

Le due stanze della storia*

Ottavia Niccoli

È un fatto accertato che la *Ricerca sulla teorica della arti figurative* di Paolo Prodi, uscito nel 1962 come estratto anticipato dell'*Archivio italiano per la storia della pietà* (III, 1965), e poi ristampato in forma di libro nel 1984 con una nuova postfazione¹, ha avuto una grande importanza per le ricerche di storia dell'arte e in particolare per quelle concernenti la storia dell'arte bolognese del secondo Cinquecento. Credo che si possa dire che l'opera – dedicata al *Discorso intorno alle immagini* del cardinale Gabriele Paleotti – ha lasciato un segno definitivo in quell'ambito disciplinare, tanto che – aprendo a caso un libro recente – la trovo ancora menzionata e utilizzata nel lavoro di Steven Ostrow, appena uscito in Italia, sulla politica pontificia delle immagini nella Roma della Controriforma².

Questo è un dato assodato: è importante ma in un certo senso non riguarda noi storici. Quello che ci interessa è il fatto che quelle ricerche hanno anche, in linea generale, aperto una porta fra due stanze che in Italia fino ad allora erano state troppo spesso ben chiuse, ben separate: le stanze in cui abitavano due diverse discipline (sorelle, ma senza saperlo), la Storia e la Storia dell'arte. Ognuna delle due stanze era arredata con i rispettivi materiali di lavoro: i documenti scritti da una parte e le immagini dall'altra.

* Pubblico qui, con minime modifiche e integrazioni, il testo letto al seminario in onore di Paolo Prodi, tenutosi il 21 ottobre 2002 presso la Facoltà di Sociologia dell'Università di Trento all'interno dei festeggiamenti per i quarant'anni della medesima Facoltà. Ho inserito solo le note che mi sembravano indispensabili.

¹ P. PRODI, *Ricerca sulla teorica della arti figurative all'interno della Riforma cattolica* (1962), Bologna 1984.

² P. S. F. OSTROW, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma* (1996), Roma 2002, pp. 304 e 348.

Sono consapevole della semplificazione contenuta in questa metafora, ma penso che nell'insieme essa possa essere accettata.

Vorrei sottolineare come oggi, a quarant'anni di distanza dalla prima pubblicazione della *Ricerca sulla teorica della arti figurative all'interno della Riforma cattolica* (anche questo quindi è un anniversario, e un anniversario importante), a quarant'anni di distanza da quel saggio, dicevo, non solo quella porta tra le due stanze sia stata definitivamente spalancata ma ci sia un continuo andirivieni tra una stanza e l'altra, la stanza delle figure, per così dire, e quella dei documenti (anche se i loro frequentatori sono ben giustamente convinti, e anche io lo sono, che si tratta di due stanze, non di un *loft*).

All'interno di questo seminario Renato Mazzolini ci offrirà degli esempi dell'utilità, anzi della necessità di questi passaggi per quanto attiene la storia della scienza; quanto a me, vorrei verificare lo stesso assunto esaminando molto brevemente qualche libro pubblicato in Italia nell'ultimo anno o poco più, s'intende senza alcuna pretesa di completezza. Credo comunque che sia importante rimarcare come una felice coincidenza abbia messo a disposizione del lettore italiano, nel giro di dodici mesi, almeno quattro libri importanti per chi vuole riflettere su questi temi. Sono quattro libri molto diversi fra loro, che affrontano il problema da punti di vista differenziati e con diversa prospettiva, e che dimostrano ulteriormente, in forme differenti e con metodologie diverse, come il rapporto fra le immagini e la storia sia un problema cruciale al quale non è possibile sottrarsi.

Partirò dall'ultimo di questi libri, uscito in Italia solo tre o quattro mesi fa, *Testimoni oculari* di Peter Burke³, che affronta globalmente il problema del significato storico delle immagini e quindi l'uso di fonti iconografiche nella ricerca storica in maniera onnicomprensiva ed estremamente chiara. C'è dentro tutto, dall'esame dei ritratti all'iconologia panofskiana, alla crisi dell'immagine durante la Riforma alle raffigurazioni del potere e della società, alle immagini dell'altro e così via. È un libro di estrema chiarezza, molto utile dal punto di vista didattico, a mio parere però non senza qualche fragilità che è innanzitutto quella che traspare dal titolo. Parlare di testimoni oculari mi pare infatti almeno in parte ingannevole. A parte il fatto che come gli psicologi sociali ben sanno anche la testimonianza oculare degli esseri umani è o può essere fallace, prestandosi a essere viziata da idee preliminari, tanto più può esserlo quella delle immagini, che non rappresentano mai la realtà in quanto tale, ma solo in quanto velata e talora deformata

³ P. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2001), Roma 2002.

da una serie di filtri: che vanno dalle convenzioni figurative e iconografiche accettate dal pittore alla sua volontà di suggerire uno specifico contenuto morale o religioso, alle eventuali direttive della committenza, e insomma ci suggeriscono di considerare le raffigurazioni pittoriche soprattutto come espressione di un'immagine mentale che il pittore (o, per suo tramite, il committente ed eventualmente chi ha predisposto il programma iconografico) vuole trasmettere al fruitore. Questi, inoltre, può avere a sua volta dei suoi filtri mentali che lo spingono a vedere qualcosa di molto diverso da quelle che erano le intenzioni del creatore dell'immagine. Nel 1549 nell'entrata in Parigi del nuovo re Enrico II fu predisposto tra gli altri un arco trionfale che mostrava il nuovo re nelle vesti di Ercole Gallico, raffigurato quindi – secondo un mito già evocato da Luciano di Samosata – come un vecchio dalla cui bocca partivano sottili catene allacciate alla bocca dei quattro stati (Chiesa, Nobiltà, Magistratura, Lavoro), volendo significare l'eloquenza e la forza di convincimento del sovrano; ma come sappiamo da un testimone oculare l'immagine venne interpretata nei modi più diversi, e il prevalente era che «il re mangiava i quattro stati»⁴. Fra gli intellettuali che avevano scovato il simbolo dell'Ercole Gallico e i buoni borghesi di Parigi, lo studioso odierno, di fronte all'immagine dell'arco che ci è rimasta, deve imparare a leggerne la polisemia non intenzionale ma reale.

Tutto ciò non rende affatto inutili le immagini per lo storico, al contrario: ma gli suggerisce la necessità di maneggiare le fonti figurative con una serie di precauzioni e di cautele che del resto non tolgono loro efficacia ma se possibile l'accrescono, consentendoci di entrare non solo nel mondo fisico, ma anche e soprattutto in quello mentale degli uomini del passato. Nel libro di Peter Burke questa consapevolezza esiste, ma appare talora velata e a mio parere affermata con non sufficiente energia. Non condivido insomma l'idea che il messaggio delle immagini, come dice Burke, possa essere relativamente veloce da analizzare, anche se, a parziale correzione di quest'affermazione, egli aggiunge che le immagini sono spesso ambigue e polisemiche⁵. Questo è un punto sul quale si deve essere certamente d'accordo, ma che vorremmo vedere maggiormente sviluppato.

Burke ha naturalmente dedicato nel suo libro un capitolo, necessariamente rapido, al tema *Sacro e soprannaturale*. I tre libri dei quali parlerò di seguito si pongono, in modo molto diverso, all'in-

⁴ O. NICCOLI, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società*, Torino 1979, pp. 76-79.

⁵ P. BURKE, *Testimoni oculari*, cit., pp. 11-23.

terno di questo grande tema, indagando da punti di vista differenti il significato e l'uso delle immagini nella storia della Chiesa e della vita religiosa. Il libro di Hans Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*⁶, è un'opera imponente della quale non pretendo di parlare esaustivamente in questa sede; di essa vorrei soltanto menzionare l'importanza per la storia della devozione e in generale della vita religiosa. Le pagine di Belting ci illustrano infatti in modo straordinariamente ricco, instaurando pregnanti rapporti con la dottrina, la liturgia e l'innologia coeve, una serie di punti fondamentali per lo studioso di questi temi: fra essi il significato profondo e l'origine dell'iconografia della crocifissione⁷, il significato religioso delle repliche delle immagini sacre e dell'arcaismo spesso insito in esse, che va inteso come citazione di un'immagine devota antica e quindi autentica. «Il prototipo – il solo che esige la venerazione – è presente invisibilmente nell'immagine visibile»⁸: accade così che un quadro famoso come l'*Annunciata* di Antonello da Messina acquisti un nuovo senso se raffrontato con una *Icona di Luca* del XIII secolo, conservata nella cattedrale di Fermo. I capitoli concernenti il tardo medioevo e la prima età moderna sono fra i più ricchi di suggestioni per lo storico della pietà; in essi le modalità del dialogo fra il devoto e l'immagine e il coinvolgimento di questa nell'esperienza mistica, che rappresentano una delle conclusioni del libro, ricevono un chiarimento che direi definitivo. Meno convincente mi è parso in realtà l'ultimo capitolo, che è stato discusso anche da Peter Burke e che affronta il problema del rapporto fra la Riforma e le immagini, e fra le immagini e la riforma cattolica, come la definisce Belting.

La poderosa ricerca di Massimo Firpo *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto fra Riforma e Controriforma*⁹ rappresenta in qualche modo il secondo pannello di un dittico (il primo costituito dal libro dello stesso autore su *Gli affreschi del Pontormo a San Lorenzo*¹⁰) dedicato al problema del rapporto fra le opinioni

⁶ H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* (1990), Roma 2001.

⁷ Su cui si veda per raffronto un saggio che con ottica diversa interagisce però ampiamente con Belting: C. GINZBURG, *Ecce. Sulle radici scritturali dell'immagine di culto cristiana*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998, pp. 100-117 e spec. 112.

⁸ H. BELTING, *Il culto delle immagini*, cit., p. 426.

⁹ M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto fra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari 2001.

¹⁰ M. FIRPO, *Gli affreschi del Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 2002.

religiose di un artista e il contenuto delle sue opere. Per Firpo le une non sono necessariamente connesse alle altre: il ruolo della committenza, che in effetti non andrà mai dimenticato, appare preponderante sia nel caso degli affreschi del Pontormo, che riproduce in San Lorenzo i contenuti del *Catechismo* di Juan de Valdes, sia in quello di Lorenzo Lotto, che ci offre nella sua produzione un ventaglio di immagini devote prive di ogni venatura ereticale, pur condividendo secondo Firpo le opinioni eterodosse del gruppo di artigiani all'interno del quale egli si trova inserito. Il monito credo è importante; il tema affascinante del rapporto fra l'artista e le sue idee religiose (che è al centro anche di un altro libro recentissimo, il *Michelangelo Buonarroti* di Antonio Forcellino, del quale, mi sia consentito dire, ho apprezzato soprattutto l'introduzione di Adriano Prosperi¹¹) si presta, credo, a ingenuità notevoli e sovraletture iconografiche, e proprio il Lotto in passato è stato oggetto di errori di questo tipo. Rimane assente dal libro di Firpo la "prova provata" dell'eresia di Lotto (per esempio, qualche testimonianza di una sua partecipazione alle riunioni cui partecipavano gli orefici eterodossi a lui legati da vincoli di amicizia e addirittura di convivenza); ma che il «nesso talora dato per scontato in sede storiografica tra la dimensione intellettuale, culturale, morale, religiosa [...] del singolo artista» sia «più aggrovigliato e financo contraddittorio di quanto spesso non si ritenga»¹² rimane un'acquisizione importante e sicura.

L'ultimo libro del quale vorrei parlare è quello di Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*¹³. Il titolo è in qualche modo ingannevole o per meglio dire richiede una spiegazione. L'espressione «rete delle immagini», pur essendo mutuata da Elias Canetti, finisce in realtà con l'aver un significato molto tecnico e attuale. Lina Bolzoni vuole infatti sottolineare lo sforzo, presente alla fine del medioevo soprattutto nella predicazione, ma non esclusivo di essa, di costruire nell'utente delle strutture, degli schemi mentali, che si collocano alla frontiera fra parole e immagini e nei quali è possibile inserire ordinatamente ogni genere di sapere. Sono schemi che in parte già si conoscevano, legati all'arte della memoria ma non esclusivamente vincolati a essa: la scala, l'albero, la torre, il serafino e altri. Gli studiosi di storia della scienza hanno già riflettuto su al-

¹¹ A. FORCELLINO, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino 2002.

¹² M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici*, cit., p. XII.

¹³ L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

cuni di essi e sulla loro funzionalità rispetto alla loro disciplina (penso al libro di Giulio Barsanti intitolato appunto *La scala, la mappa, l'albero*¹⁴), ma qui mi interessa sottolineare un aspetto diverso della ricerca della Bolzoni. E cioè che il suo libro non si limita a usare le immagini come fonti, ma sgorga dalla percezione che almeno fra tardo medioevo e prima età moderna è in un certo senso impossibile, almeno nell'area della storia culturale, separare con un taglio netto le fonti figurative da quella testuali. Da questa constatazione nasce la ricerca.

Non solo Lina Bolzoni mette in evidenza come il predicatore indirizzi il fedele a intendere in un dato senso i quadri che lo circondano – questo ce lo aveva già spiegato Michael Baxandall¹⁵ – ma lo educa a una costruzione figurata della conoscenza, che si rifà in parte alle arti della memoria ma anche al di là di esse. E questo mi pare il suo maggiore risultato metodologico: non si può fare storia della cultura e delle culture fra medioevo ed età moderna senza percepire l'intreccio quasi imprescindibile di immagini e testi. Immagini che possono essere reali o anche solo mentali; ma, come dicevo già prima, dobbiamo essere pronti ad accettare la possibilità che un'immagine mentale trovi la sua espressione anche in una figura: come diceva Bernardino da Siena «tre sono le scritture, una mentale, una verbale, una figurale»¹⁶. Questo credo che sia il senso più profondo del rapporto tra le immagini figurate e lo studioso che si sforza di leggerle e di collocarle nel loro contesto. Quando mi è occorso di studiare le raffigurazioni dell'immagine tripartita della società, o le visioni soprannaturali del primo Cinquecento, mi è stato molto utile raffrontare le fonti letterarie a quelle figurate, e leggere i documenti che ce ne parlano come descrizioni di un'esperienza mentale e in qualche modo anche visiva che poteva essere descritta sia a voce che con un'immagine figurata (come in effetti ne abbiamo). I testi e le figure spesso ci riportano a un unico costruito mentale ed è quello che lo storico deve comunque sforzarsi di recuperare.

Ma tornando al libro di Lina Bolzoni, vorrei rilevare con compiacenza che esso si conclude in modo particolarmente adatto alla presente circostanza, e cioè con il *Discorso intorno alle immagini* di Gabriele Paleotti e con il suo storico. Con ciò, posso dire, il cerchio, si chiude.

¹⁴ G. BARSANTI, *La scala, la mappa, l'albero. Immagini e classificazioni della natura fra Sei e Ottocento*, Firenze 1992.

¹⁵ M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Torino 1978.

¹⁶ Cfr. L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 145-242.