell'arte) e sulla periodizzazione, opponendo modelli lineari ed evolutivi a modelli anacronistici e discontinui. Questi ultimi vengono analizzati attraverso la *Kunstwissenschaft*, un nuovo approccio alla storia dell'arte, emerso alla fine dell'Ottocento, inizialmente nei paesi di lingua tedesca, in opposizione ai modelli storiografici tradizionali, anticipando pratiche attuali, come i Studi Visivi e Storia dell'Arte Globale. In particolare, questo contributo offre alcuni esempi di come la *Kunstwissenschaft* abbia riflettuto sui propri strumenti epistemici, confrontandosi con l'epoca in cui la storia dell'arte iniziava a riflettere sul proprio statuto, il Rinascimento.

Palavras-chave: Storia della storia dell'arte; Rinascimento; storiografia.

Recebido em: 13/03/2022

Aprovado em: 11/07/2022

Ogni occhio è ossessionato, il nostro come quello dei popoli primitivi. A ogni istante esso modella il mondo secondo lo schema del suo cosmo.

Georges Salles

1. Soglia

La storia della storia dell'arte è un ambito di osservazione privilegiato per indagare il legame profondo tra la storia dell'arte e i suoi oggetti e giungere alla consapevolezza che le forme della visione, così come quelle del racconto, non sono sempre state le stesse da quando la storia dell'arte ha cominciato a definirsi tale. Detto in altri termini, non si è sempre visto allo stesso modo e non si è sempre raccontato allo stesso modo. Partire da questa semplice constatazione mi permette di avviare un'indagine sul concetto di storia, intendendo quest'ultimo sia come succedersi di eventi entro una cronologia (*histoire*), sia come racconto (*récit*) di tali eventi. In questo senso, al centro delle riflessioni che vorrei proporvi sta l'elemento apparentemente più trascurabile dell'espressione "storia della storia dell'arte" (*Geschichte der Kunstgeschichte*), ma che nell'espressione italiana ricorre per ben due volte, e cioè la preposizione *del*. Essa deve essere letta contemporaneamente come genitivo soggettivo e oggettivo. Chi pratica la storia della storia di tale disciplina è insomma interessato ad individuarne il nucleo più profondo, ovvero, come dicevo, il rapporto che essa ha con i propri oggetti (che potremmo qui definire per semplicità immagini), che la portano a cercare una lingua adeguata a confrontarsi con essi.

La storia dell'arte può essere considerata come un vero e proprio genere letterario, caratterizzato da un regime discorsivo assai paradossale, situato sulla soglia tra filologia e filosofia. Non voglio con questo destituire di importanza o di specificità la storia dell'arte, ma mostrarne piuttosto la complessità e la carica dirompente, laddove essa si eserciti in quelle zone liminari o di confine che potremmo leggere come segnatura di un momento particolare della storia dell'arte, la *Kunstwissenschaft* intorno al Novecento.

Per offrire una risposta (o meglio una proposta interpretativa) alla domanda su come affacciarsi a ri-leggere il Rinascimento (già su questo doppio ri- ci sarebbe molto da dire), passerò attraverso un *detour* che mostrerà quest'ultimo dall'angolazione proposta da alcuni interpreti della *Kunstwissenschaft um 1900*. Ma prima di procedere ad osservare il nostro oggetto attraverso questa via indiretta, permettetemi di operare un ultimo chiarimento metodologico, spiegando il perché di questo *detour*.

2. La storia dell'arte è una storia di profezie

In un appunto inedito che faceva parte delle annotazioni preparatorie alla stesura del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin scrive:

La storia dell'arte è una storia di profezie. Può essere scritta solo a partire dal punto di vista del presente immediato e attuale, poiché ogni età possiede la propria nuova, benché non ereditabile, occasione di interpretare le profezie che l'arte delle epoche passate racchiudeva in sé. Il compito più importante della storia dell'arte è quello di decifrare le profezie, ritenute tali per l'epoca nella quale sono state formulate, contenute nelle grandi epoche del passato. Nessuna di esse, in realtà, ha mai determinato pienamente il futuro, nemmeno quello immediatamente prossimo. [...] Affinché queste profezie possano diventare comprensibili debbono però giungere a maturazione quelle circostanze che l'opera d'arte spesso ha percorso di secoli o anche solo di anni. (BENJAMIN, 1974, p. 1046, traduzione italiana dell'autrice)

Affinché sia possibile accorgersi che le profezie erano tali, è insomma necessario che il loro “ora della conoscibilità o della leggibilità” giunga a bussarci con tocchi violenti. Se riferiamo tale citazione non solo alle opere d'arte ma anche alla loro storia, ci accorgiamo che l'approccio interdisciplinare (o transdisciplinare) che una serie di autori come Aby Warburg, Alois Riegl, ed Henri Focillon, per nominarne solo alcuni, avevano proposto per la storia dell'arte intorno al millenovecento, ha trovato solo in anni recenti il suo cosiddetto ora della conoscibilità.

Molti di questi autori avevano innovato la loro disciplina sia sul piano metodologico (aprendola ad esempio a dialogare con altri settori) che su quello tematico (allargando l'orizzonte d'indagine, oltre le opere d'arte in senso stretto). In tal senso, al centro della loro indagine vi era una riflessione sugli strumenti concettuali di cui la disciplina disponeva, a cui ne venivano aggiunti altri, nella forma di neologismi e traduzioni. Reinventando il proprio lessico, la *Kunstwissenschaft* si trovava così a reinventare i propri oggetti. Ciò avveniva entro un ripensamento radicale della storicità stessa della storia dell'arte, che veniva letteralmente ri-pensata entro modelli di temporalità che eccedevano il mero racconto determinista e vettorizzato, frutto di una visione del tempo lineare e progressiva.

È a partire da queste premesse che vorrei sottoporre alla vostra attenzione un concetto di Rinascimento che non venga pensato come passaggio obbligato di una cronologia diretta verso le “magnifiche sorti e progressive”, né come momento culminante e paradigmatico (e dunque non riproducibile) di una tale storia evolutiva. Sia un modello storico guidato dall'idea di progresso, sia quello di una nostalgia per una passata bellezza, dopo la quale non ci sarebbe stato che declino, restano imprigionati entro un modello di temporalità lineare (*histoire*) che diviene l'oggetto di un racconto (*recit*) determinista e vettorializzato.

3. Ana-cronismi e periodizzazioni

In anni recenti si è parlato molto di anacronismo, riferendosi al Rinascimento. Dai libri di Didi-Huberman – soprattutto *Devant l'image e Devant le temps* (DIDI-HUBERMAN, 1990; 2000) – all'ormai celeberrimo *Anachronic Renaissance* di Alexander Nagel e Christopher Wood (NAGEL, WOOD, 2010), l'anacronismo è divenuto una categoria interpretativa per la storia dell'arte. Anacronistiche sono state dette le opere d'arte del Rinascimento, poiché operano attraverso un principio di sostituzione o di citazione, che riprende motivi dell'antichità classica, rivisitandoli in una forma ancora più armonica ed elegante. Seguendo l'etimologia del termine greco *ana-chronizein*, l'opera d'arte verrebbe ad essere ancora in ritardo, in ritardo per una seconda volta. Ciò implica, mi sembra, che per opera d'arte si intenda una rappresentazione che sarebbe una prima volta in ritardo rispetto a ciò che rappresenta e una seconda volta riprendendo nel Rinascimento motivi provenienti da un modello classico. L'opera d'arte sarebbe in tal modo il frutto di un modello binario (originale-copia), complicato poi dalla sua ripresa nel Rinascimento, in cui l'originale non sarebbe altro che la copia classica. Intesa in tal senso l'opera d'arte mi sembra non rendere conto pienamente della sua complessità, che va ben oltre la sua resa concettuale entro un modello binario e oppositivo tra originale-copia. Più interessante mi sembrerebbe riflettere sulla categoria storiografica stessa di anacronismo, senza che essa venga necessariamente applicata all'opera d'arte.

Il rifiuto dell'anacronismo è normalmente il punto di partenza di ogni lavoro storiografico: in nome della periodizzazione lo storico lo respinge a tutti i costi, collocandolo tra gli "errori" storiografici. In tal modo esso rimane spesso impensato, ma ciò non significa che la questione sia stata semplicemente liquidata. Viene accettato facilmente che ciò che la storia ha come oggetto sia frutto di una costruzione razionale e pure che lo storico abbia una funzione decisiva nel delineare tale oggetto, ma si accetta meno facilmente che il passato possa perdere la "stabilità di parametro temporale, e soprattutto di elemento naturale in cui si muovono le scienze storiche" (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 37). Parlare di ricostruzione del passato implica che essa sia il frutto di un processo impuro, di ibridazione, in cui, per quanto lo storico si imponga di essere obiettivo, il passato non appare come qualcosa di già dato, ma prende forma attraverso la sua ricostruzione. Il passato è insomma frutto di processi di rammemorazione e di montaggio che determinano il suo stesso costituirsi come tale.

Elemento necessario per il costituirsi di ogni narrazione storica al punto che viene data spesso per scontata, la periodizzazione rappresenta invece un aspetto alquanto problematico che è

tornato in anni recenti al centro del dibattito storico-artistico¹, ove il Rinascimento occupa una posizione di rilievo.

Momento importante entro la storia di tale dibattito è legato allo sviluppo della *Kunstwissenschaft* intorno al Novecento, dapprima in Germania e Austria, e successivamente in Francia come *science de l'art*. Non è escluso che l'attuale reviviscenza di tale dibattito sia dovuta ad un ripensamento di carattere metodologico che sta interessando ultimamente la storia dell'arte, legato all'ampliamento dei suoi orizzonti nel senso di una *Global Art History*, di cui sono individuabili i prodromi proprio nella *Kunstwissenschaft um 1900*. Tale ampliamento rende evidentemente ancora più difficile una periodizzazione dai contorni nitidi, aprendo addirittura la domanda circa la sua necessità.

Lo schema più classico utilizzato dalla storia dell'arte per ordinare i propri oggetti è quello basato su una temporalità di carattere lineare o ciclica, che porta a storicizzare in termini evolutivi e teleologici, entro modelli di continuità prodotti dal succedersi di periodi o età diverse, rispettivamente entro un ciclo ternario che vede il succedersi di un periodo arcaico, un periodo di apogeo e uno di declino, caratterizzazione tipica di uno schema genealogico come quello delle biografie di artisti (linea vasariana), oppure di un modello che rinomina i periodi di declino come periodi di transizione o di anticipazione, accentuando la continuità di tale linea evolutiva (Panofsky). Che si ricorra a un modello di carattere lineare o ciclico, i risultati non sono poi così diversi poiché adottano una periodizzazione di tipo cronologico.

Naturalmente la questione della periodizzazione nella storia dell'arte si lega strettamente a quella dello stile, che viene spesso assunto come criterio stesso della prima. Come vedremo, è proprio a partire da un tentativo di ripensamento del concetto di stile che è stato possibile ad alcuni rappresentanti della *Kunstwissenschaft* intorno al Novecento di mettere radicalmente in questione la temporalità e della storicità stessa che sta al centro della nostra disciplina. Alla fine del XIX secolo, nel tentativo di emanciparsi dall'estetica e dalla storia, la storia dell'arte si vede impegnata nella definizione di alcuni "concetti fondamentali" (*Grundbegriffe*), che le permettano di definirsi come scienza dell'arte (*Kunstwissenschaft*). Si tratta insomma di trovare alcune categorie fondamentali per la storia dell'arte, che valgano come elementi comuni per leggere epoche e opere d'arte. Tale ripensamento, che avviene a partire da una prospettiva formalistica, si propone di ri-costruire la storia dell'arte dalle stesse opere d'arte, lette nella loro singolarità, ma entro un quadro più complesso che ha come risultato periodizzazioni dai caratteri meno netti e definiti. Si tratta in un certo senso di costruire soglie ed abbattere confini. Con i suoi *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*

¹ Si pensi ad esempio al numero monografico del 2008 della rivista francese *Perspective*, pubblicata dall'INHA, che ha per titolo *La périodisation en histoire de l'art*.

(WÖLFFLIN, 1915) Heinrich Wölfflin ha operato un primo passo nel processo di emancipazione della storia dell'arte da un modello genealogico di tipo evolutivo che lo ha portato a fondare una "storia dell'arte senza nomi", in opposizione ad una storia di carattere biografico. Tale ripensamento è avvenuto accostando ad un primo aspetto di carattere storico un secondo aspetto da lui definito "sistematico", che potremmo anche leggere come "teorico", senza che con questo si voglia intendere un'inclinazione di carattere filosofico. La storia dei rapporti problematici tra la storia dell'arte di quel periodo e l'estetica filosofica meriterebbe una trattazione a sé, ma non è questa la sede per farlo.

Se pure la sua "storia dell'arte senza nomi" rimane incasellata entro uno schema di tipo binario che vede contrapporsi in diversi periodi storici diverse coppie oppositive (classico vs barocco, ecc.) e non è esente da criteri valutativi, Wölfflin ha sottolineato alcuni aspetti importanti che sono stati ulteriormente sviluppati da altri autori a lui contemporanei. Primo fra tutti l'aver messo in evidenza che fare una storia degli stili implica fare una storia delle modalità percettive: così come gli stili non sono sempre stati gli stessi, allo stesso modo non si è sempre visto, percepito ed esperito allo stesso modo. Ecco che la storia dell'arte viene ad essere anche una storia della percezione.² Ciò rivela quanto una storia dell'arte che non segua per i propri oggetti un criterio classificatorio di tipo cronologico-evolutivo, non esclude per questo di dotare i propri oggetti di storicità. Parlare di variabilità storica della visione implica infatti che non si possano considerare le opere d'arte in termini sovrastorici. Il campo della visione, e più in generale del sensibile e della percezione, non è dato una volta per tutte, ma si configura entro forme storiche mutevoli.

Un passo ulteriore è stato compiuto da Alois Riegl, che, restituendo dignità ad epoche spesso considerate "minori", come l'epoca tardoromana e quella barocca, destituisce una volta per tutte la categoria di decadenza, affermando che "non esistono epoche di decadenza" e superando così la logica delle storie universali, fatte di una successione di periodi culminanti e periodi di decadenza. Se nella sua *Grammatica storica delle arti figurative* (RIEGL, 1966) il criterio sistematico sembra essere quello del rapporto delle diverse epoche con la natura (in base al quale l'arte egizia e l'arte greca avrebbero cercato di perfezionarla, quella cristiana fino ad arrivare all'arte del 1500 di trascenderla e l'arte successiva di superarla), più interessante appare il concetto di *Kunstwollen*, abbozzato nelle *Stilfragen* (RIEGL, 1893) ed approfondito nell'*Industria artistica tardoromana* (RIEGL, 1901), con cui Riegl introduce una sorta di principio vitalistico nella storia dell'arte, che verrà poi sviluppato da Focillon attraverso il pensiero di Bergson. La domanda guida

² Questo aspetto è uno degli assi portanti del saggio: *Das Kunstwerk im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* (BENJAMIN 1974); per una lettura di tale testo secondo la prospettiva della storia della percezione cfr. tra gli altri: PINOTTI, 1999.

che si condensa nel concetto di *Kunstwollen* così come nella *Vita delle forme* è quella del rapporto tra tempo e forma, che, come dicevamo, costituisce il punto di partenza del ripensamento della storicità stessa della storia dell'arte ad opera della *Kunstwissenschaft*.

Il passo successivo compiuto da Henri Focillon è quello di aver individuato per così dire due modelli temporali che scorrono paralleli nella storia dell'arte e ne scandiscono il ritmo: il tempo delle mutazioni lente, della durata, delle metamorfosi, e quello della rottura, dell'arresto, dell'interruzione. Le opere d'arte sono soggette a due principi: da un lato un principio di rinnovamento (metamorfosi), dall'altro un principio di stabilizzazione (stile). Entro tale dialettica, esse sono immobili solo in apparenza: nascono da un mutamento e ne preparano un altro. Paradigmatico si rivela in tal senso il caso degli abbozzi, in cui si mostra in tutta evidenza come nella medesima figura ne siano contenute molte altre. “La forma può divenire formula o canone, (...) ma è in primo luogo una vita mobile in un mondo che cambia” (FOCILLON, 1972, p. 12). Se l'attività di uno stile viene di solito presentata come “evoluzione”, tale nozione è pericolosa, per il suo “carattere falsamente equilibrato”, per il suo “percorso unilineare”, per il suo ricorso all'espedito delle transizioni” (FOCILLON, 1972, p. 14). Per rendere ragione di come mutino gli stili è invece necessario tenere conto di due aspetti fondamentali: molti stili possono coesistere; la loro coesistenza in luoghi diversi porta ad esiti differenti. Intesi in tal senso, quelli che vengono definiti comunemente come classicismo o come barocco non sono altro che “momenti della vita delle forme”. Da questo punto di vista il Rinascimento, come apice dell'equilibrio e dell'armonia del classicismo, sembra venir destituito da Focillon dei suoi caratteri tradizionalmente dati per assodati:

Nel suo breve istante di pieno possesso delle forme, il classicismo si presenta, non come lenta e monotona applicazione di ‘regole’, ma come un'acutezza felice, come l'*akmé* dei Greci: l'ago della bilancia oscilla solo debolmente. Quel che s'aspetta, non è già di vederlo tra poco piegarsi di nuovo, ancor meno il momento della fissità assoluta, ma, nel miracolo di quest'immobilità esitante, il tremito leggero, impercettibile, che ci indica che vive (FOCILLON, 1972, p. 21).

Le cose si complicano ulteriormente laddove uno stesso stile (anche nella sua veste apparentemente canonizzata di “formula”) venga adoperato su supporti materiali diversi. In tal senso il Rinascimento, con l'invenzione della pittura ad olio fornisce un caso emblematico, poiché essa, “da materiali forniti dalla natura, estrae il materiale e la sostanza di una natura nuova e che non cessa di rinnovarsi” (FOCILLON, 1972, p. 55). Ciò mostra come il Rinascimento costituisca un caso emblematico di come l'arte utilizzi un'operazione chimica per mostrare la propria essenza di metamorfosi. Risulta evidente quanto le implicazioni di una tale riflessione sulla materialità

dell'arte siano contemporaneamente una riflessione sulla materia artistica e sovvertono completamente un modello di descrizione storiografica che procede attraverso una logica binaria che vede contrapporsi modelli e copie ed è alla ricerca di influenze e riprese. L'opera d'arte deve essere invece inserita entro un modello di temporalità più complesso, poiché essa è eminentemente intemporale, ma ha il suo posto prima e dopo altre opere d'arte. Questo secondo aspetto ci conduce troppo spesso a semplificare, ricorrendo all'idea di successione e dunque di cronologia, ma invece è opportuno tenere presente che essa è la risultante di un "conflitto di precocità, di attualità e di ritardi" (FOCILLON, 1972, p. 87), essa appare come prodotto di interferenze, di incontri e perché no di scontri tra spazialità e temporalità diverse. Per non rischiare di appiattirla entro una cronologia lineare, può forse rilevarsi utile considerare la storia dell'arte come una successione di momenti, ma anche di eventi, aprendola così alla possibilità di essere detta e narrata altrimenti.

Suggerimenti per certi versi simili sembrano emergere dalle riflessioni di un altro pensatore della soglia, che opera tra Otto e Novecento. Aby Warburg decompone tutti i modelli epistemologici di lettura del passato preesistenti, sostituendo al paradigma di tipo biologico delle generazioni e a quello ideale delle rinascite un modello per così dire geologico, fatto di stratificazioni di tempi, di fratture, di ritorni inattesi, che alla linearità della trasmissione sostituisce la complessità dell'interferenza. I due modelli tracciati vengono messi letteralmente in movimento dallo storico dell'arte tedesco, che ha operato un vero e proprio *deplacement* di carattere sia spaziale sia temporale, parlando di "migrazione delle immagini" e di "sopravvivenze". Una volta messe in movimento le immagini subiscono delle modificazioni, delle traduzioni, entrando nella dialettica complessa tra *Neue* e *Immergleichen* che vede la ripetizione come coesistenza di vecchio e nuovo. Esemplare in tal senso il caso del Rinascimento, il cui lessico figurativo, passando attraverso la ripresa e la citazione di motivi dell'antichità classica, si proponeva come *nuovo* proprio attraverso la ripetizione dell'*antico*. Ciò apre una questione storiografica di estrema rilevanza: l'iterabilità e dunque la pluralità, una ripetizione che include la differenza.

Non è un caso se Warburg ha elaborato il concetto di sopravvivenza (*Nachleben*) in riferimento al Rinascimento, inteso come reviviscenza dell'antico (*Nachleben der Antike*), epoca per eccellenza al centro del dibattito sulle periodizzazioni. Interessante da questo punto di vista mi sembra il fatto che un concetto destinato ad avere una validità globale nella lettura delle immagini, sia stato fondato in relazione ad un contesto ben preciso. Perché prendere le mosse proprio dal Rinascimento? Le ragioni di questa scelta potrebbero essere molteplici. Tra le più evidenti, il fatto che la storia dell'arte era iniziata proprio qui. Per reiventare la storia dell'arte come disciplina era dunque necessario rivolgersi alle sue radici. Riflettere sul Rinascimento voleva dire insomma riflettere sullo statuto epistemologico della disciplina in quanto tale e porsi all'altezza di chi prima

di lui aveva posto l'attenzione su tale questione. Il riferimento più diretto era naturalmente a Jacob Burckhardt, e più in particolare alla sua opera monumentale *Die Kultur der Renaissance in Italien* (BURCKHARDT, 1860). Burckhardt non aveva parlato esplicitamente di sopravvivenze, tuttavia l'immagine del Rinascimento che aveva voluto fornire ai suoi lettori non era immune da elementi di "impurità", partendo dal presupposto che, per evitare di ricadere nell'alternativa tra una sterile commemorazione del passato e una sua cancellazione, lo storico non deve "prescindere da alcun fatto passato". Del Rinascimento non venivano insomma ricordate soltanto le grandezze, ma anche elementi più comuni, dai motti di spirito alle superstizioni. Il metodo della storia dell'arte usato da Burckhardt e ripreso da Warburg e dalla *Kunstwissenschaft um 1900* era quello di "indagare la singola opera d'arte nel suo nesso diretto con lo sfondo dell'epoca", allo scopo di fornire una sintesi storica della civiltà studiata.

Dal confronto con Burckhardt e con la sua immagine del Rinascimento (ma tra le fonti ve ne sono naturalmente molte altre), Warburg prende le mosse per offrire un modello di temporalità in grado di scardinare i precedenti concetti di storia e di temporalità. Partendo dal riferimento ad un'epoca concreta – il Rinascimento – il modello della sopravvivenza diventa così il paradigma di una temporalità trasversale, che "taglia la cronologia" e descrive un altro tempo.³

Se Riegl aveva proposto una rifondazione della storicità intrinseca alla storia dell'arte partendo dall'idea che "non esistono epoche di decadenza", Warburg afferma provocatoriamente che "ogni epoca ha la Rinascita dell'Antichità che si merita" (*jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient*).⁴

4. Conclusione

Concludendo, mi sembra che gli autori sopracitati offrano degli strumenti teorico-concettuali, oltre che un repertorio lessicale per ripensare al concetto di Rinascimento, che, come si è cercato di delineare nelle pagine precedenti, non significa altro che ripensare più in generale al ruolo svolto dalla periodizzazione nella storia dell'arte. Attraverso di essa mi pare risulti a questo punto evidente quanto la storicità, filtrata dalla prospettiva di una storia della storia dell'arte, porti alla luce degli elementi strutturali, che volendo utilizzare un lessico filosofico, ne costituiscono l'essenza. Resta a questo punto da chiarire quali siano i pericoli insiti in ogni atto di periodizzazione, affacciando, nella forma di una domanda aperta, dei possibili esiti alternativi.

Come si è visto, l'atto del periodizzare implica di per sé individuare dei periodi e tal fine fissare dei momenti che separino questi ultimi, nella forma talvolta di transizioni o metamorfosi,

3 Cfr. DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 81.

4 Aby Warburg, *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, WIA, III.101.2.1, folio 111.

talaltra di cesure e rotture. Esso non si iscrive dunque necessariamente entro l'ordine della cronologia. Oltre alle periodizzazioni di carattere cronologico, è possibile operare altrimenti, ricorrendo a dei modelli di temporalità spuri, intrecciati, rizomatici, in cui continuità e discontinuità sono variabili di uno stesso racconto, di una stessa storia.

Si potrebbero riassumere i rischi insiti in ogni atto di periodizzazione con i termini di “universalismo” e “ideologia”. Come è stato messo in luce brillantemente da Focillon, la periodizzazione andrebbe sempre declinata al singolare, poiché ad esempio il tempo della politica non è necessariamente quello dell'economia, il tempo della generazione non coincide necessariamente con quello della storia dell'arte, anche se questi tempi appaiono a volte come contemporanei: “Alla stessa data, il politico, l'economico e l'artistico non occupano la medesima posizione sulla loro curva rispettiva, e la linea che li unisce in un dato momento è il più delle volte molto sinuosa” (FOCILLON, 1972, p. 87). Secondo questa prospettiva egli afferma:

La storia dell'arte ci mostra, giustapposte nello stesso momento, sopravvivenze e anticipazioni: forme lente, ritardatarie, contemporanee di forme ardite e rapide. [...] Il tempo può essere ad onde corte e ad onde lunghe, e la cronologia serve, non a provare la costanza e l'isocronia dei movimenti, ma a misurare le differenze di lunghezza d'onda (FOCILLON, 1972, p. 87).

Esistono tempi lunghi e tempi accorciati e non è detto che tali tempi non possano sovrapporsi, creando linee d'ombra e intersezioni. Spesso è proprio in questi tempi frammischiati che nascono i fenomeni più interessanti e agiscono le personalità più innovative, in grado di sovvertire la tradizione senza cancellare la memoria di essa.

Al rischio dell'universalismo si connette strettamente quello dell'*ideologia*. Sembrerebbe che i numeri fossero meno ideologici delle parole. Parlare dell'epoca “*um 1800*” pare porre meno problemi di “*Klassik*”, così come “*autour du 1800*” sembra essere meno caratterizzante di “*neoclassicisme*”. Ma ciò non vale sempre: se dico “Duecento” o “Trecento” individuo e delimito astrattamente una porzione di tempo, dotata di un inizio e di una fine. La questione diviene come si è visto ancora più problematica quando si parla di “Rinascimento” o “*Renaissance*”. Basti pensare alle domande poste in apertura del volume di Erwin Panofsky *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (PANOFSKY, 1960), divenuto una sorta di canone per ogni discorso sulla periodizzazione del Rinascimento, che potremmo riassumere così: Rinascimento rispetto a che cosa? Esistono allora periodi di decadenza o peggio ancora di morte e di oblio? E ancora: bisogna scriverlo con la maiuscola? In caso contrario di rinascimenti ve ne sarebbero molti.

L'ideologia non è dovuta naturalmente solo alle etichette che possiamo dare alle diverse epoche. Accanto alla scrittura della storia della arte esiste un altro medium altrettanto pericoloso per

esporre quest'ultima. La storia dell'arte si visualizza nei musei. Nell'ambiguità di una rappresentazione che è anche esposizione, vengono traghettate diverse visioni e ideologie storiografiche. Ecco che a seconda del modo di esposizione degli oggetti artistici può cambiare la percezione di essi e insieme della loro temporalità. Un esempio banale potrebbe essere la scelta tra un tipo di esposizione diacronico e uno sincronico, o l'inclusione in un museo di arti visive delle cosiddette arti decorative o degli oggetti di design, che fin dalla nascita della museologia in senso moderno paiono destinati ad un'esistenza minore e diminuita. Esistono musei che seguono un criterio di esposizione genealogico ed evolutivo (v. Louvre e Uffizi) ed altri in cui gli oggetti vengono mostrati in base ai materiali (Victoria & Albert Museum), musei che parlano di enciclopedie e musei che mostrano atlanti.

A complicare le cose è infine il rapporto problematico che lega percezione e memoria nell'opera d'arte. Ciò riguarda sia l'atto di creazione e dunque l'artista, sia la scelta operata dai curatori sul modo di esposizione, sia la recezione da parte dello spettatore. La percezione viene filtrata attraverso uno strumento che mi sembra ben lontano dall'essere neutro e dai contorni definiti, la memoria, che credo debba intendersi come facoltà eminentemente a-temporale e in continua metamorfosi. È forse solo a partire da una tale idea di memoria (che sembra evocare la dimensione orale del mito, situandosi tra i poli di differenza e ripetizione), che le opere d'arte possono essere inserite entro una storia pregna di tempo (*chronos*) ma avulsa da ogni cronologia.

Short Bibliography

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, vol. 1, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

BURKHARDT, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860 (trad. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it. di D. Valbusa. Firenze: Sansoni, 1899-1900).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art.*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1990 (trad. it. *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*. Milano-Udine: Mimesis, 2016).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000 (trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002 (trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri, 2006).

FOCILLON, Henri. *Vie des formes suivi de Éloge de la main*. Paris: Presses Universitaires de

France, 1943 (trad. it. *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, prefazione di E. Castelnuovo, trad. it di S. Bettini e E. De Angeli. Torino: Einaudi, 1972).

NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher. *Anachronic Renaissance*. New York. Zone Books, 2010.

PINOTTI, Andrea. *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Milano-Udine: Mimesis, 1999.

RIEGL, Alois. *Historische Grammatik der bildenden Künste*, dal lascito, a cura di Karl M.

Swoboda und Otto Pächt. Graz-Köln 1966 (trad. it. *Grammatica storica delle arti figurative*, a cura di A. Pinotti, trad. it. di C. Armentano. Macerata: Quodlibet, 2008).

RIEGL, Alois. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893 (trad. it. *Problemi di Stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, trad. it. di M. Pacor. Milano: Feltrinelli, 1963).

RIEGL, Alois. *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich -Ungarn*. Wien 1901 (trad. it. *Industria artistica tardoromana*, con un'introduzione di S. Bettini, trad. it. di B. Forlati Tamaro e M.T. Ronga Leoni. Firenze: Sansoni, 1953).

PANOFSKY, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York 1960 (trad. it. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, trad. it. di M. Taddei. Milano: Feltrinelli, 1971).

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften. Studienausgabe. Der Bilderaltas Mnemosyne*, a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink. Berlino: De Gruyter, 2008.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, 1915 (trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it. di R. Paoli: Milano, 2012).