

Michele Dantini

Introduzione

La disciplina che chiamiamo “storia dell’arte” è attraversata da molte e feconde inquietudini. Delle immagini si dà davvero una “storia”? Spesso parliamo del loro carattere anacronistico, o dell’appartenenza simultanea a più storie e memorie. Forse dovremmo addirittura intendere che le immagini abitino il mondo degli dei, delle Madri e degli archetipi, o quantomeno ne offrano un’insostituibile eco? Quale andamento ha poi questa “storia”? Il secolo storicistico per eccellenza, il diciannovesimo, ci ha lasciato in eredità modelli evolutivi e lineari di storia. Si attagliano alla “storia” che intendiamo narrare, al museo che desideriamo allestire? Oppure ne distorcono violentemente morfologie e processi? E infine: qual è il rapporto tra una storia dell’arte intesa in senso restrittivo, come conservazione e didattica del “bene culturale”, e la storia dell’arte intesa come disciplina umanistica, vittoriosa sui gerghi tecnici e la pedanteria ultraspecialistica, in grado di riflettere criticamente su taluni presupposti disciplinari e dialogare, forte di una propria competenza specifica, con altri ambiti scientifici – la storia della cultura ad esempio, le scienze cognitive, le scienze sociali? Queste sono alcune domande cui vale la pena provare a rispondere per recuperare punti di vista più ventilati e spaziosi. Nel dicembre del 1944, all’indomani del bombardamento di Genova, Roberto Longhi si chiedeva perché la comprensione profonda delle opere d’arte non fosse divenuta patrimonio condiviso degli italiani, e la storia dell’arte fosse pur sempre percepita come appannaggio di una cerchia elitaria. “Anche noi, gli anziani soprattutto, siamo responsabili di tante ferite al torso dell’arte italiana, almeno per non aver lavorato più duramente, e per non aver detto e propalato in tempo quanti e quali valori si trattava di proteggere”.

Da circa un decennio gli studi-storici artistici italiani sembrano aver fatto in parte propria l’esigenza longhiana, così distintiva della “terza fase” del grande storico. Si è cercato di sciogliere e semplificare per trasformare la difesa del patrimonio in un tema popolare. L’intenzione è

stata lodevole, l'esecuzione a tratti sbrigativa. Occorre evitare che l'attitudine critica e la curiosità scientifica, sopravvissute a stento alle direttive burocratico-amministrative, siano poi sacrificate alla routine pubblicitaria o al *parti pris* polemico – derive, queste, che Longhi non avrebbe mai potuto incoraggiare.

Dunque: come e perché “storia dell’arte”? Per Hans Belting, che nel 2002 ha riformulato la sua celebre tesi sulla “fine della storia dell’arte” conferendole un significato più radicale, “l’apertura verso altre discipline” è il tributo che la storia dell’arte sarebbe oggi chiamata a pagare alla scomparsa del mondo da cui è nata, e di cui ha condiviso gli orizzonti etnici, politico-pedagogici e sociali. Agli occhi di Belting processi culturali, economici, tecnologici e demografici inediti impongono di maturare nuove prospettive interpretative “anche a costo dell’autonomia professionale”.

Personalmente non credo che la migliore filologia viva sia divenuta inservibile, al contrario. Vanno tuttavia emergendo punti di vista che non sono riconducibili alla tradizione della *connoisseurship* né si esauriscono nello studio storico delle fonti. Gli allievi *intra muros studii* non sono i soli destinatari della storia dell’arte: dovremmo imparare a rivolgerci a platee più ampie, in grado di beneficiare in vario modo e a più livelli del genere di conversazione appassionante e perspicace che uno studioso preparato e (se possibile) brillante inevitabilmente stabilisce con il proprio repertorio di immagini. Ai giovani artisti, critici e curatori in formazione la migliore storia dell’arte dispiega lo spettacolo di una “creatività” che non è mai disgiunta dal pensiero critico, e questo apprendimento è tanto più utile oggi, quando studi e ricerche provenienti da altri ambiti disciplinari o discorsivi, scientifico-tecnologici, rischiano di smarrire il radicamento storico-sociale dei processi esplorativi e di scoperta e di porre enfasi su un’inattendibile “ingenuità”. D’altra parte, mentre revochiamo in dubbio la nostalgia antiquaria (ma non la competenza!), dovremo precipitosamente disfarcì di una gloriosa illusione modernista. L’effettivo rilievo storico e sociale di ciò che chiamiamo “arte contemporanea” è in discussione come mai in passato, e alla “novità” non sembrano associarsi inevitabili primati.

Al pari dell’antropologo evocato da Clifford Geertz in *An Inconstant Profession*, gli storici dell’arte a venire (se “storici” vorremo ancora chiamarli) si troveranno verosimilmente “a lavorare in una situazione mondiale disordinata, informe e imprevedibile”. Ne conseguiranno alcune mutazioni, non solo epistemologiche. “Volpi nate: questo sarà il loro *habitus* naturale. Occorreranno genio, inquietezza, evanescenza e un’ap-

passionata antipatia per i ricci. Tempi interessanti, una professione mutevole: invidia coloro che erediteranno tutto questo”.¹

I saggi raccolti in questa sezione di *Scenari* provano a offrire alcuni semplici spunti e indicazioni in tal senso: come coltivare la propria natura di volpe. Diversi e a tratti persino discordi nelle scelte di tema e metodo, si sforzano di costituire nel loro insieme un piccolo o piccolissimo omaggio all’inesausta vivacità della disciplina.

¹ Cfr. C. Geertz, *An Inconstant Profession*, in: *Life Among the Anthros and Other Essays*, Princeton University Press, 2012, p. 211. Per la metafora del riccio e della volpe cfr. I. Berlin, *Il riccio e la volpe*, Adelphi, Milano 1986 (1978).