

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 40 · 2011/12

HIRMER VERLAG MÜNCHEN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY
REDAKTION: JULIAN KLIEMANN (†), SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2016 Hirmer Verlag GmbH, München
Herstellung: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2433-0

SALVATORE SETTIS

STORIA DELL'ARTE, CITTADINANZA, EUROPA

Testo originale della conferenza celebrativa tenuta in occasione dei festeggiamenti per il centenario della Bibliotheca Hertziana presso la Sala Pietro da Cortona di Palazzo Barberini il 7 marzo 2013

Nel felice centenario della *Bibliotheca Hertziana*, considero un grande privilegio questa occasione di esprimere pubblicamente le più vive congratulazioni e auguri, a nome mio personale e – oserei aggiungere – degli studiosi, italiani e non solo, di storia dell'arte e non solo. Non proverò nemmeno a riassumere i meriti e i raggiungimenti di questo Istituto, la cui vocazione alla ricerca ha trovato nel quadro della Max-Planck-Gesellschaft il miglior suggello desiderabile. Vorrei solo ricordare una circostanza specialmente fausta: la coincidenza fra questo centenario e l'apertura della rinnovata *Bibliotheca*. Ad essa il progetto di Juan Navarro Baldeweg ha donato spazio, funzionalità e dignità, meritando il Premio Gubbio per «la messa in valore della sede storica e dei reperti archeologici ritrovati, coniugata con la funzionalità dell'insieme e la bellezza degli spazi che lo attraversano, dialogando con il contesto e creando inedite visuali sulla città storica».

Cento anni fa, mentre edifici e libri venivano donati a quella che allora si chiamava Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft per essere «accessibili agli studiosi di tutte le nazioni», Henrietta Hertz lasciava all'Italia una collezione di 43 dipinti, «segno del mio amore verso il Paese che io tengo in sì alta stima». Le due donazioni vennero intese dalla Signora Hertz come le due valve complementari di uno stesso dittico: e infatti la *Bibliotheca* doveva servire, secondo le sue stesse parole, «da collante fra l'Italia e la Germania, le quali già coltivano un intenso scambio intellettuale». In questo 2013, infine, ricorre un'altra doppia ricorrenza: i 60 anni dall'apertura della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, ma anche i 60 anni dal nuovo nome della Max-Planck-Gesellschaft, l'insigne costellazione di istituti di ricerca di cui questo fa parte, e a cui da qualche anno si è aggiunto anche il Kunsthistorisches Institut di Firenze: conferma, questa, della specialissima attenzione che la cultura e la scienza tedesca coltivano non solo per la storia dell'arte, ma per gli orizzonti *italiani* della storia dell'arte.

La doppia donazione di Henrietta Hertz rispondeva a personali gusti e inclinazioni, e con singolare generosità prolungava oltre la vita della donatrice la funzione di luogo di studio e d'incontro che Palazzo Zuccari già aveva cominciato a esercitare. Ma in quel connubio fra Germania e Italia in nome non solo dell'arte, ma della *storia dell'arte*, andava intrecciandosi un altro destino, quello di una disciplina che deve moltissimo proprio alla feconda spola tra i nostri due Paesi. Perciò, d'intesa con la Direttrice esecutiva della *Bibliotheca Hertziana* Elisabeth Kieven, ho scelto di parlare oggi brevemente di *Storia dell'arte, cittadinanza, Europa*: e cioè in primo luogo di alcune caratteristiche fondative della disciplina storico-artistica, e poi del suo possibile contributo all'esercizio attivo della cittadinanza, ma anche a una con-

cezione del ruolo e degli orizzonti del cittadino che sia elemento costitutivo nella costruzione di una nuova Europa.

Parlare o (più ancora) scrivere di *storia dell'arte* non ha nulla di ovvio; e infatti, mentre tutte le civiltà umane hanno prodotto «arte», ben poche hanno prodotto *anche* una narrazione degli eventi dell'arte. Due sono i casi più significativi: la cultura cinese a partire dall'epoca Tang [618–907] e la tradizione europea. In Europa la remota radice della storia dell'arte è nella civiltà greca antica: qui nacquero dapprima i trattati degli architetti su misure e dati costruttivi dei propri templi (come fece Ictino per il Partenone), dei pittori su calcoli e geometrie delle loro scenografie dipinte (come fece Agatarco di Samo per una tragedia di Eschilo), e infine di qualche scultore, come Policleteo, sulle proporzioni del corpo umano. Dopo questi episodi che si collocano tra VI e V secolo a.C., pittori e scultori cominciarono a scrivere manuali di consigli per i propri allievi (così fece Apelle per il discepolo Perseo). Più tardi ancora si introdusse in quegli scritti, sotto l'influenza della scuola di Aristotele, una dimensione storico-narrativa, che mostrava l'evoluzione delle *technai* nel succedersi delle generazioni. Nacquero allora, tra IV e II secolo a.C., scritti sulla pittura e sulla scultura (specialmente in bronzo), ad opera sia di artisti come Senofane di Atene e Antigono di Caristo, sia di eruditi come Duride di Samo, allievo di Teofrasto e uomo politico. In una folla di opere che si addensavano nelle antiche biblioteche, la narrazione storico-artistica ebbe da subito una forte impronta *politica*: mentre l'antico modello di governo della *polis* greca perdeva terreno di fronte alle monarchie ellenistiche, e più tardi al dominio di Roma, artisti ed eruditi guardavano con nostalgia al passato, in una visione retrospettiva che identificava il culmine delle glorie dei Greci nei grandi maestri dei secoli trascorsi, e li proponeva a perpetuo modello per costruire, o ricostruire, un futuro degno dell'antica *polis* e della dignità dei suoi cittadini.

Di quelle opere di storia dell'arte, travolte nel naufragio del mondo antico, non restano che titoli e frammenti: ma l'ossatura essenziale si è conservata in generosi compendii (come Plinio il Vecchio), in larghe sintesi (come Quintiliano), in organici trattati (come Vitruvio), in citazioni brevi ma dense che innervano moltissime opere storiche, letterarie, filosofiche in greco e in latino. Anche in questa letteratura derivativa si conservarono *in nuce* alcune caratteristiche della più antica storia dell'arte in Grecia: in particolare la forte visione retrospettiva (che avrebbe portato alla nozione di «classico») e quella che chiamerei una implicazione politico-progettuale. Quello sguardo volto al passato infatti, indicando nei maestri dei secoli anteriori il vero e il solo modello da imitare, veicolava attraverso le arti figurative un ricco orizzonte di civiltà urbana, e indirettamente

esaltava il governo della *polis* e il ruolo dei cittadini. In quello che potremmo chiamare lo sguardo di Giano, la prospettiva volta al passato era complementare e funzionale a quella volta al futuro: una «lungimiranza bifronte» della quale anche oggi vi sarebbe molto bisogno.

La storia dell'arte che oggi pratichiamo in tutto il mondo occidentale nacque, o meglio ri-nacque, su queste premesse, prima in Italia e poi in tutta Europa. Per primo Francesco Petrarca, assiduo lettore di Plinio e di Quintiliano, comprese che combinando le fonti antiche era possibile tentare un profilo della storia dell'arte greca; mentre nel Quattrocento fiorentino Lorenzo Ghiberti riversò nei suoi copiosi *Commentarii* fatti e linguaggi che trovava negli scrittori latini, specialmente in Plinio. Fra Ghiberti e Vasari, prese così forma il discorso storico-artistico di tradizione europea. Esso è caratterizzato dalla ricorrenza di cinque principali linee portanti, e cioè:

- (1) l'idea di uno sviluppo storico, o «progresso», dell'arte, che si accompagna a quella simmetrica del suo declino fatale;
- (2) la suddivisione degli artisti per scuole regionali;
- (3) la definizione di personalità artistiche individuali (e dunque la biografia d'artista, la discendenza di bottega e l'attribuzione);
- (4) il giudizio di qualità coi relativi linguaggi; e infine
- (5) la descrizione (*ekphrasis*) di opere d'arte, con le relative pratiche interpretative ed ermeneutiche.

Tutte queste idee e metodi, ma anche la stessa nozione di una narrazione storica dell'arte, sono radicate nei testi greci e latini: il *Thesaurus temporum* di Giuseppe Scaligero (1606) e il *De pictura veterum* di Franz Iunius, dedicato a Rubens nel 1637, lo mostrarono all'Europa con grande ricchezza di testimonianze e di pensiero. La scienza antiquaria, nata nell'Italia del Quattrocento dalla frequentazione di antiche epigrafi, testi e monumenti, si adoprava intanto a ricostruire gli orizzonti perduti della civiltà greca e romana; ma quelle procedure erudite, che fra Sei e Settecento avevano raggiunto forme assai complesse, furono spazzate via in un sol colpo dal tedesco Johann Joachim Winckelmann. Egli aveva assimilato a fondo il meglio della cultura antiquaria del suo tempo, ma per primo seppe trasformare Scaligero, Iunius e le fonti antiche in una sorta di prisma ottico attraverso cui guardare alla viva presenza dell'arte antica, e in primo luogo alle statue di Roma, la città in cui visse la miglior parte della sua vita. Specialmente nella sua *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), Winckelmann assorbì e rilanciò il modello evolutivo che trovava già formato in Plinio e in Vasari, rendendolo più sistematico, ed efficace, ma anche assai più fecondo per il suo e per il nostro tempo.

Di questa e delle altre opere di Winckelmann è notevolissimo l'impianto storico e teorico, ma forse ancor più il fatto che, pur limitandosi alla storia dell'arte antica (egizi, greci, romani, etruschi), i suoi scritti segnarono di fatto la nascita della storia dell'arte *tout court*. Una storia dell'arte *non solo antica*, nutrita di erudizione storica, letteraria ed antiquaria ma ispirata da intenti etici e pedagogici, che trovarono vasta risonanza in tutta Europa, e che nel gusto delle arti figurative indicarono un ingrediente essenziale della formazione delle élites. Per esempio il vasto affresco, organizzato per scuole, della *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi (1792–96) non sarebbe pensabile senza un nuovo incrocio fra Vasari e Winckelmann. Il prodigioso seme gettato da Winckelmann fiorì in tutta Europa, ma ebbe in Germania speciale risonanza e seguito, e determinò, nelle università tedesche prima che altrove, il decisivo passaggio della storia dell'arte dalla scrittura letteraria alla ricerca storica e dalle accademie d'arte alle università. Questo processo di professionalizzazione della storia dell'arte è ben esemplificato dall'italo-tedesco Johann Dominicus Fiorillo (figlio del compositore napoletano Ignazio Fiorillo). Egli si formò come pittore tra Roma e Bologna, insegnò disegno all'accademia di belle arti di Göttingen e, dopo aver pubblicato cinque volumi di *Geschichte der zeichnenden Künste* (1798–1808) esemplati sulla *Storia pittorica* dell'abate Lanzi, ebbe nell'università di Göttingen la prima cattedra di storia dell'arte in Europa (1813). La storia dell'arte greca narrata da Winckelmann aveva così innescato, trasferendovi idee e pensieri di origine greco-romana, la nuova stagione della storia dell'arte, che la cultura accademica tra Otto e Novecento arricchirà enormemente, ma senza mai perdere l'impronta di origine.

Tracciare anche per riassunto gli sviluppi della disciplina storico-artistica in Europa e altrove sarebbe impresa qui impossibile. Vorrei accennare tuttavia a un altro punto: quello stesso intrecciarsi di storia dell'arte *antica* (greco-romana) e paradigmi disciplinari più vasti e generali che si dipana da Winckelmann, ed è fino ad oggi determinante, produsse nel tempo non solo cattedre universitarie, ma anche altri frutti istituzionali: in particolare, l'idea di istituti di ricerca *ad hoc*, dedicati a queste discipline. Se ne può indicare il prototipo nell'*Istituto di Corrispondenza Archeologica*, fondato a Roma nel 1829 e poi trasformatosi nell'Istituto Archeologico Germanico, tuttora molto importante e attivo. Da allora ad oggi, le istituzioni dedicate di archeologia e storia dell'arte si sono moltiplicate in Europa e fuori, mantenendo tuttavia in questa città di Roma una presenza specialmente intensa, attraverso un amplissimo ventaglio di presenze di molti Paesi, fra i quali spicca la Germania con i suoi istituti romani, come la *Bibliotheca Hertziana*. In

questa storia ricca e promettente, l'intenso rapporto fra cultura italiana e cultura tedesca, spesso mediato da Roma con la sua inarrivabile stratificazione di storia e di memorie, ha giocato e gioca ancor oggi un ruolo che oltrepassa di gran lunga i confini dei nostri due Paesi, ed è anzi di importanza determinante nel quadro europeo.

Quanto il dialogo Italia-Germania incentrato sulla storia dell'arte sia non solo ricco e fecondo, ma anche sorprendente, lo si può mostrare uscendo dal terreno della storia dell'arte ed entrando in un altro ambito, quello delle nostre Costituzioni. La Costituzione della Repubblica italiana, un testo che nella presente, difficile situazione del Paese va richiamato come manifesto di cittadinanza e garante di democrazia, è stata la prima al mondo a dare alla storia dell'arte un ruolo di primo piano nell'orizzonte dei diritti del cittadino. Questa è infatti l'implicazione dell'art. 9, che nella Costituzione è tra i principi fondamentali dello Stato: «La Repubblica promuove la cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». Collegando così strettamente la promozione della cultura e della ricerca e la tutela del paesaggio e del patrimonio storico-artistico, la Costituzione italiana (scritta dall'Assemblea Costituente fra 1946 e 1947) faceva specifico riferimento sia alla preesistente normativa di tutela – le due leggi Bottai del 1939 – sia alle istituzioni pubbliche di ricerca e tutela in archeologia e storia dell'arte, le Soprintendenze.

Nella sapiente architettura della Costituzione, questo articolo ha un ruolo essenziale per definire la *centralità della cultura* nell'orizzonte dei diritti del cittadino. Il *diritto alla cultura*, che include il diritto all'istruzione come strumento di eguaglianza e di democrazia, ha nella nostra Costituzione uno statuto altissimo: cultura, ricerca, tutela contribuiscono al «progresso spirituale della società» (art. 4) e allo sviluppo della personalità individuale (art. 3), legandosi strettamente alla libertà di pensiero (art. 21) e di insegnamento ed esercizio delle arti (art. 33), all'autonomia delle università, alla centralità della scuola pubblica statale, al diritto allo studio (art. 34). Come ha scritto recentemente Tomaso Montanari, l'art. 9 della nostra Costituzione è perciò «una rivoluzione (promessa) per la storia dell'arte»: «assegnando al patrimonio storico e artistico della Nazione una missione nuova al servizio del nuovo sovrano, il popolo, la Costituzione ha spaccato in due la storia dell'arte». La tutela del patrimonio storico-artistico richiede infatti innanzitutto una forte e costante azione conoscitiva, che dipanandosi attraverso la ricerca degli specialisti nel quadro delle istituzioni (Soprintendenze, università, istituti di ricerca) deve sviluppare garanzie pratiche di storia dell'arte, per metterle al servizio della cittadinanza. Il diritto alla cultura, che comporta una sorta di presa di possesso da parte dei cittadini di un patri-

monio di bellezza e di memorie accumulato nei secoli, si lega in tal modo strettamente alla sovranità popolare (art. 1 Cost.): nella voce dei Costituenti, la comunità dei cittadini, fonte delle leggi e titolare dei diritti, identifica nel patrimonio storico-artistico e nella ricerca che lo riguarda un ingrediente essenziale di democrazia, di eguaglianza, di libertà. Un privilegio della cittadinanza.

Ebbene, questa formulazione così tipicamente italiana, della quale si possono rintracciare radici civili, storiche e giuridiche nella legislazione degli Stati anteriori all'unità nazionale, ha anche una matrice tedesca. Si può infatti dimostrare che la prima ispirazione di quello che è ora l'art. 9 della Costituzione italiana venne dalla Costituzione della Repubblica di Weimar (1919). In essa, l'art. 150 conteneva, all'interno di una sezione sulla scuola e l'educazione, una breve ma chiara prescrizione, secondo cui «i monumenti dell'arte, della storia e della natura, così come il paesaggio, godono della protezione e della tutela dello Stato; è compito dello Stato impedire l'esportazione del patrimonio artistico tedesco». (*Die Denkmäler der Kunst, der Geschichte und der Natur sowie die Landschaft genießen den Schutz und die Pflege des Staates. Es ist Sache des Reichs, die Abwanderung deutschen Kunstbesitzes in das Ausland zu verhüten.*)

Questa formulazione aveva le sue radici in Alexander von Humboldt e nel movimento per la difesa della *Heimat*, che già nel 1902 aveva prodotto la legge di tutela del Granducato di Assia-Darmstadt. Questa norma non è sopravvissuta nella Costituzione tedesca vigente (1949), ma se ne trovano tracce nella legislazione dei singoli *Länder*, per esempio in Baviera.

Ora, si può dimostrare, sulla base delle discussioni dell'Assemblea Costituente, che proprio da questo articolo della Costituzione di Weimar prese lo spunto Concetto Marchesi, grande latinista siciliano e già rettore dell'Università di Padova, per proporre la prima versione di quello che sarebbe stato l'art. 9: «I monumenti artistici, storici e naturali del Paese costituiscono un tesoro nazionale e sono posti sotto la vigilanza dello Stato». Come si vede, la formulazione è molto vicina a quella della Costituzione di Weimar; inoltre, nella sua relazione alla Costituente Marchesi dichiara espressamente il proprio debito: «nella Costituzione di Weimar del 1919 una intera sezione con nove copiosi articoli (142–150) è dedicata all'istruzione, compresa quella religiosa, e agli istituti di insegnamento». Nella prima formulazione di Marchesi, l'espressione «monumenti artistici, storici e naturali», del tutto estranea alla tradizione giuridica italiana, corrisponde puntualmente alla dizione tedesca (*Die Denkmäler der Kunst, der Geschichte und der Natur*). Al comunista Concetto Marchesi si affiancò subito nell'Assemblea Costituente un altro relatore, il giovane democristiano Aldo Moro, e da quella prima versione ne derivarono

altre 11, fino alla formulazione finale: ma è singolare destino della fraternità italo-tedesca sul terreno della storia dell'arte che anche quello che Carlo Azeglio Ciampi ha chiamato «l'articolo più originale della Costituzione italiana» debba moltissimo a un precedente tedesco.

Stentiamo molto, nell'Europa di oggi, a trovare una qualche unità culturale, anzi troppo spesso ci accontentiamo del miope orizzonte delle economie, della finanza e dei mercati, quasi che nel denaro e nei suoi movimenti si esaurisse tutta la realtà e tutta l'umanità. Nell'Europa che vorremmo, sin-tonie culturali fra un Paese e l'altro che abbiano una portata così significativa come quelle tra Germania e Italia sul terreno della storia dell'arte sono una ricchezza enorme e sconosciuta. Non possono essere valutate in Borsa, non possono ridurre lo *spread* fra l'uno e l'altro dei Paesi europei; ma possono dare un grande contributo a definire un nuovo orizzonte dei linguaggi e dei diritti dei cittadini d'Europa, superando la logica identitaria delle singole nazioni, dei singoli stati, dei singoli ambiti linguistici e culturali. Possono operare in favore di una nuova lungimiranza, che sappia estendersi nello spazio a tutta l'Europa, e nel tempo dalla memoria delle generazioni passate alle aspettative e ai diritti delle generazioni future. In questo intenso dialogo che si annoda intorno alle civiltà figurative europee, Germania e Italia non sono sole. Al contrario, esse hanno sempre avuto, con altre culture europee, un ruolo di co-protagonisti di una più ampia e varia conversazione, nella quale potrebbero e dovrebbero contribuire oggi a innestare un ingrediente quanto mai necessario: la piena consapevolezza della radice e del significato *civile* della cultura e delle arti (dunque anche della storia dell'arte) come strumento di cittadinanza, garanzia di democrazia, veicolo di eguaglianza e di libertà.

L'Europa è figlia di una complessa tradizione, dove accanto alla matrice greco-latina e a quella giudaico-cristiana prende un posto notevolissimo il radicale ripensamento delle categorie della sovranità e del bene comune innescato dalla Rivoluzione francese. Se ne fa eco un grande filosofo tedesco, Hegel, nei suoi *Lineamenti di filosofia del diritto* (1820):

«I *monumenti pubblici* sono proprietà nazionale, vale a dire, più propriamente, come avviene alle opere d'arte in generale quando sono *utilizzate*, così anche i monumenti pubblici, finché sono abitati dall'anima della memoria e dell'onore, hanno il valore di fini viventi e autonomi. Una

volta abbandonati da quest'anima, invece, essi divengono in questo senso, per una nazione, possessi privati, adespoti e accidentali». (*Öffentliche Denkmale sind Nationaleigentum, oder eigentlich, wie die Kunstwerke überhaupt in Rücksicht auf Benutzung, gelten sie durch die ihnen inwohnende Seele der Erinnerung und der Ehre als lebendige und selbständige Zwecke; verlassen aber von dieser Seele, werden sie nach dieser Seite für eine Nation herrenlos und zufälliger Privatbesitz.*)

In questo testo densissimo si avverte la tessitura di una concezione alta e nobile del *patrimoine national* che nacque tra Rivoluzione e restaurazione e che fu forza motrice della nuova università e della nuova ricerca storica dall'Ottocento al nostro tempo. Per Hegel i due poli convergenti di «memoria» e «onore», con la loro dirompente carica etica, spettano alla collettività dei cittadini, ma presuppongono la forma-Stato, la trama istituzionale e giuridica che deve garantire la proprietà *pubblica* (cioè del popolo), ma anche il pubblico *utilizzo* delle opere d'arte e dei monumenti.

Opere d'arte e monumenti saranno «fini viventi e autonomi», per Hegel, se l'armonia fra etica e politica ne garantirà proprietà pubblica e uso generalizzato da parte di tutti i cittadini. Se «l'anima della memoria e dell'onore» fugge dall'orizzonte della vita e della storia, si produce al contrario una radicale perdita non solo di memoria, ma di senso; anche di senso (e di progetto) del futuro. Questa forte esortazione, che nell'Europa di Hegel era vera e lungimirante a livello *nazionale*, lo è ancor di più nel nostro tempo. Ma nel nostro tempo l'esortazione di Hegel, carica di memoria storica quanto lo è di futuro, riguarda non più solo le nazioni, ma la *memoria* e l'*onore* della comunità dei cittadini dell'intera Europa. Alla definizione e costruzione dell'Europa, oggi così approssimativa e manchevole, anche la storia dell'arte, come tutte le discipline storiche, deve dare un contributo forte e consapevole. Prendere piena coscienza degli intrecci specifici, su questo terreno, tra Germania e Italia nel concerto delle nazioni d'Europa, come il centenario della *Bibliotheca Hertziana* invita a fare, va dunque inteso non come una mossa difensiva, confinata alla sparuta trincea della disciplina, ma come un contributo attivo, forse perfino combattivo, ai doveri di cittadinanza: quella nazionale e, più ancora, quella europea.*

Roma, Bibliotheca Hertziana,

7 marzo 2013

* Sulle origini della storia dell'arte, Salvatore Settis, «Art History and Criticism», *The Classical Tradition*, a cura di Anthony Grafton, Glenn W. Most, Salvatore Settis, Cambridge, Mass., 2010, pp. 78-83. Sull'ar-

ticolo 9 della Costituzione italiana e la sua matrice nella Costituzione di Weimar, vedi i saggi raccolti in *Costituzione incompiuta. Arte, paesaggio, ambiente*, a cura di Tomaso Montanari, Torino 2013.