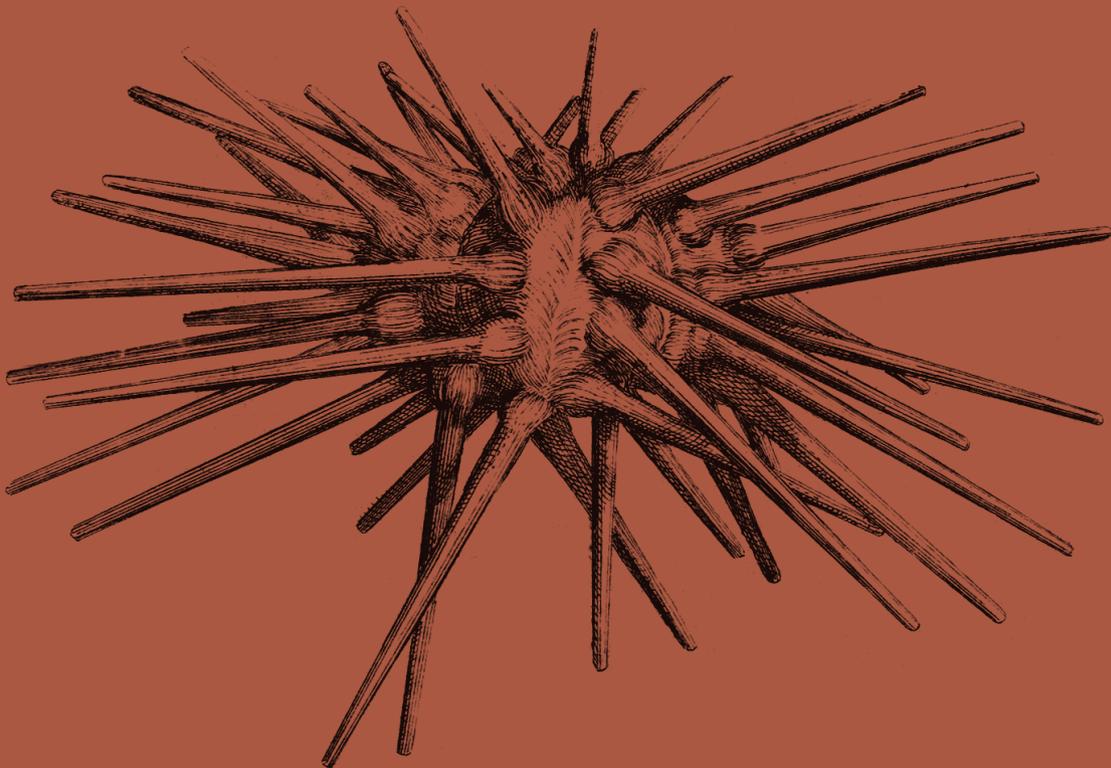


MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ



LXI. BAND — 2019
HEFT 3



LXI. BAND — 2019

HEFT 3

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Schuhmann Rechtsanwälte
Ludwigstraße 8
D-80539 München
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 275 _ *Carlo Ginzburg*

Storia dell'arte, da vicino e da lontano

_ 287 _ *Serena Padovani*

Fra Bartolomeo nella prima attività da frate-pittore e l'inizio del rapporto con Raffaello. Due questioni di cronologia

_ 309 _ *Janis Bell*

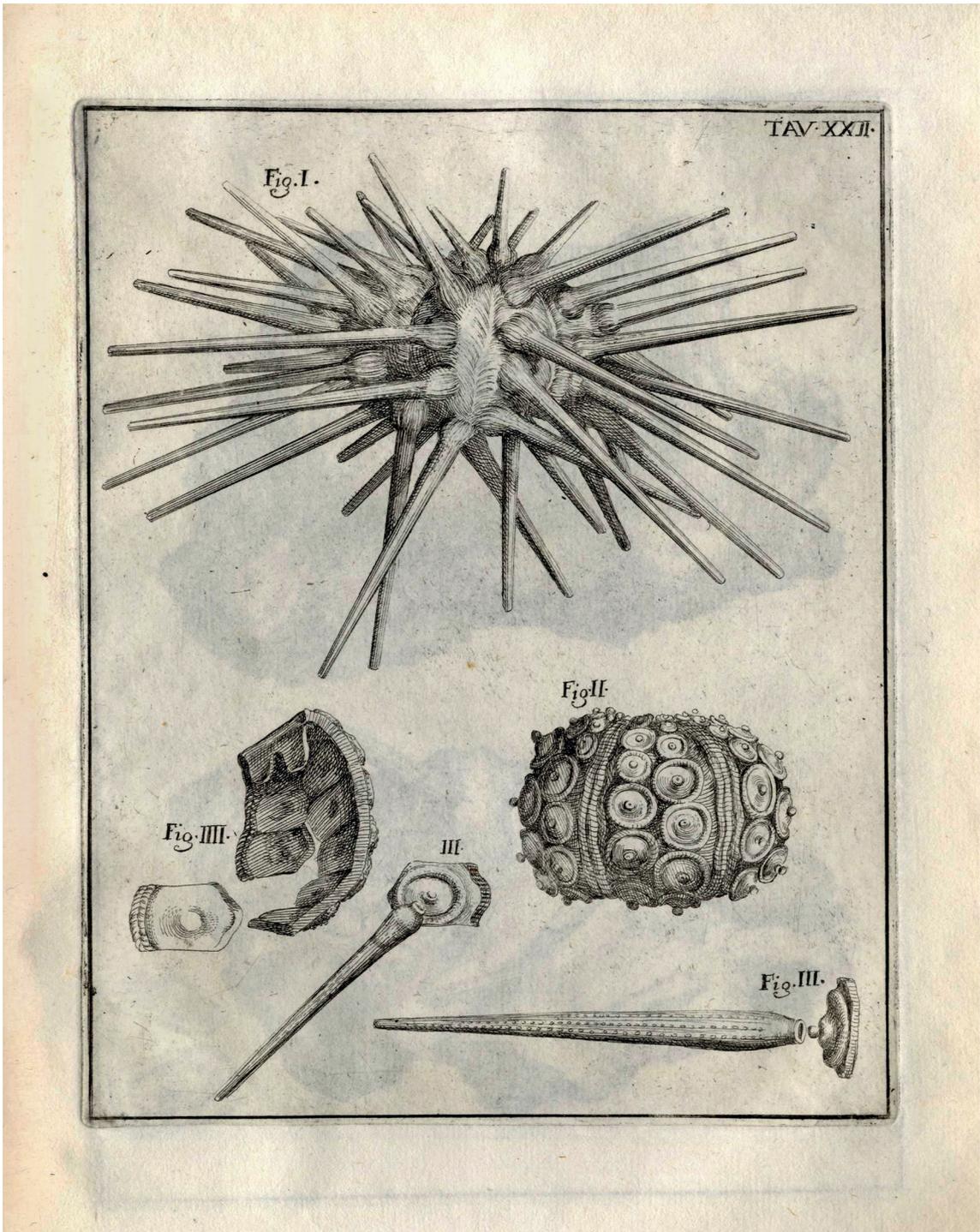
Zaccolini, dal Pozzo, and Leonardo's Writings in Rome and Milan

_ 335 _ *Chiara Franceschini*

Mattia Preti's *Madonna della Lettera*: Painting, Cult, and Inquisition in Malta, Messina, and Rome

_ 365 _ *Gabriella Cianciolo Cosentino*

Dislocazione, musealizzazione e ricezione dei reperti pompeiani: il caso delle colonne a mosaico



1 Agostino Scilla,
*La vana speculazione
disingannata dal senso*,
Napoli 1670, tav. XXII

STORIA DELL'ARTE, DA VICINO E DA LONTANO

Carlo Ginzburg

alla memoria di Robert Klein

Il titolo *Storia dell'arte, da vicino e da lontano* ha due significati: uno soggettivo e metaforico, l'altro oggettivo e letterale. Un significato soggettivo perché, non essendo uno storico dell'arte di professione (anche se le immagini, e i metodi usati per studiarle, mi hanno sempre appassionato), il mio rapporto con la storia dell'arte implica, inevitabilmente, una distanza metaforica. Un significato oggettivo, perché il tema che affronterò – è possibile una storia globale dell'arte? – allude a una distanza letterale, che coinvolge società molto diverse dalla nostra, socialmente e culturalmente, e spesso lontanissime dalla nostra nel tempo e nello spazio.

I.

Termini come 'globale' e 'globalizzazione' designano un fenomeno cominciato almeno cinque secoli fa,

che oggi, grazie alla tecnologia elettronica, ha assunto un ritmo convulso. La domanda "è possibile una storia globale dell'arte?" nasce dal presente, dal mondo in cui viviamo: a mio parere non può essere elusa. E tuttavia, le obiezioni formulate da coloro che la ritengono improponibile vanno prese sul serio. Le riassumerei così: la storia dell'arte, in quanto forma di sapere storico, analizza contesti specifici servendosi di categorie che, a differenza delle leggi formulate dalle scienze naturali, non sono generalizzabili.¹ Solo un relativista estremo (ne sono esistiti e ne esistono ancora) sarà disposto a negare la validità universale della legge di gravità: ma l'estensione illimitata di categorie storiche nate in un contesto specifico suscita invece, immediatamente, molte perplessità.

Sono perplessità che condivido. Ma da molto tempo penso che chi fa ricerca debba convivere con l'avvocato del diavolo, ossia con un avversario che cerca

¹ Cfr. Wilhelm Windelband, "Geschichte und Naturwissenschaft" (1894), in: *Präludien: Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte*, Tübinga

1924, II, pp. 136–160. La bibliografia sul tema è vastissima: si veda *Historical Perspectives on Erklären and Verstehen*, a cura di Uljana Feest, Berlino 2007.

di metterci in difficoltà formulando obiezioni insidiose. Dalla conversazione ininterrotta con il mio avvocato del diavolo è nato tra l'altro un saggio intitolato "Ethnophilologie".² Attraverso due *case studies*, imperniati su due individui diversissimi, anche se all'incirca contemporanei (uno celebre, Garcilaso de la Vega detto El Inca, l'altro noto solo agli specialisti, il medico gallesse John Rhys), ho analizzato un fenomeno di lunga durata: la fortuna delle tecniche elaborate nell'antichità dai grammatici greci per descrivere il modo in cui la loro lingua veniva pronunciata. Queste tecniche descrittive, riprese dai grammatici latini, all'inizio dell'età moderna vennero adattate dai missionari (soprattutto gesuiti) per elaborare trascrizioni fonetiche nell'alfabeto latino di lingue non europee, come il *quechua* o il giapponese. Lo straordinario successo di questi esperimenti è stato reso possibile dalla convergenza di tre elementi eterogenei: la forza, ossia l'espansione coloniale europea; la pertinenza di una tecnica descrittiva riferita alla capacità linguistica della specie animale *homo sapiens*; la persistenza dell'apparato fonatorio di quest'ultima.

2.

L'efficacia globale della descrizione della fonazione formulata dai grammatici greci smentisce la tesi che condanna all'irrelevanza l'estensione illimitata di categorie culturali elaborate in una società specifica. Certo, quella che ho evocato è un'anomalia, forse addirittura un caso limite: ma sono convinto che dalle anomalie ci sia moltissimo da imparare. Garcilaso de la Vega (1539–1616), figlio di un soldato spagnolo e di una principessa inca, usò la lingua paterna e le categorie dei grammatici europei per difendere la cultura materna dall'accusa di idolatria, incarnando nella propria persona la differenza (spesso conflittuale) tra le categorie dell'osservatore e le categorie degli attori.

² Carlo Ginzburg, "Ethnophilologie: deux études des cas", in: *Manières de croire*, a cura di Frédéric Fruteau de Laclos/Christophe Grellard, Parigi 2017 (= *Socio-anthropologie*, 36 [2017]), pp. 157–177. Avverto che farò spesso riferimento a mie ricerche recenti: l'argomentazione che presento fa parte di un progetto più ampio.

Ho riflettuto su quest'ultimo tema in un altro saggio, intitolato "Our Words, and Theirs", partendo dalla distinzione – familiare a linguisti e antropologi, molto meno agli storici – tra categorie *etic* e categorie *emic*, proposta da Kenneth Pike, linguista e antropologo americano.³ Le categorie *etic* (da *phonetics*) sono quelle dell'osservatore; le categorie *emic* (da *phonemics*) quelle degli attori. Ho provato a riformulare l'impostazione, a tratti ingenuamente scienziata, di Pike, tenendo conto delle riflessioni proposte prima di lui, su temi analoghi, da due grandi storici del Novecento: Marc Bloch e Arnaldo Momigliano. La conclusione del mio saggio è, in breve, questa: antropologi, storici, storici dell'arte partono da categorie *etic*, inevitabilmente etnocentriche e/o anacronistiche, che nel corso della ricerca possono essere via via modificate, per cercare di afferrare le categorie *emic*, ossia quelle degli attori, diverse dalle nostre. È una posizione che non va confusa con quella di chi ha esaltato in maniera indiscriminata l'anacronismo, "part maudite de l'histoire", senza curarsi di distinguere tra domande e risposte.⁴ Il dialogo metaforico tra *etic* ed *emic* – potenzialmente interminabile, come lo è la ricerca – cerca invece di raggiungere risposte non anacronistiche, potenzialmente confutabili.

3.

Le considerazioni fatte fin qui, in maniera necessariamente rapida, vogliono introdurre un tentativo di risposta alla domanda da cui sono partito: è possibile una storia globale dell'arte? Se la distinzione tra livello *etic* e livello *emic*, tra categorie dell'osservatore e categorie degli attori, è, o dovrebbe essere, condivisa da chiunque faccia ricerca nell'ambito delle scienze umane o sociali (due termini che qui userò come equivalenti), dovremo ammettere la possibilità che le categorie da cui parte la nostra indagine siano anacronistiche e/o etnocentriche.

³ *Idem*, "Our Words, and Theirs: A Reflection on the Historian's Craft, Today", in: *Historical Knowledge: In Quest of Theory, Method and Evidence*, a cura di Susanna Fellman/Marjatta Rahikainen, Cambridge 2012, pp. 97–119.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme de l'image*, Parigi 2000, pp. 13–55.

Si dà il caso che entrambi gli aggettivi si applichino alla categoria di 'storia dell'arte', nella sua accezione moderna. Lo affermò Carl Einstein, in una frase che Hans Belting pose in epigrafe al suo saggio "La fin d'une tradition?", apparso nella *Revue de l'art* nel 1985: "Voir dans l'histoire de l'art l'histoire d'un phénomène esthétique, c'est enfermer d'emblée l'art dans une définition tardive dont la valeur historique est courte."⁵

Così, in maniera perentoria, l'autore di *Negerplastik* (1915). È possibile riformulare l'idea di storia dell'arte globale tenendo conto di quest'osservazione? A mio parere sì, usando il termine 'arte' nel suo significato antico: quello di *technè* o *ars*. In questa direzione si era mosso del resto lo stesso Belting, quando, nel suo libro *La fine della storia dell'arte*, aveva rinviato alla "concezione, basata antropologicamente, che considera la produzione artistica come paradigma dell'attività umana", proposta da George Kubler nel suo libro *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*.⁶

Storia dell'arte come storia delle cose, prodotte da *homo faber*.⁷ È una formula promettente: ma penso che Kubler (e ancor più Belting) si siano fermati a metà strada.

4.

Com'è stato più volte sottolineato, il debito di Kubler nei confronti del suo maestro Henri Focillon è grande, ed esplicito; ma va detto che *The Shape of Time* riprende da *Vie des formes*, accanto all'insistenza (che condivido) sull'importanza della morfologia, una visione un po' semplificata della storia del sapere storico.⁸ Cito un passo dall'inizio di *The Shape of Time*:

⁵ Hans Belting, "La fin d'une tradition?", in: *Revue de l'art*, 69 (1985), pp. 4-12: 4 ("Vedere nella storia dell'arte la storia di un fenomeno estetico significa rinchiudere immediatamente l'arte in una definizione tardiva, di valore storico limitato").

⁶ *Idem*, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino 1990, p. 93; cfr. anche l'edizione originale *Das Ende der Kunstgeschichte?*, ed. rived. Monaco d. B. 1984 (1983), p. 87; George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven/Londra 1973 (1962).

⁷ *Ibidem*, p. 10: "Today is again apparent that the artist is an artisan, that he belongs to a distinct human grouping as *homo faber*." Per la

Come i crostacei, abbiamo anche noi bisogno per sopravvivere di una corazza esterna, una conchiglia di città storiche e di cose appartenenti a un'epoca ben definibile del nostro passato. Il nostro modo di descrivere questo passato visibile resta però estremamente rudimentale. Uno studio sistematico delle cose create dall'uomo è iniziato appena cinquecento anni fa, con la descrizione delle opere d'arte nelle biografie degli artisti del Rinascimento italiano: bisognerà attendere fino a dopo il 1750 perché tale metodo venga esteso a tutte le cose in generale.⁹

Quest'ultima frase allude evidentemente all'antiquaria. E l'antiquaria ricompare poche pagine dopo, in un paragrafo intitolato "Il compito dello storico":

Lo storico [...] si distingue dall'antiquario e dal curioso erudito più o meno nello stesso modo in cui uno che compone musica si distingue da chi la esegue. Da una tradizione egli estrae un significato, mentre l'antiquario può soltanto ricreare, rappresentare o ricostituire in forme già familiari una parte oscura del tempo passato. Salvo che si tratti di un annalista o di un cronista, lo storico mette in luce un disegno che non era visibile a coloro che ne furono parte e che, precedentemente alla sua scoperta, era ignoto anche ai suoi contemporanei.¹⁰

L'immagine decisamente convenzionale dell'antiquaria che ci viene proposta in questa pagina sembra non tenere conto del saggio di Arnaldo Momigliano intitolato "Ancient History and the Antiquarian", apparso sul *Journal* del Warburg nel 1950.¹¹ In quel-

posizione opposta si veda Alain Patrick Olivier, "Esthétique et anesthétique: l'avenir de l'œuvre d'art", in: *Études germaniques*, IV (2009), pp. 751-763.

⁸ Cfr. Henri Focillon, *Vita delle forme*, Torino 1972 (1945); George Kubler, *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino 1989 (1976).

⁹ *Ibidem*, pp. 7sg.

¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹¹ Arnaldo Momigliano, "Ancient History and the Antiquarian", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII (1950), pp. 285-315, ristampato in: *idem*, *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1955,

le pagine, destinate a lasciare una traccia profonda, Momigliano aveva mostrato come, di fronte all'attacco scettico lanciato tra la metà del Seicento e la metà del Settecento contro le incertezze e le contraddizioni della storiografia greca e romana, gli antiquari avessero risposto facendo leva su una documentazione non testuale: oggetti, medaglie, immagini. Di qui la conclusione di Momigliano: la storiografia moderna è nata dall'intreccio tra due tradizioni, l'antiquaria e l'*histoire philosophique à la Voltaire*. Le discussioni e gli studi suscitati dal saggio di Momigliano durano da decenni, e sono oggi più vivaci che mai. Nell'ambito della storia dell'arte, andrà ricordato *History and Its Images*, il bellissimo libro in cui Francis Haskell ha ricostruito la tradizione di ricerca imperniata sulle immagini in quanto testimonianza storica.¹² Ma la strada che sto per percorrere sviluppa il saggio di Momigliano in una direzione diversa.

5.

Prima di tutto, va sottolineato che la traiettoria cronologica tracciata da Momigliano va anticipata di un secolo. Lo scritto di François La Mothe le Vayer *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire*, discusso da Momigliano, è del 1668; ma fin dal 1548 il filologo e antiquario Francesco Robortello, nella sua riflessione sulla scrittura della storia intitolata *De historica facultate disputatio*, aveva difeso la veridicità di un passo di Tucidide sulla base di un'iscrizione, polemizzando con le argomentazioni scettiche di Sesto Empirico, l'iniziatore del pirronismo storico.¹³ Un'identificazione, per

certi versi inaspettata, con l'antiquaria si legge in una pagina di Georges Cuvier, uno dei fondatori dell'anatomia e paleontologia comparata. All'inizio delle sue *Recherches sur les ossements fossiles des quadrupèdes, où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites* (1812):

J'essaie de parcourir une route où l'on n'a encore hasardé que quelque pas, et de faire connoître un genre de monumens presque toujours négligé, quoique indispensable pour l'histoire du globe.

Antiquaire d'une espèce nouvelle, il m'a fallu apprendre à déchiffrer et à restaurer ces monumens, à reconnoître et à rapprocher dans leur ordre primitif les fragmens épars et mutilés dont il se composent [...].

Si l'on met de l'intérêt à suivre dans l'enfance de nostre espèce les traces presque effacées de tant des nations éteintes, comment n'en mettrait-on pas aussi à rechercher dans les ténèbres de l'enfance de la terre les traces des révolutions antérieures à l'existence de toutes les nations?¹⁴

Una pagina straordinaria, e tuttavia tutt'altro che originale: Cuvier, "antiquario di una specie nuova", riprendeva in realtà un tema più volte sottolineato, prima di tutto dagli antiquari inglesi. Nelle sue *Lectures and Discourses of Earthquakes and Subterraneous Eruptions*, pronunciati tra il 1664 e il 1699 e apparse postume nel 1705, Robert Hooke, antiquario, architetto, fisico, biologo, studioso di fossili e terremoti, aveva paragonato le monete alle conchiglie fossili. Grazie alle prime, scrisse Hooke,

pp. 67–106. Cfr. la traduzione italiana: "Storia antica e antiquaria", in: *idem, Sui fondamenti della storia antica*, a cura di Giulio Einaudi, Torino 1984, pp. 3–45.

¹² Francis Haskell, *History and Its Images*, New Haven/Londra 1993. Cfr. Momigliano and Antiquarianism: *Foundations of the Modern Cultural Sciences*, a cura di Peter N. Miller, Toronto 2007.

¹³ Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce: vero falso finto*, Milano 2006, p. 27. Cfr. anche Anthony Grafton, *What Was History? The Art of History in Early Modern Europe*, Cambridge 2007, pp. 23–25, che segnala l'importanza del passo di Robortello, ma non ha notato la polemica antiscettica. Studi recenti sono menzionati da Silvina Paula Vidal, "Francesco Robortello y su *Disertación*

acerca de la Facultad Histórica", in: *Eadem utraque Europa*, XI (2015), pp. 37–66 (traduzione spagnola del trattato di Robortello, preceduta da un'introduzione).

¹⁴ Georges Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles des quadrupèdes, où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites*, I, Parigi 1812, pp. I, 3 ("Cerco di percorrere una strada su cui si sono osati solo pochi passi, e di far conoscere un tipo di monumenti quasi sempre trascurati, benché indispensabili per la storia del globo. Antiquario di una specie nuova, ho dovuto imparare a decifrare e a restaurare quei monumenti, a riconoscere e a ricostituire nel loro ordine originario i frammenti sparsi e mutili che li compongono [...]. Se si è interessati a seguire, nell'infanzia

un antiquario saprà che un determinato luogo fu soggetto a un determinato principe; grazie alle seconde, un “antiquario naturale” (“natural antiquary”) saprà, con certezza anche maggiore, che determinati luoghi furono sommersi dalle acque e abitati da una determinata specie animale e che la superficie della terra subì determinate trasformazioni. “And these written”, concluse Hooke, “in a more legible Character than the Hieroglyphicks of the ancient Egyptians, and on more lasting Monuments than those of their vast Pyramids and Obelisks.”¹⁵ Non solo: a differenza delle monete, le conchiglie non possono essere falsificate.¹⁶

Questo parallelo tra medaglie e conchiglie non è isolato: arriva fino a Buffon e (come si è visto) a Cuvier. Ne troviamo un’eco, penso non casuale, nel passo di George Kubler citato sopra: “Come i crostacei, abbiamo anche noi bisogno per sopravvivere di una corazza esterna, una conchiglia di città storiche e di cose appartenenti a un’epoca ben definibile del nostro passato.” Di qui la conclusione di Kubler: “La storia delle cose tratta di presenze materiali infinitamente più tangibili delle spettrali evocazioni della storia civile.”¹⁷ Anche Robert Hooke e i suoi seguaci avevano dichiarato che le conchiglie costituivano testimonianze più antiche, più durevoli, più certe delle medaglie; e tuttavia non mancavano di sottolineare il nesso strettissimo tra “civil antiquarians” e “natural antiquarians”: il metodo usato dagli uni e dagli altri era in sostanza lo stesso.

della nostra specie, le tracce quasi cancellate di tante nazioni spente, perché non si dovrebbero cercare, nelle tenebre dell’infanzia della terra, le tracce delle rivoluzioni che hanno preceduto l’esistenza di tutte le nazioni?”). I voll. 2–4 erano stati pubblicati nel 1810; l’opera era dedicata a Laplace. Cfr. anche Georges Cuvier, *Discours sur la théorie de la terre, servant d’introduction aux recherches sur les ossements fossiles*, Parigi 1821, p. I; *idem*, *Discours sur les révolutions de la surface du globe, et sur les changemens qu’elles ont produits dans le règne animal*, Parigi 1825, pp. Isg. Un accenno alla componente antiquaria dell’opera di Cuvier in Martin J. S. Rudwick, *Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*, Chicago/Londra 2005, pp. 394sg. Qui riprendo e sviluppo alcuni temi trattati nel saggio “Medaglie e conchiglie: ancora su morfologia e storia”, in: Carlo Ginzburg, *Storia notturna: una decifrazione del sabba*, Milano 2017, pp. 347–377.

¹⁵ Robert Hooke, “Lectures and Discourses of Earthquakes and Subterranean Eruptions” in: *idem*, *The Posthumous Works*, New York/Londra

Nel grande saggio di Momigliano sull’antiquaria questo nesso è assente: un silenzio che sorprende. La sua radice è solo ipotizzabile. Ricostruire una storia dimidiata dell’antiquaria, ignorandone la componente legata alla storia della natura (i fossili, le conchiglie), significava accettare tacitamente la preclusione formulata da Benedetto Croce in un saggio del 1939, “La natura come storia senza storia da noi scritta. Storia e preistoria”. In esso i bestioni di Vico venivano contrapposti alle “fantastiche origini animalesche e meccaniche dell’umanità” (una trasparente, e sprezzante, allusione a Darwin).¹⁸ Ma assegnare all’antiquaria, come fece Momigliano, un’importanza fondamentale nella genesi della storiografia moderna significava respingere di fatto le premesse (su cui tornerò tra poco) di un altro saggio di Croce, “Storia interna e storia esterna”, apparso su *La Critica* nel 1940.¹⁹ Nella reazione opposta a questi due saggi contigui, entrambi imperniati su Vico, entrambi presentati come “paralipomeni” a *La storia come pensiero e come azione*, mi sembra lecito intravedere le tracce della tormentata, e ambivalente, presa di distanza di Momigliano dall’eredità intellettuale di Croce, che aveva dominato la sua formazione giovanile.

6.

“La storia delle cose” proposta da George Kubler, ossia la “concezione, basata antropologicamente, che

1969 (Londra 1705), p. 321. Cfr. Ellen Tan Drake, “Hooke’s Ideas of the Terraqueous Globe and a Theory of Evolution”, in: *Robert Hooke: Tercentennial Studies*, a cura di Michael Cooper/Michael Hunter, Aldershot 2006, pp. 13–149; *eadem*, *Restless Genius: Robert Hooke and His Earthly Thoughts*, Oxford 1996.

¹⁶ Hooke (nota 15), p. 411.

¹⁷ Kubler (nota 8), p. 101. Ho modificato lievemente la traduzione italiana per avvicinarla di più al testo originale: cfr. Kubler (nota 6), p. 83: “The history of things is about material presences which are far more tangible than the ghostly evocations of civil history.”

¹⁸ Benedetto Croce, “La natura come storia senza storia da noi scritta: storia e preistoria”, in: *La Critica*, XXXVII (1939), pp. 141–147.

¹⁹ *Idem*, “Storia interna e storia esterna”, in *La Critica*, XXXVIII (1940), pp. 29–35: 31sg.; ripubblicato in: *idem*, *Il carattere della filosofia moderna*, Bari 1941, pp. 184–192.

considera la produzione artistica come paradigma dell'attività umana", rinvia dunque, inevitabilmente, all'antiquaria sei-settecentesca. L'opera multiforme di un antiquario naturale e civile come John Woodward include anche un testo intitolato *Brief Instructions for Making Observations in All Parts of the World: As also for Collecting, Preserving, and Sending over Natural Things, Being an Attempt to Settle an Universal Correspondence for the Advancement of Knowledge Both Natural and Civil* (1696): un programma compiuto di ricerca antropologica, nella cornice dell'espansione coloniale inglese, orientato verso la storia delle cose, "natural and civil", che anticipa di mezzo secolo la cronologia ipotizzata da George Kubler.²⁰ Siamo nel mondo delle *Wunderkammern*, nel mondo dei conoscitori.²¹ "L'antiquario", scrisse Momigliano, "era un conoscitore e un entusiasta; il suo mondo era statico, il suo ideale era la collezione."²²

7.

Seguendo una traiettoria apparentemente tortuosa sono arrivato alla storia dell'arte. Nella nota pubblicata in appendice a *La forma del tempo*, la traduzione italiana del libro di Kubler, Giovanni Previtali scrisse:

Per noi italiani può essere interessante rilevare [...] la ricca serie di conferme indirette che alla funzionalità del complesso sistema di descrizione del divenire storico messa a punto dal Kubler deriva da una esperienza critica completamente diversa, incentrata principalmente, anziché su architettura e vasellame, su pittura e scultura: quella dei 'conoscitori'.²³

Previtali partiva dall'Italia, ma subito dopo allargava il discorso sui conoscitori ricordando Giovanni

Morelli (la cui formazione non era stata italiana) e Richard Offner. Arrivato a questo punto, sviluppando l'osservazione di Previtali che ho appena citato, provo a enunciare, in forma ipotetica, la mia tesi (la contraddizione è deliberata). Una storia dell'arte in una prospettiva globale potrebbe partire, in un futuro non imminente, da una pratica conoscitiva che si è nutrita dei metodi dell'antiquaria: la *connoisseurship*.

Quest'affermazione suonerà forse, agli orecchi di qualcuno, provocatoria. Non penso solo al clamore suscitato in anni recenti da attribuzioni inaccettabili.²⁴ Penso soprattutto ad affermazioni come quella fatta, in tutt'altra prospettiva, da Hans Belting nell'introduzione alla prima edizione del suo libro *La fine della storia dell'arte*:

Il superamento dei confini tra arte e *background* sociale o culturale richiede differenti strumenti e fini interpretativi. Solo un atteggiamento sperimentale promette nuove risposte. Il conoscitore, pur conservando il suo diritto ad esistere, può contribuire a fornire queste risposte tanto poco quanto il positivista che crede solo nell'informazione strettamente limitata ai fatti o quanto lo specialista che difende gelosamente il suo campo dall'invasione dilettantesca.²⁵

E più avanti, in maniera ancora più drastica:

Quando ammette di trovarsi di fronte a problemi nuovi, la storia dell'arte cerca rifugio nelle facili conferme della *connoisseurship* (a cui oggi si aggiungono le dimostrazioni tecniche di tipo scientifico) oppure si dedica alla storia sociale per preservare la sua ragion d'essere e mantenere una distanza di sicurezza dai suoni seducenti o minacciosi delle recenti espressioni artistiche.²⁶

²⁰ Cfr. John Woodward, *Brief Instructions for Making Observations in All Parts of the World* (1696), Londra 1973 (rist. anast. dell'ed. Londra 1696). Cfr. Joseph M. Levine, *Dr. Woodward's Shield: History, Science, and Satire in Augustan England*, Berkeley, Calif., 1977, pp. 33sg. (con un richiamo a Bacone). Cfr. Ginzburg (nota I4), pp. 353sg.

²¹ Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

²² Momigliano 1984 (nota II), p. 39.

²³ Giovanni Previtali, "Nota", in: Kubler (nota 8), pp. 155-182: 17Isg.

²⁴ Cfr. Tomaso Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino 2011.

²⁵ Belting 1990 (nota 6), pp. XIIsg. La traduzione è stata leggermente modificata per avvicinarla al testo originale in: *idem* 1984 (nota 6), pp. 8sg.

²⁶ Belting 1990 (nota 6), p. 56. Nell'edizione tedesca riveduta del 1995 la *connoisseurship* viene ancora una volta liquidata in quanto mera raccolta di

La sufficienza di Belting nei confronti del conoscitore è eloquente. Ben diverso l'atteggiamento di Kubler, che in *The Shape of Time* aveva registrato come un fenomeno positivo la presenza della *connoisseurship* in alcune culture non europee: "Solamente tra i cinesi, i giapponesi e i popoli europei troviamo una lunga tradizione di collezionisti e conoscitori: in tutte le altre parti del mondo non ci sono stati collezionisti e critici che abbiano cercato di ordinare sistematicamente le cose."²⁷ Si può ricordare incidentalmente che la voce "Connoisseurship" nel *Dictionary of Art* include cinque sezioni, dedicate rispettivamente al mondo occidentale, alla Cina, al Giappone, ai paesi islamici, all'India.²⁸

8.

Il dialogo tra queste tradizioni è oggi (e rimarrà per molto tempo) decisamente asimmetrico. Ma una pratica largamente, anche se non universalmente, condivisa, come la *connoisseurship*, potrebbe essere usata come strumento d'analisi all'interno di un progetto, radicato nella tradizione europea, come quello orientato verso una 'storia dell'arte globale'. Naturalmente la *connoisseurship* non va identificata con l'attribuizionismo – anche se mi guardo bene dall'applicare a quest'ultimo, com'è stato fatto, un termine sprezzante come "devinettes philologiques", indovinelli filologici.²⁹ (La derisione della filologia è un triste segno dei tempi.)

In questa sede sarebbe superfluo sottolineare la complessità delle operazioni percettive e intellettuali che consentono di attribuire un'opera, o un insieme di opere, a un nome anagrafico o a un nome fittizio, magari provvisorio, come "Amico di Sandro". E tuttavia, si tratta di operazioni insufficientemente teorizzate:

dopo tutto, come osservò Erwin Panofsky, il conoscitore è uno storico dell'arte laconico.³⁰ Per questo, pur non essendo né storico dell'arte né conoscitore, vorrei ragionare sulla *connoisseurship* partendo dal già citato saggio di Croce del 1940, "Storia interna e storia esterna".

Croce criticava il tentativo di inferire la seconda dalla prima, la cronaca dalla storia, "nel caso delle attribuzioni di un'opera, sia essa una poesia, sia un concetto di filosofia o di scienza, sia un istituto sociale, a determinati autori e a determinati tempi e luoghi". In un certo senso, affermava Croce, ogni storia esterna implica un'attribuzione. Solo documenti esterni consentono di porre in relazione "certe opere con certi nomi; ché se nei codici della *Commedia* e nelle notizie contemporanee non fosse scritto che essa fu composta da Dante Alighieri, cittadino fiorentino, il quale ebbe tali e tali altre vicende e compose tali e tali altre opere, non si potrebbe dall'opera giungere a quel personaggio e cittadino fiorentino e a quelle determinazioni".³¹

L'esempio citato da Croce (ne seguono altri) è in verità mal scelto. Come tutti sanno, in un luogo memorabile del poema, alla fine del *Purgatorio* (XXX, 55–63), quando Virgilio scompare lasciando Dante in lacrime, Beatrice esclama improvvisamente: "Dante, perché Virgilio se ne vada [...]". E Dante commenta: "mi volsi al nome mio / che di necessità qui si registra".

Chi è questo Dante, Dante poeta o Dante personaggio? potremmo chiederci, riecheggiando la distinzione formulata da Gianfranco Contini (e prima di lui, in termini molto simili, da Leo Spitzer).³² La risposta naturalmente è: entrambi. Importa però sottolineare che l'attribuzione della *Commedia* a Dante (che nessuno

nomi e di date: *idem*, *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, Monaco d. B. 1995, p. 146.

²⁷ Kubler (nota 8), p. 56 (= *idem* [nota 6], p. 44). Cfr. Robert Hans van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*, Roma 1958.

²⁸ *The Dictionary of Art*, a cura di Jane Turner, Londra 1996, VII, pp. 713–717.

²⁹ Georges Didi-Huberman, *À livres ouverts*, Parigi 2017, p. 18.

³⁰ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, p. 20.

³¹ Croce 1941 (nota 19), p. 185.

³² Gianfranco Contini, "Dante come personaggio-poeta della *Commedia*" (1958), in: *idem*, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino 2001 ('1976), pp. 33–62; Leo Spitzer, "Note on the Poetic and Empirical 'I' in Medieval Authors", in: *Traditio*, IV (1946), pp. 414–422. Vedi inoltre Carlo

si sognerebbe di mettere in dubbio) si basa *anche* su elementi interni. In primo luogo, sull'evidenza stilistica, analizzata da Contini nel mirabile saggio sulla memoria di Dante.³³ In secondo luogo, l'attribuzione a Dante è confermata da elementi interni che rinviano a testi estranei al poema, come l'inizio della canzone dantesca *Amor che ne la mente mi ragiona*, citato dal musico Casella all'inizio del *Purgatorio* (II, 112–114). Nell'attribuzione, contrariamente a quanto sosteneva Croce, l'intreccio tra elementi interni ed esterni, tra testi e contesti, è inevitabile.

Ma le inferenze dalle opere ai contesti vanno controllate. Per contenerle, scriveva Croce,

è sorto nel campo degli attribuzionisti il metodo che nella storia delle arti figurative prese il nome di Giovanni Morelli e nella storia della letteratura quello di 'stilometria' e simili; e fu adoperato per discernere gli autentici e gli apocrifi nei dialoghi di Platone e nei drammi dello Shakespeare. Malsicuro che anche questo metodo fosse, conteneva l'esigenza che alle attribuzioni si giungesse mercé di attestazioni e documenti; e la presenza che conoscitori e filologi notavano di certi modi di dipingere le orecchie e le dita dei piedi e di certi vocaboli e forme sintattiche e norme ortografiche era da loro stessi considerata e chiamata una 'firma' posta inconsapevolmente dagli autori, una traccia che vi avevano lasciata dell'esser loro.³⁴

Questo omaggio al 'positivista' Morelli da parte di Croce suona inatteso. E tuttavia andrà ricordato che l'esame dei tratti interni di carattere involontario presuppone, come ha ricordato recentemente Mauro

Natale, il discernimento dell'autentico dal falso – discernimento in cui elementi legati alla materialità degli oggetti hanno una parte importante.³⁵ Ma della materialità degli oggetti analizzati dagli studiosi di arti figurative Croce non teneva alcun conto, considerandola mera estrinsecazione: lo rilevò Roberto Longhi, in margine alla sua copia dell'*Estetica*, letta, riletta e annotata nel corso degli anni.³⁶

9.

Oggi Croce è letto da pochi. Ho voluto discutere le sue idee non solo per capire meglio la genesi del saggio di Momigliano sull'antiquaria, ma per sottolineare che l'attribuzionismo, e a maggior ragione la *connoisseurship* in senso lato, implicano anche, necessariamente, un esame del contesto, anzi dei contesti in cui l'oggetto è stato prodotto. È questo, come dirò, uno degli elementi che fanno della *connoisseurship* uno strumento prezioso per una futura storia dell'arte globale.

Quasi quarant'anni fa, nel saggio "Spie: radici di un paradigma indiziario", ho cercato di inserire la pratica del conoscitore, incarnata nella figura di Giovanni Morelli e dei suoi predecessori, primo fra tutti Giulio Mancini, in una prospettiva lunghissima, addirittura millenaria.³⁷ La specie animale di cui facciamo parte è sopravvissuta e si è moltiplicata anche grazie alla capacità, sviluppata in contesti specifici come la caccia, di decifrare tracce, traendone inferenze. Anziché riassumere la mia argomentazione provo a riproporla su scala ravvicinata, menzionando, nel contesto che ho evocato – quello dell'antiquaria –, alcuni casi individuali, per più versi rivelatori. Comincerò da Agostino Scilla, pittore napoletano detto Lo Scolorito

Ginzburg, "Mise en abyme: A Reframing", in: *Tributes to David Freedberg: Image and Insight*, a cura di Claudia Swan, Turnhout 2019, pp. 465–479.

³³ Gianfranco Contini, "Un'interpretazione di Dante", in: *idem* (nota 32), pp. 69–111. Molti anni fa, in un seminario alla Fondazione Longhi, feci notare a Contini, scherzando ma non troppo, che il suo saggio dimostrava, sulla base di elementi morelliani, che la *Commedia* era stata scritta da Dante.

³⁴ Croce 1941 (nota 19), pp. 186sg.

³⁵ Cfr. Mauro Natale, "I falsi e la storia dell'arte", in: *Il falso specchio della realtà*, a cura di *idem*/Anna Ottani Cavina, Torino 2017, pp. 49–87.

³⁶ Vedi Carlo Ginzburg, "On Small Differences: *Ekphrasis* and *Connoisseurship*", in: *Visual History*, II (2016), pp. 11–29.

³⁷ *Idem*, "Spie: radici di un paradigma indiziario", in: *Cristi della ragione: nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di Aldo Gargani, Torino 1979, pp. 59–106 (ripubblicato in: *idem*, *Miti emblematici spie: morfologia e storia*, Torino 1986). Vedi inoltre *idem*, "Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après",

(1629–1700), studioso e collezionista di conchiglie e di fossili seguace dichiarato di Epicuro, lettore di Gas-sendi e di Peiresc, autore di uno scritto che ebbe larga fortuna anche fuori d'Italia (lo citò anche Leibniz), incorniciato da un titolo bellissimo: *La vana speculazione disingannata dal senso* (1670; fig. I).³⁸ Quasi cent'anni dopo, la passione per i fossili, associata non già alla pratica della pittura ma al suo studio, fu al centro degli scritti, apparsi anonimi, di Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680–1765): *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (tre volumi, 1745–1752), seguito da *L'histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'Oryctologie, qui traite des terres, des pierres, des métaux, des minéraux, et autres fossiles* (1755). Di quest'ultimo titolo si ricordò François-Xavier de Burtin nella sua *Oryctographie* (1784): un volume in folio, sontuosamente illustrato, dedicato ai fossili rinvenuti nella regione di Bruxelles.³⁹ Qualche anno dopo Burtin, medico, paleontologo, collezionista, si ricordò anche, traendone conseguenze importanti, della pagina dell'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* in cui Dezallier d'Argenville aveva distinto due significati del termine 'maniera': uno spregiativo (come nell'italiano 'manierato') e uno neutro.⁴⁰ Nel suo *Traité théorique et pratique des connoissances qui sont nécessaires à tout amateur des tableaux* (1808) Burtin menzionò entrambi, soffermandosi sul secondo. Nella maniera, in quanto termine che designa "lo stile, il fare" indivi-

duale di un pittore, bisogna distinguere la "parte ideale e la parte meccanica" del suo talento. "La scelta del tema, il modo di parlarne, i giri di frase, l'ortografia stessa e il modo di formare le lettere caratterizzano uno scrittore"; lo stesso succede con un pittore. "È soprattutto la parte meccanica a diventare, sia per uno scrittore sia per un pittore, lo strumento di riconoscimento più costante e meno soggetto ad errore": per uno scrittore, "lo stile, l'ortografia e soprattutto la scrittura"; per un pittore, "il colore, l'impasto e il tocco". In entrambi i casi, si tratta di un "effetto dell'abitudine, di cui non ci si può liberare a proprio piacimento". Il modo di adoperare la penna individua, "per la sicurezza della vita sociale", lo scrivente; allo stesso modo, ogni pittore sviluppa un'abitudine, nell'adoperare il pennello, che permette di riconoscere le sue opere.⁴¹

Burtin conosceva certamente la lettera (1751), pubblicata nella *Raccolta* curata da monsignor Bottari, in cui Luigi Crespi osservava che un bravo copista potrà riprodurre l'idea, la distribuzione del disegno, "insomma [...] tutto quello, che si denomina *composizione*, ma giammai potassi da lui, in tante, e tante parti, che concorrono a terminare un dipinto, uniformarsi all'autore, sicché non trapeli qualche tratto, che lo faccia conoscere, e massime in quelle, che maggiormente soglionsi non curare; come sarebbe a dire, il terreno, lo indietro, e simili [...]".⁴²

in: *L'interprétation des indices: enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, a cura di Denis Thouard, Villeneuve d'Ascq 2007, pp. 37–47.

³⁸ Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso*, a cura di Marco Segala, Firenze 1996; Italo Di Geronimo, *Agostino Scilla paleontologo: fossili e filosofia tra '600 e '700*, Messina 2014. Vedi inoltre Carlo Ginzburg, "Barrels and Wines, Old and New: Mnemohistory and Microhistory", in: *Aegyptiaca*, 4 (2019), pp. 125–138.

³⁹ François-Xavier de Burtin, *Oryctographie de Bruxelles ou Description des Fossiles tant Naturels qu'accidentels découverts jusqu'à ce Jour dans les environs de cette Ville*, Bruxelles 1784. Il titolo infatti è derivato dalla parola greca *oryktos*, 'fossile'.

⁴⁰ Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* [...], Parigi 1745–1752, I, p. XX.

⁴¹ François-Xavier de Burtin, *Traité théorique et pratique des connoissances qui sont nécessaires à tout amateur des tableaux, et à tout ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture*, Bruxelles 1808, I, cap. XI: "Des différentes Manières des Maîtres", p. 266: "La partie mécanique sur-tout devient,

chez l'écrivain ainsi que chez le peintre, le moyen de reconnaissance le plus constant et le moins sujet à erreur. Car, quoique tous deux puissent varier à leur gré le genre des sujets qu'ils entreprennent, si leur génie et leur talent le permettent, ils ne peuvent pas de même varier, l'un son style, son orthographe et sur-tout son écriture, l'autre son coloris, son empâtement et sa touche, qui chez tous deux sont le résultat de l'habitude, dont on se défait pas quand on veut." Del *Traité* di Burtin esiste una traduzione inglese, abbreviata: *Treatise on the Knowledge Necessary to Amateurs in Pictures, Translated and Abridged from the French*, di Robert White, Londra 1845. Cfr. Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen: Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010, pp. 266–270. Il trattato di Burtin era stato stroncato da Johann Dominicus Fiorillo, in: *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 4 febbraio 1809, pp. 177–194. Vedi anche Alfred Walz, "Das Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus (1735–1806)", in: *Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen, 1578–1754–2004*, a cura di Jochen Luckhardt, Monaco d. B. 2004, pp. 163–165. Su Burtin mi riprometto di tornare altrove.

⁴² Lettera di Luigi Crespi a Giovanni Gaetano Bottari, Bologna,

In questa lettera di Crespi è stato riconosciuto il germe del metodo proposto, più di cent'anni dopo, da Giovanni Morelli.⁴³ Ma nella traiettoria che congiunge Crespi a Morelli andrà inserito un anello mancante, finora non preso in considerazione: Burtin. Morelli, che si era formato sull'anatomia comparata di Cuvier, prima di diventare a sua volta conoscitore e collezionista, riprese pressoché alla lettera, senza citarlo, il *Traité* di Burtin: "quasi ogni pittore ha certe maniere abituali ch'egli mette in mostra e che gli sfuggono senza che egli se ne accorga".⁴⁴ La "maniera meccanica", involontaria, in cui Burtin aveva individuato lo strumento che permette di riconoscere con sicurezza un pittore, aveva aperto la strada ai lobi delle orecchie e alle unghie di Morelli.⁴⁵

10.

Classificare fossili, classificare individualità pittoriche: la *connoisseurship* non si identifica con l'antiquaria ma si è nutrita dell'antiquaria, come illustrano gli esempi, pur così diversi, di Agostino Scilla, di Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, di François-Xavier de Burtin. Ma è proprio questa radice – un'antiquaria in senso lato, che abbraccia il mondo naturale e quello civile – a fondare la potenziale traducibilità di una nozione *etic* come la *connoisseurship* nella varietà *emic* di innumerevoli esperienze extra-europee. E tuttavia, perché questa traducibilità possa essere davvero efficace, la *connoisseurship* dovrà integrare sempre più un elemento (già sottolineato da Kubler) che ne fa parte, anche se non integrante: la descrizione, l'*ekphrasis*. Sempre più il conoscitore, lo storico dell'arte laconico di cui parlava Panofsky, dovrà imparare a descrivere non solo l'oggetto ma il

suo rapporto con l'oggetto, per rendere comunicabile la sua esperienza di ricerca a chi provenga da un altro orizzonte culturale. È la via delle "equivalenze verbali" praticate da Roberto Longhi, genio dell'*ekphrasis*, come lo definì André Chastel.⁴⁶ Il talento letterario di Longhi era senza dubbio eccezionale; ma le sue equivalenze verbali avevano un potere predittivo, quindi scientifico, quindi potenzialmente replicabile. Citerò un caso, quello del grande conoscitore Philip Pouncey, che in un disegno conservato al Christ Church College riconobbe uno dei "titani cinerei e nebbiosi" del pittore ferrarese Sebastiano Filippi, detto Bastianino, evocati da Longhi: un'attribuzione confermata, al di là di ogni possibile dubbio, dal confronto con un particolare del *Giudizio Universale* (già a Rovello Porro, oggi alla Certosa di Ferrara) proposto da Myril Pouncey. Ma Longhi aveva ripreso il termine "annebbiato", riferendolo a Bastianino, dalla lingua delle botteghe.⁴⁷ In questo caso la *connoisseurship* si è nutrita delle categorie *emic* degli attori: una traiettoria che potrebbe essere estesa ad altri spazi, altri tempi, altre culture.

II.

Per questa possibile generalizzazione delle domande (non delle risposte) decisiva è la riscoperta della dimensione scientifica dell'antiquaria. Ma l'estensione dell'*ekphrasis*, ossia della descrizione, al mondo naturale era già ben presente nella tradizione greca: si pensi all'*ekphrasis tou topou*, la descrizione del luogo. Certo, in tempi più vicini a noi il termine 'descrizione' è stato spesso usato in un'accezione riduttiva. Ma la *thick description*, su cui ha insistito l'antropologo Clifford Geertz, va per definizione al di là della mera superficie,

25 settembre 1751, in: *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV. al XVII.*, a cura di Giovanni Gaetano Bottari/Prospero Petroni/Luigi Crespi, Roma 1754–1768, IV, p. 261.

⁴³ Cfr. Jaynie Anderson, "Connoisseurship", in: *The Dictionary of Art* (nota 28), VII, pp. 714sg.

⁴⁴ Cfr. Giovanni Morelli, *Della pittura italiana: studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di Jaynie Anderson, Milano 1991, p. 87.

⁴⁵ Qui riprendo la mia postfazione a Ginzburg (nota 14).

⁴⁶ Cfr. André Chastel, "Roberto Longhi: il genio dell'*ekphrasis*", in: *L'arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di Giovanni Previtali, Roma 1982, pp. 56–65.

⁴⁷ Cfr. Philip Pouncey, "Disegni del Bastianino", in: *idem, Raccolta di scritti (1937–1985)*, a cura di Mario Di Giampaolo, Rimini 1994, pp. 139–146 (pubblicato originariamente in: *Arte illustrata*, V [1972], pp. 126–129); Ginzburg (nota 36), pp. 23sg.

per ricostruire contesti di ogni genere – sociali, culturali, materiali.⁴⁸ Un'ipotetica storia dell'arte globale dovrà recuperare, seguendo le indicazioni di Carl Einstein, il significato antico del termine 'arte': *ars, technè*.⁴⁹ Ma anche il termine 'storia' dovrà, sulle tracce dell'antiquaria, recuperare, sviluppandolo, il significato antico del termine *historia*: descrizione.⁵⁰ *Back to the future*.

Si presenta qui una versione riveduta della conferenza pronunciata il 12 dicembre 2017 al Kunsthistorisches Institut di Firenze, in occasione del 120° anniversario della sua fondazione. Ringrazio Samuel Vitali per i suoi puntuali suggerimenti.

⁴⁸ Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", in: *idem, The Interpretation of Cultures*, New York 1973, pp. 3–30 (che sviluppa una nozione proposta da Gilbert Ryle).

⁴⁹ Robert Klein, "L'arte e l'attenzione alla tecnica", in: *idem, La forma e l'intelligibile: scritti sul Rinascimento e sull'arte moderna*, Torino 1975, pp. 420–433, in particolare p. 423 (versione originale: "L'art et l'attention au technique", in: *idem, La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne. Articles et essais*, Parigi 1970, pp. 382–393: 385): "Se un tecnico viene chiamato, per ragioni del tutto utilitarie, a pronunciarsi su un oggetto che rientra nella sua specialità, subito questo oggetto si pone in evidenza anziché sparire nell'ingranaggio dei procedimenti del mestiere: rivela cioè la sua struttura, il suo *come*; insomma, è visto da un conoscitore, non più da uno che si limita ad usarlo [...] riguardare l'arte 'da conoscitori' significa scivolare verso uno studio tecnico di essa; riguardare da conoscitore un oggetto tecnico significa scivolare verso l'estetizzazione di esso. Se si tratta d'arte il conoscitore si sottrae all'immediata esperienza vissuta, cioè il godimento estetico [...]" Ma vedi ora, di Robert Klein, la tesi incompiuta *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, a cura di Jérémie Koering, Parigi 2017.

⁵⁰ Tengo presente una critica che mi è stata rivolta da Peter N. Miller, "Description Terminable and Interminable: Looking at the Past, Nature and People in Peiresc's Archive", in: *Historia: Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, a cura di Gianna Pomata/Nancy G. Siraisi, Cambridge 2005, pp. 355–397, in particolare pp. 357sg.; ma l'intero volume è rilevante.

Abstract

Is a global art history possible? The paper aims to answer this question, that some people will consider inadmissible, by suggesting the following solution: the tools of such a global history should be those of connoisseurship (not seen here as a synonym of attributionism). This solution is inspired, on the one hand, by George Kubler's reflection on the "history of things", and on the other hand by the results of recent studies on the history of antiquarianism between the sixteenth and seventeenth centuries. Figures such as Agostino Scilla, Antoine-Joseph Dezailler d'Argenville, François-Xavier de Burtin represent a tendency whereupon connoisseurship was reformulated in an entanglement of natural antiquarianism (palaeontology) and civil antiquarianism, thus opening a global perspective from which anthropology later emerged. This long-neglected chapter in the history of cognitive practices contains promise for the future. The potential translatability of this expanded conception of connoisseurship is very high: suffice to consider that ekphrasis, the traditional tool of connoisseurship, could make use of the "thick description" theorized by anthropologists (Clifford Geertz) and vice versa.

Referenze fotografiche

Archivio dell'autore: fig. 1.

Umschlagbild | Copertina:

Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso*, Napoli 1670, tav. XXII
Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 Lith. 165, urn:nbn:de:bsb:12-bsb10737557-2
(S. 274, Abb. I | p. 274, fig. 1)

ISSN 0342-1201

Stampa: Gruppo TCT, Firenze
marzo 2020