

Maurizio Lorber

RELATIVO E ASSOLUTO NELLA STORIA DELL'ARTE: LO SCONTRO FRA GOMBRICH E MALRAUX

*Avete tentato. Avete fallito. Non importa.
Tentate ancora. Fallite ancora. Fallite meglio*
Samuel Beckett

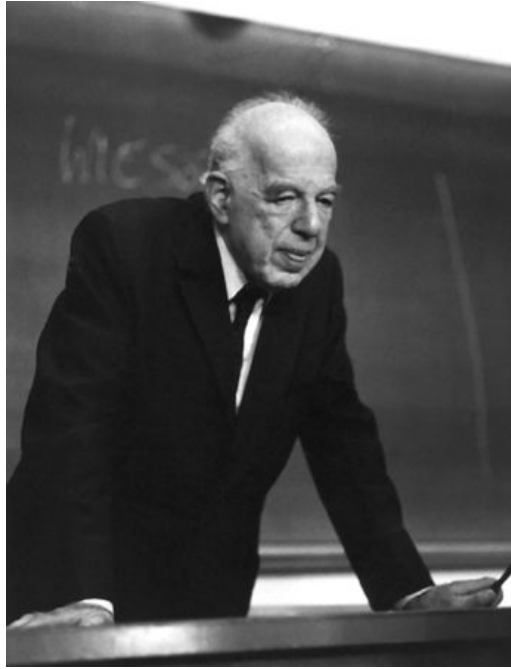
La posizione antirelativista, in contrapposizione al pensiero postmoderno, non rappresenta una novità in ambito filosofico ed è stata sostenuta da Umberto Eco¹ e, recentemente, ribadita ed approfondita da Maurizio Ferraris², i quali comunque non hanno toccato l'ambito storico artistico, all'interno del quale i concetti di assoluto e relativo hanno rappresentato un terreno di confronto fra due insigni storici dell'arte: André Malraux e Ernst Gombrich (figg. 1-2)

Partendo quindi da questo dibattito, tutt'ora in corso, su realtà e interpretazione evidenzieremo l'attualità del confronto fra i due storici dell'arte che risale al 1954³.

Riassumendo e semplificando i diversi punti di vista si consideri come per i relativisti esistono soltanto interpretazioni mentre per i realisti non tutte le interpretazioni sono lecite, anzi ve ne sono alcune di sbagliate e altre che trovano conferma o confutazione nel confronto con i 'fatti'. È evidente che il nocciolo del problema consiste nel trovare la precisa identificazione dei cosiddetti 'fatti'. Considerando che vi è un'infinita potenzialità di dati, ognuno, in via di principio, può argomentare scegliendo e selezionando 'fatti' diversi così da orientare, a suo piacere, le interpretazioni e le tesi che desidera sostenere. In alcuni casi possiamo addirittura immaginare che le istituzioni preposte al controllo della società accentrino su di sé l'autorità interpretativa e che la verità divenga null'altro che l'espressione del potere. Se il monito di non dare per scontato alcuna verità è indubbiamente degno di attenzione non dovremmo, sostengono i 'realisti', scivolare nell'assoluto relativismo secondo il quale la realtà stessa diviene soltanto una parola vuota di senso se disincarnata dal suo contesto storico. In tal caso verità oggettive non esisterebbero ma sarebbero interdipendenti da una struttura sociale o governate da detentori di un potere sacerdotale. La posizione relativistica, seppur difendibile per alcuni versi, a ben vedere è insostenibile qualora sia assolutizzata. La scienza, ad esempio, come dal XVII secolo ha iniziato a essere concepita, è evidentemente incompatibile con il relativismo. Giacomo Rizzolati, studioso di neuroscienze lo dichiara con la cruda concretezza che contraddistingue lo studioso di laboratorio⁴: «La parola "relativismo" ha un significato quanto mai positivo, se la coniughiamo con Montaigne e le guerre di religione del '600. Ma è tutto un altro paio di maniche, se



1 - *André Malraux mentre studia le immagini per Les voix du silence.*



2 - *Ernst Josef Gombrich (30 marzo 1909 – 3 novembre 2001)*

quella parola finisce in bocca a certi filosofi contemporanei che la utilizzano per dimostrare l'insussistenza dei fatti oggettivi. Sono un medico e so bene che se la glicemia non rientra in certi valori, il malato che ho di fronte muore. È un dato di fatto incontrovertibile. [...] la legge di gravità, o la velocità della luce, sono entrambe soggette a misurazioni e certo non rientrano nella categoria dei fenomeni relativi, modificabili a seconda del contesto sociale o delle interpretazioni individuali. Gli scienziati sanno, e in particolare lo sanno i biologi, che esistono aspetti della realtà indiscutibili. Naturalmente la cultura esercita un ruolo, ma entro i limiti imposti dalla biologia [...] La scienza procede per successive approssimazioni, ma non per questo i risultati raggiunti finiscono per essere negati. Semmai vengono riscritti dentro un'altra cornice»⁵.

Questo posizione 'realista', esplicitata da un'insigne studioso, conferma che ci sono congetture che possono assumere statuto scientifico soltanto se verificate o confutate sulla base di 'fatti' oggettivamente rilevabili. Difficile sostenere che la realtà, quella che possiamo cogliere tanto con le nostre percezioni oppure con adeguati strumenti - gli acceleratori di particelle ad esempio che rilevano ciò che gli occhi o il tatto non percepirebbero - non sia un giudice insindacabile, spesso frustrante per gli scienziati che si vedono confutate le loro teorie dai fatti. Ma le ipotesi e le congetture non appartengono soltanto al mondo accademico. Anche la percezione visiva, sulla quale facciamo costantemente conto per orientarci nel mondo, alle volte ci tradisce nelle nostre aspettative⁶, ed è suffi-

ciente una galleria degli specchi per farci sbattere il naso contro un incontestabile 'fatto'. Contestualizzare i fenomeni e i valori è un conto, giungere a negare un sostrato inscalfibile che grossolanamente chiamiamo realtà ci proietta nel mondo paradossale di Zenone per il quale la freccia non raggiunge mai il bersaglio verso il quale è scagliata.

Naturalmente, ogni campo di studi dispone di 'fatti' diversi che vengono utilizzati per spiegare alcuni fenomeni, comprendere cause ed effetti oppure sostenere una tesi. Nella storia dell'arte, i 'fatti' sono le opere e i dati storici accertati che forniscono allo storico il materiale per far rivivere il passato. Il primo a porre in crisi questo paradigma positivista e a sviluppare una posizione postmoderna è stato André Malraux e non è casuale, come approfondiremo successivamente, che una revisione relativistica della storia dell'arte si sia sviluppata in un periodo nel quale i surrealisti, Picasso e Duchamp avevano rivoluzionato la scena artistica.

Il dubbio davanti al quale ci pone Malraux è quello di comprendere se quanto attribuiamo alle opere e, di conseguenza, l'interpretazione che diamo alle civiltà che le ha prodotte, sia attendibile e non frutto della incondizionata fiducia che riponiamo nella nostra capacità di decodificare oggettivamente il passato. Che non si tratti di una vuota elucubrazione ma sia un'osservazione lecita e salutare per lo storico che voglia compiere una riflessione sulla fondatezza del suo lavoro e che la sua attualità sia inalterata, lo conferma Simon Schama. In un articolo apparso originariamente nel 2010 in "The Financial Times", egli ha sostenuto che lo studioso dovrebbe muoversi con molta cautela quando porta a compendio di un'epoca un prodotto della creatività umana: «L'oggetto [...] per il solo fatto di essere stato realizzato in una data epoca e in un dato luogo, è un frammento dal quale si può intuire il tutto. Ma è proprio così?». È un monito fondamentale quello di ritenere sempre che «i quadri o gli oggetti decorativi sono un deposito accumulato di molte transazioni sociali, le quali non tutte e non necessariamente convergono verso un concertato e condiviso uso e significato»⁷.

Un esempio di eccesso di fiducia nei risultati scaturiti dall'indagine storica, al quale Schama si riferiva implicitamente, è il volume divulgativo curato da Neil MacGregor, direttore del British Museum, dal titolo esemplificativo *A History of the World in 100 Objects* nel quale i reperti più disparati vengono presentati come se racchiudessero messaggi in codice decodificabili da storici, archeologi e antropologi:

«Questi segnali del passato - a volte affidabili, a volte nebulosi spesso ancora da cogliere - sono diversi dagli altri dati che con ogni probabilità incontreremo: più che di singoli avvenimenti, ci parlano di intere società, di processi complicati e del mondo per il quale sono stati creati i vari oggetti, nonché dei periodi più tardi che li hanno trasformati e ricollocati, a volte con significati che andavano ben al di là delle intenzioni dei loro primi artefici»⁸.

Ma questa fiduciosa narrazione del passato che poggia su manufatti, opere d'arte e reperti archeologici posti in associazione a fonti storiche quando è entrata in crisi? Proviamo ora ad accennare quali siano stati gli inizi e quali le basi teoriche e metodologiche in ambito storico artistico.

È partendo da una cornice di concetti e categorie che gli storici hanno cercato di ren-



dere intelligibile il passato e, significativamente, non senza qualche dubbio e perplessità espressi anche da coloro i quali perseguivano l'impegno di scrivere una sorta di storia universale dell'arte. Il caso concreto più esemplificativo che possiamo portare è quello di un illustre manuale per la storia della pittura (*Handbuch der Geschichte der Malerei*) scritto dall'allievo di Jacob Burckhardt: Franz Kugler. Questo studioso, nel 1837, scrisse il testo di riferimento per la storia della pittura che, attraverso continue revisioni operate da molti autori, fu aggiornata a tutto il XIX secolo. Kugler, si noti, esprime fin dall'introduzione riserve sulle classificazioni degli eventi storici: «la libertà dei singoli si beffa di questo atteggiamento filosofico, cosicché facilmente le eccezioni sono più frequenti delle regole». Ciò nonostante ammette che dei principi classificatori si devono utilizzare e asserisce che «per questa visione d'insieme bisogna almeno una volta aver stabilito delle suddivisioni, fatto questo che appunto cerchiamo qui di arrischiare»⁹.

La tentazione di definire delle categorie e di porre un ordine nell'arte attraverso un'indagine sulla costanza delle forme è così riassunta da Gottfried Semper: «Se indagassimo la grande copia di scritti sull'arte e in particolare sull'architettura, nessuno potrebbe essere migliore guida all'artista come il libro del barone Cuvier sul mondo animale e l'osteologia comparata o come *Kosmos* di Humboldt»¹⁰.

Per comprendere il paradigma che soggiace alla narrazione storica di Kugler e Semper dobbiamo, seppur semplificando, porre in luce le due pietre angolari sulle quali si regge: il concetto hegeliano della storia quale processo delle tappe di sviluppo dello spirito, e il metodo morfologico attraverso i quali conferire ordine all'insieme eterogeneo delle opere d'arte.

Per quanto attiene al metodo questo fu indicato da Wolfgang Goethe nella morfologia che, nell'ambito della botanica, è alla base del concetto di *Urpflanze*, ovvero di archetipo di pianta primigenia¹¹. Non si tratta di una pianta reale, bensì di un progetto di massima, di un modello per l'appunto, rispetto al quale tutte le altre piante vengono organizzate.

La ricerca e la delineazione di uno schema di riferimento costante nella mutabilità degli aspetti transitori della natura è presente anche nello studio dell'osteologia improntata alla ricerca degli elementi costanti nella varietà della natura. Il fatto che Goethe apprezzasse il naturalista Buffon in quanto, anche nel caso di eterogenei elementi da lui studiati, «non mancò mai di riconoscere ciò che li unisce e li accomuna»¹², ci permette di capire la sua ipotesi di lavoro: soltanto cogliendo un archetipo potremo porre ordine nella mutevolezza. Il principio e il metodo possono essere riassunti sommariamente con le stesse parole di Goethe: «nel divenire dell'arte, del conoscere e della scienza s'incontrano ripetuti tentativi di fondare e svolgere una dottrina, che a noi piace chiamare Morfologia»¹³. «Duplice è il suo valore [della morfologia]: da un lato, scoprire oggetti sempre nuovi; dall'altro, ordinarli secondo la loro natura e le loro proprietà e, nei limiti del possibile, eliminare ogni arbitrio»¹⁴.

Questo tentativo di individuare morfologie costanti si riscontra, sempre in Goethe, anche nello studio delle nuvole, entusiasta dei principi tassonomici di Luke Howard¹⁵, e nella zoologia ove suggerisce una «proposta di un Tipo anatomico, di un Modello o Immagine universale, in cui siano contenute, nei limiti del possibile, tutte le forme



animali, e in base al quale ogni animale possa essere classificato in un certo ordine»¹⁶. In questa ricerca di aspetti ed elementi ricorsivi, chiaramente teorizzata da Goethe, sono inquadrabili non solo le scienze naturali ma anche una serie di problemi propri dell'indagine storico-artistica dalla seconda metà del XIX secolo. Da questo punto di vista è estremamente esplicito Jacob Burckhardt: «Noi [storici] consideriamo invece ciò che “si ripete” (*sich Wiederholende*), che è “costante” (*Kostante*) e “tipico” (*Tipische*), come qualcosa che risuona in noi e che per noi è comprensibile»¹⁷.

È questa volontà di categorizzare e comprendere che guidò gli storici alla ricerca di un criterio costante che conferisse ordine nella mutevolezza dei fenomeni. In tale contesto, le scienze della natura divennero pertanto un sistema di riferimento dal quale era difficile prescindere.

Per quanto riguarda invece il *côté* ideologico la figura che giganteggia è quella di Hegel. Egli, come ben noto, aveva diviso la storia in tre categorie: quella scritta dai presunti testimoni diretti (*ursprüngliche Geschichte*), la storia come meditazione su sé stessa (*reflektierende Geschichte*) e la storia come filosofia (*philosophische Geschichte*). Quest'ultima è una storia mondiale (*Welt Geschichte*) ovvero la storia infinita che include sé stessa nel racconto. Per usare l'efficace sintesi di Gombrich: «Hegel fu il primo che interpretò sistematicamente le mutevoli forme artistiche del passato come conseguenze di cambiamenti dello spirito collettivo»¹⁸. Per quanto riguarda la storia dell'arte, il complesso programma del filosofo tedesco si tradusse nella possibilità di narrare coerentemente gli sviluppi e le tappe di trasformazione delle opere¹⁹.

Il pensiero che solitamente si definisce postmoderno ha posto in dubbio questo paradigma esplicativo. Ma, per quanto attiene la storia dell'arte, non è un caso che sia stata proprio l'arte contemporanea a porre in crisi, in anticipo sui tempi della riflessione filosofica, l'unitarietà del punto di vista quale elemento di sintesi narrativa.

Se nella prospettiva ottocentesca i quadri, gli oggetti decorativi e i prodotti artigianali erano categorizzati e intesi similmente a un deposito accumulato di significati che costituivano, una volta ordinati, una catena lineare di narrazione storica, nella postmodernità prefigurata da Malraux essi si sono frantumati come uno specchio in un labirinto senza un centro. Ciò ha posto in crisi la fiducia nella possibilità di attuare questo viaggio nel passato, sulla scorta di documenti e oggetti, e di riproporlo in un racconto coerente al presente.

Questa sfiducia totale in una possibile spiegazione unitaria e coerente continua, non a caso, con Arthur C. Danto²⁰ il quale ha posto al centro della sua analisi il fatto che l'arte oggi si caratterizza per non avere uno stile identificabile.

Se nel 1839 il pittore accademico Paul Delaroche sentenziò che la pittura era morta - la fotografia ne aveva decretato, a suo dire, la fine - oggi Arthur C. Danto ritiene invece che la fine della narrazione dell'arte, a suo modo intesa da Vasari a Gombrich, risale al 1964 quando Andy Warhol espose le *Brillo Boxes* alla Stable Gallery di New York²¹. Si pone quindi il problema di capire l'eterogeneità di stili e forme quanto mai diversi propri del panorama storico artistico. Per citare soltanto tre casi di attualità: che cosa hanno in comune gli squali in formalina di Damien Hirst, la fotografia iperrealista di Gregory Crewdson e la pittura informale di Cy Twombly? Si tratta di tre arti-

sti - l'ultimo recentemente scomparso - che ci permettono di evidenziare come l'arte non sia morta ma sia divenuta più simile alla trama di un film di David Lynch. È ciò che Danto ha definito una condizione di entropia estetica totale: «Il punto principale è che non esiste uno stile contemporaneo. Che cosa hanno in comune Cy Twombly, Mathew Barney e Marina Abramovich?»²².

Ma questa multiformità di stile e contenuti contemporanei, iniziata con Duchamp e Picasso ha, ben prima della formulazione di Danto, determinato nel pensiero di Malraux il dubbio che la sicurezza sulla quale poggiava la comprensione delle opere fosse soltanto un'illusione. Il suo attacco frontale alla storia dell'arte lo portò a sostenere che la storia dell'arte di tipo lineare è una leggenda²³ e che ciò che lui denomina «l'eredità plastica del mondo» è un vulcano in continua eruzione dal quale sono generate sempre nuove forme:

«In quanto creatore, l'artista non appartiene alla collettività che subisce la cultura ma a quella che lo elabora, anche se non si cura di farlo. La sua facoltà creatrice non lo sottomette ad una fatalità divenuta intellegibile, ma lo lega al millenario potere creativo dell'uomo, alle città ricostruite sulle rovine, alla scoperta del fuoco. La storia, che di volta in volta orienta la rottura, gli schemi e l'elaborazione stessa dell'opera, li orienta attraverso una vita»²⁴.

Se pensiamo al film di Henri George Cluzot 1956 - *Le mystère Picasso* (1956) - forse comprendiamo il concetto di creazione dell'opera d'arte secondo Malraux (fig. 3). Gombrich, citando il *Cranio di ossidiana* ove l'autore francese ricostruisce la magia inventiva dell'artista catalano, pone in evidenza come emerga una fascinazione per la prodigiosa fantasia di Picasso, concernente tanto le maniere rappresentative, quanto la sua capacità di moltiplicare, variare e ricreare forme e figure in maniera incessante, come mirabilmente ci rappresenta quel piccolo capolavoro cinematografico di Cluzot²⁵.

Questa continua ed eterogenea trasformazione non segue la logica della storia che gli studiosi hanno voluto imporle. Da questo punto di vista Malraux, come Danto, subisce lo *shock of the New*²⁶ dell'arte contemporanea, e sulla base di quel mondo delle forme elabora una spiegazione antistorica. La differenza fra i due è che il filosofo americano rivolge lo sguardo dal presente al futuro, mentre Malraux guarda al passato, ma le conclusioni sono comunque postmoderne:

«Se il modernismo è finito con Pollock e con l'Espressionismo Astratto, quale poteva essere il futuro dell'arte? È Warhol a farsi carico della questione: le sue opere rendevano impossibile una linea di demarcazione tra arte e realtà (tra le scatole Brillo del supermercato e le sue Brillo Box). Perciò, a partire dagli anni Sessanta, il futuro dell'arte coincideva con il superamento di quel confine che ne determinava il distacco dalla vita comune. Ed io pensai che fosse proprio quella la fine dell'arte, perché era la fine della possibilità di una narrazione evolutiva. Eravamo giunti nell'era post-moderna, o post-storica»²⁷.

Malraux, nel testo *Le voci del silenzio*, non ritiene di essere un'autorità veritativa che garantisce coerenza a un sistema di concetti applicati alle opere d'arte ritenute tali. Le

3 - Confronto fra un'opera di Picasso e una scultura sumera da Le Musée imaginaire.



PICASSO. SCULTURA. « A PICASSO QUI RESSUSCITE... »

leçons du primitivisme n'obéit évidemment pas qu'à une recherche de formes. Toute volonté de primitivisme, dans une civilisation comme la nôtre, implique une fraternité avec ce qui échappe à celle-ci. Le goût d'un certain domaine de formes, leur résurrection, ne vont pas sans un appel aux forces obscures de l'homme. Lorsque Manet croit seulement contraindre ses adversaires à entendre la voix de Velasquez, et ne ressusciter que la peinture, il ressuscite le Hals des *Régents*, et Goya; Rembrandt devient enfin Rembrandt; l'œuvre de Delacroix a forcé les portes du drame jusqu'à y faire entrer une partie de l'œuvre de Rubens: toutes les voix qui, dans tous les arts, ont mis l'homme en question, retrouvent la plénitude de leur accent. Malgré les tabous, après la mort

d'Ingres, le monde de l'homme réconcilié avec Dieu, celui de Raphaël, est devenu un monde ennemi; et l'école de Bologne n'apparaît plus comme une école parmi d'autres, mais comme une imposture. Le fétiche, l'objet surréaliste, ne sont pas des objets pittoresques, ce sont des accusations.

Si l'impressionnisme n'est pas une mise en question de la culture dans laquelle il naît, Gauguin, Van Gogh, le sont déjà. Et bien d'autres. Au début du siècle, ce sont les peintres qui se veulent le plus « modernes » — c'est-à-dire engagés dans l'avenir, — qui fouillent le plus rageusement le passé. De Cézanne qui impose au paysage les plans des sculptures gothiques, à Gauguin qui métamorphose l'art polynésien, à Derain et



LES ESCLAVES SUMÉRIENS (DUP NOLA). « ... LES ESCLAVES SUMÉRIENS... »

126

opere infatti, a suo modo di vedere, sono dei testimoni muti, che prendono forma a seconda del museo nel quale sono collocate o a seconda delle selezioni di immagini e confronti che vengono istituiti dall'autore nei libri che ne propongono le riproduzioni. Il libro d'arte, come qualsiasi collazione di manufatti e oggetti, è un atto performativo. Il museo è una sorta di cornice che trasforma l'opera, ormai separata dal luogo originario che l'accoglieva - una chiesa ad esempio nella quale si instaurava anche un'integrazione di significati - e nel quale viene invece avvicinata ad altre opere opposte o rivali: «Il museo separa l'opera dal mondo "profano" e l'accosta a opere opposte o rivali. È un confronto di metamorfosi»²⁸. Analogamente, un testo di storia dell'arte può essere considerato una sorta di museo di carta che presenta un insieme d'immagini accostate l'una all'altra. Questa operazione produce un suo proprio universo di referenze che finiscono per attribuire all'oggetto nuovi significati e valori visivi. Le stesse fotografie frazionano l'opera presa in esame attraverso accostamenti, ridimensionamenti, dettagli, punti di vista plurimi che, ad esempio nel caso delle sculture,

finiscono per ricrearle²⁹ mutandone profondamente l'identità.

«Il museo e la riproduzione rispondono male alla domanda. "Che cos'è un capolavoro?" ma la pongono in modo incalzante: e, provvisoriamente, lo definiscono mediante la sua famiglia non meno che attraverso i suoi rivali. E poiché la riproduzione non è la causa dell'attuale intellettualizzazione dell'arte, ma il suo mezzo più possente, le sue astuzie (e qualche evento fortuito) vi contribuiscono anch'esse»³⁰.

La successione d'immagini condiziona la nostra percezione dell'opera poiché esse si giustappongono e finiscono con il formare una sensibilità estetica che ben poco ha a che fare con quella originaria del manufatto. Joël Loehr ha correttamente messo in relazione l'idea del museo immaginario di Malraux, inteso quale traduzione leggendaria della storia dell'arte, con un episodio del suo romanzo *L'espoir* del 1937 nel quale si narra l'esito catastrofico di una missione dell'equipaggio di un aereo. Malraux lo racconta due volte da due punti di vista diversi. Cambiando la focale narrativa tutto muta: «La riproduzione ha creato arti fittizie (allo stesso modo il romanzo mette la realtà al servizio dell'immaginazione)»³¹.

Nel testo *Le Musée imaginaire* Malraux chiarisce che solo la collazione di fotografie crea quella *héritage plastique du monde* di fronte alla quale, per la prima volta nella sua storia, l'uomo si pone.

«S'è aperto infatti un museo immaginario che spingerà all'estremo l'incompleto confronto imposto dai veri musei: rispondendo all'appello di questi, le arti figurative hanno inventato la loro stamperia [...] si fotografa tutto ciò che può ordinarsi secondo uno stile»³².

Si pensi al lavoro di comparazione - ad esempio fra manufatti della Grecia classica e dell'Egitto - reso per la prima volta possibile e che, nel momento in cui venne istituito, comportò un mutamento nella percezione dei codici visivi, come mai prima erano stati intesi. Non solo, attraverso le foto diviene possibile attuare delle comparazioni ben più azzardate fra, ad esempio, una statua buddista ed una greca. Si tratta di una forma di *ekphrasis* non solo verbale ma visiva che traduce e ritraduce una forma nell'altra attraverso la successione d'immagini prescelte dall'autore. È attraverso la fotografia che le immagini realizzano una relazione semiotica. Si raffrontano manufatti che non si sono mai incontrati prima e si produce una metamorfosi della percezione culturale di questi oggetti. La conferma di quanto asserisce Malraux sembra realizzarsi nell'esposizione del 1983, e nel relativo catalogo, curato da William Rubin e Kirk Varnedoe³³, intitolata *Primitivism and Modern Art*. La mostra, non a caso, produsse un'infinità di critiche e dibattiti. Le opere esposte offrivano un nuovo modo, da alcuni contestato, di porre in rapporto opere distanti tra loro e di "fuorviare" una corretta percezione storica delle opere europee.

Quando sosteniamo l'idea di Malraux secondo la quale gli oggetti accostati l'uno all'altro producono una fissione dei significati originari generando una nuova idea dell'oggetto, dobbiamo pensare, ad esempio, alle esperienze surrealiste che producevano «tipi cognitivi» inediti proprio attraverso queste associazioni originali. Si pensi al

Cadeau di Man Ray nel quale i chiodi e il ferro da stiro costituiscono una sorta di manifesto di questa operazione concettuale.

Ma il museo immaginario, secondo Malraux, non altera soltanto gli oggetti presi in esame attraverso gli accostamenti ma rivoluziona anche la loro temporalità. Se ripensiamo, ad esempio, alla mostra sul primitivismo di Rubin e Varnedoe, comprendiamo che le opere africane, le sculture e i dipinti cubisti convivono nel medesimo spazio narrativo, ricreando uno spazio culturale nuovo ove civiltà figurative diverse, lontane nello spazio e nel tempo, eliminano e ricreano nell'ambiente museale temporalità e relazioni di contiguità.

Che i musei e i libri d'arte siano una selezione che rivela la nostra concezione della storia³⁴ è fuor di dubbio ma, come abbiamo cercato di sottolineare, Malraux fa un passo ulteriore relativizzando anche il significato che possiamo trarre dalle nostre indagini, le quali sono legate indissolubilmente alle scelte e all'organizzazione che imponiamo. È la finzione narrativa che, meglio di qualsiasi scritto teorico, trasfigura letterariamente l'impossibilità di comprendere il passato poiché lo storico ricrea l'opera che esamina ogniqualvolta la osserva, mutandone l'identità. Si tratterebbe pertanto di un processo di conoscenza perennemente in corso di elaborazione.

Nel gennaio del 1954 Malraux tiene un discorso al congresso d'arte e d'archeologia di New York, in occasione dell'apertura delle nuove sale del Metropolitan Museum e del bicentenario della fondazione della Columbia University. In tale consesso egli pone in evidenza che la nostra è la prima civilizzazione che crea una nozione universale dell'uomo. Non attraverso un modello eroico o divino, come nell'antica Grecia, ma attraverso un elemento più profondo che nasce proprio in seno all'idea di museo.

Un volto di Cristo o le divinità sumere erano l'incarnazione di uno spirito religioso, icone sacre alle quali si riservava un timore reverenziale e che poneva l'uomo in relazione con il divino. Quando, si chiede Malraux, i quadri divengono quadri e le statue statue? Il museo ha realizzato una desacralizzazione e ha, in un certo senso, ucciso queste divinità:

«La Renaissance admire dans les formes antiques celles des dieux auxquels elle ne croit pas. Lorsque le monde antique sortit de terre, ses figures, qui n'étaient pas encore tout à fait ce que nous appelons des objets d'art, étaient les dieux morts d'une religion ennemie. Alors, pour la première fois, on conçut une forme distincte de ce que nous appelons un contenu, une forme chargée de grandeur par elle seule»³⁵.

Così, secondo Malraux, il museo immaginario ha trasfigurato le opere e il sentimento del sacro che era tutt'uno con il loro statuto ontologico. Ha prevalso un sentimento romantico: «forse la prima definizione di museo immaginario è questa: l'insieme delle opere umane davanti le quali noi sperimentiamo il sentimento»³⁶. Ma ciò accade inevitabilmente poiché la scelta che guida la costruzione di questo monumento fittizio che possiamo chiamare mondo dell'arte è sempre, e non può essere diversamente, dipendente dal gusto di un'epoca: «Signori conservatori, voi non scegliete mai contro la sensibilità della vostra epoca: le sensibilità collettive hanno il loro punto vulnerabile, come Achille non ha scelto il suo tallone»³⁷.

La conferenza *Le problème fondamental du musée* presentata a New York nel 1954 riassume in poche pagine i punti nodali del discorso sull'arte di Malraux, secondo il quale il museo è un'invenzione della modernità che racchiude una pluralità di aspetti. Malraux ne ravvisa le origini nelle collezioni del Rinascimento e, per quanto riguarda i tempi recenti e il relativo imporsi della cultura di massa, delinea i tratti per ciò che definisce il museo dell'immaginario che, nelle sue intenzioni, rappresenta il contrario di ciò che la storia dell'arte dispiega. È ne *La metamorfosi degli Dei* (1957) che egli si pone di fronte alle opere nell'unico modo che ritiene proprio dell'uomo moderno, ovvero come fonte di meditazione sull'eternità: una traduzione moderna della sacralità originaria che è andata perduta. Questa lettura antistorica è coerente con il suo approccio a ciò che definisce come l'eredità plastica del mondo. Quest'ultima è divenuta museo immaginario nel momento in cui i mezzi di riproduzione l'hanno duplicata all'infinito tramite film e fotografie. Sono questi i mezzi che ne decretano la diffusione planetaria e che cambiano tanto lo *status* ontologico dell'opera quanto i modi di fruizione. Il mezzo, in questo caso, ha modificato il messaggio poiché introduce una prativa cognitiva attraverso l'accostamento di opere diverse, come mai prima era accaduto.

«Il modo di inquadrare una scultura, l'angolo di ripresa, soprattutto un'illuminazione "studiata", danno spesso un imperioso accento a quanto finora era soltanto suggerito [...]. Un arazzo, una miniatura, un quadro, una scultura e una vetrata medioevale, oggetti molto diversi, riprodotti su una stessa pagina si apparentano. Hanno perduto il loro colore, la loro materia (la scultura, qualche cosa del suo volume), a beneficio del loro stile comune. Lo sviluppo della riproduzione agisce in modo ancora più sottile [...] Le opere perdono la loro *scala*. A questo punto, la miniatura s'apparenta all'arazzo, alla pittura, alla vetrata»³⁸.

Cosicché la fotografia non ha cambiato soltanto il lavoro dello storico dell'arte ma lo costituisce come riassume efficacemente Bernard Berenson: «La memoria è impari al compito di rievocare il particolare necessario per il confronto, e nel nostro lavoro il confronto è tutto»³⁹. Inoltre, e questa è sicuramente una delle riflessioni più feconde di Malraux, la riproduzione fotografica ha generato un «museo senza pareti»: «Negli ultimi cent'anni la storia dell'arte (fatta eccezione per il lavoro di ricerca degli esperti), è stata la storia di quello che poteva essere fotografato»⁴⁰. La comparazione di opere distanti nel tempo e nello spazio ha generato una nuova cultura visuale che è peculiare al XX secolo. Certo, il mito moderno del museo immaginario che delinea Malraux può anche essere interpretato in maniera ironica:

«*Le voci del silenzio* di André Malraux è un libro emozionante anche se un po' irritante. Una serie di fotografie straordinarie (si trattava di un testo pubblicato nel 1951 e nel 1954 in inglese) illustra la trasformazione che le opere d'arte del passato subiscono quando le strappiamo dal loro contesto per contemplarle nel Museo senza Muri. Tuttavia, mentre altri critici ci hanno messo in guardia contro l'effetto falsificante di tale isolamento, Malraux lo considera il trionfo della nostra capacità di creare miti. Questa prodezza dialettica gli con-

4 - Confronto fra l'arte delle steppe e una scultura romanica da Le Musée imaginaire.



ART DES STEPPE, COMBAT D'ANDRAUX.

plaques de bronze ou d'or présentées au-dessus d'un bas-relief roman, au même format, deviennent elles-mêmes bas-reliefs; et la reproduction délivre leur style des servitudes qui le faisaient mineur.



ART ROMAIN DÉBUT XII^e S. - « SUIVANT DE L'ORIGINAL C'EST PLUS CELLE DE LA PLAQUE DES STEPPE. »

26

sente di avere la moglie ubriaca e la botte piena, cioè di rivelare il fascino delle immagini antiche alla sensibilità moderna senza dover pretendere di trovarvi gli stessi significati loro attribuiti da chi li fece»⁴¹.

Il relativismo di Malraux si fonda precisamente sull'idea che il recupero del passato è sempre viziato dalla cultura del presente. Ciò che ci giunge da tempi remoti è il frutto di un gioco di associazioni e predilezioni estetiche. Come nel racconto *Amy Foster* di Joseph Conrad, nel quale gli abitanti di un paesino inglese, ove è approdato un naufrago, sono incapaci di instaurare una comunicazione con quell'uomo proveniente da una terra diversa e lontana, così i manufatti del passato sono e rimangono degli stranieri che provengono da mondi sconosciuti che costringiamo a parlare la nostra lingua. Attraverso la comparazione e il confronto abbiamo imposto loro un'interrogazione formale e stilistica, senza renderci conto che questa è relativa al nostro paradigma culturale e non è propria del mondo al quale le opere appartenevano (fig. 4). Coticché l'arte moderna, in realtà, non è la conseguenza dell'arte antica ma la causa

della sua resurrezione. Le opere del passato sono delle forme dormienti nei confronti delle quali siamo ciechi fino a che uno sguardo non le faccia rinascere. Questo sguardo tuttavia è una lente che ne deforma i significati originari profondi, tanto che le interpretiamo secondo il nostro modello culturale, secondo le nostre intenzionalità, convinti, con una certa sicumera, di possedere metodi d'indagine oggettivi che ci rendono capaci di comprenderle.

È evidente che il paradigma secondo il quale non esistono fatti ma solo interpretazioni, al quale abbiamo accennato nelle prime righe del testo, ritornato in auge con il pensiero postmoderno, è già ben prefigurato in Malraux. Ma, già allora, ad esso si contrappose un acerrimo difensore del principio secondo il quale anche nella storia, come nella scienza, è possibile distillare alcune verità. Certo, come ricordavamo in esordio citando Giacomo Rizzolati, «la legge di gravità, o la velocità della luce, sono entrambe soggette a misurazioni e certo non rientrano nella categoria dei fenomeni relativi, modificabili a seconda del contesto sociale o delle interpretazioni individuali. Gli scienziati sanno, e in particolare lo sanno i biologi, che esistono aspetti della realtà indiscutibili». Possiamo dire altrettanto per lo studio degli eventi e dei prodotti del passato? È un campo nel quale non possiamo usare gli strumenti matematici⁴², né riprodurre i fenomeni al fine di verificarli. Contesto sociale e interpretazioni individuali precludono quelle certezze proprie della scienza? Sicuramente Malraux sarebbe stato d'accordo, ma non lo era affatto Ernst Gombrich che, in una serie di recensioni, sostenne una posizione nettamente contraria a quella relativista di Malraux, anticipando i criteri valutativi che Umberto Eco illustrò successivamente delineando precisamente i limiti dell'interpretazione⁴³.

Gombrich delineò la sua posizione in tre articoli, il primo dei quali, peraltro il più dettagliato, risale al 1954 ed apparve sul "Burlington Magazine" quale recensione alla versione inglese de *Les voix de silence*⁴⁴, una versione riveduta e sintetizzata del testo *Psychologie de l'art*.

Innanzitutto Gombrich ravvisa un precedente nell'assunto di Malraux. Si tratterebbe della critica espressionista del centro Europa che, negli anni Venti, proiettava sul passato le nostre passioni e i nostri desideri. L'esempio più illustre è rappresentato da Max Dvorak il quale, nella sua *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1924), scrive che «se nella perenne lotta fra lo spirito e la materia il piano è adesso inclinato sul lato dello spirito - se noi abbiamo riconosciuto in Greco un grande artista e un'anima profetica noi lo dobbiamo a questo momento di cambiamento».

Correttamente Gombrich pone alla base di questo tipo di approccio alle opere d'arte il concetto di «visione del mondo» (*Weltanschauung*). Le opere incarnerebbero lo spirito di una nazione o di una razza. Gli stili, nel loro dispiegarsi, esprimerebbero lo spirito hegeliano del loro tempo. Così, scrive sempre Gombrich, una scultura medioevale mi porrebbe in contatto con lo spirito dell'uomo gotico e una teoria di idoli aztechi rivelerebbe lo spirito autentico del Messico. Per Gombrich il primo presupposto, di ascendenza hegeliana, consisterebbe nel credere che lo stile di ogni periodo rispecchi la mentalità di un determinato gruppo umano - il museo immaginario di



Malraux è un museo dello spirito⁴⁵ - e che pertanto ci sarebbero diversi tipi di menti per diversi tipi di arte. Ma se ci sono diverse tipologie stilistiche che corrispondono a diversi tipi di mentalità come possiamo pensare di comprenderle? Dobbiamo limitarci a descriverle, come un entomologo dettaglia le particolarità degli aracnidi diversi? Secondo Gombrich, Spengler era in grado di fornire una risposta a questa domanda poiché sosteneva che ogni razza o cultura rappresentano una specie diversa e ricordava come l'idea di 'umanità' sia soltanto un concetto illuminista residuale, una versione sentimentale dell'uomo. Allo storico, prigioniero della sua cultura, non resta quindi che descrivere ciò che vede desistendo peraltro dal comprendere. Per Malraux, profondamente influenzato da questo pensiero, nessuna civiltà potrà mai essere compresa da un'altra, tuttavia ciò che rimane è una sorta di crisalide, la forma significante ovvero la creazione estetica dalla quale siamo sedotti e, al contempo, separati, incapaci di comprenderla nel suo senso storico originale.

«In un mondo nel quale di Cristo fosse scomparso persino il nome, una statua di Chartres sarebbe ancora una statua; e se, in questa civiltà, esistesse ancora il concetto d'arte questa statua come parlerebbe ancora un linguaggio. Quale? Ma quale linguaggio parlano i precolombiani oscuri, le monete galliche, i bronzi delle steppe di cui non sappiamo neppure quali popolazioni li abbiano fusi? Quale linguaggio parlano i bisonti delle caverne?»⁴⁶.

La verità nell'arte è un'illusione, poiché il passato e le sue espressioni artistiche mutano di segno sotto il nostro sguardo.

Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, La *Madone* de Duccio n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallas Athéné* de Phidias n'était pas d'abord une statue»⁴⁷.

Certo Malraux ci dice che un crocifisso esposto in una chiesa non era né un'opera d'arte né, tantomeno, un originale autografo di Cimabue⁴⁸ ma, rimarca Gombrich come conciliamo questa asserzione con la famosa terzina di Dante su Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese? Per non parlare degli aneddoti narrati da Plinio e da Vasari nella quale gli individui accrescono, attraverso il confronto con altri artisti, le capacità di rappresentare la materia. Lo spettro della *Weltanschauung*, di origine romantica, secondo la quale lo stile esprime una visione del mondo, produce secondo Gombrich una serie pericolosa di equivoci e fraintendimenti.

Egli non è affatto restio a sostenere l'idea che i codici di rappresentazione selezionino alcuni aspetti della realtà e che non esista un occhio innocente che si rivolge alla natura. Tuttavia, questo proficuo punto di partenza - dal quale svilupperà anche *Arte e Illusione*, uno dei suoi testi più illustri - non può condurci alla facile equazioni che, ad ogni stile, corrisponda una visione del mondo.

L'argomentazione di Gombrich è cristallina poiché ci fa comprendere come un'interpretazione ideologica degli stili, nella quale Malraux incappa spesso, è estremamente equivoca. A solo titolo di esempio potremmo interpretare l'uso della prospettiva come una visione antropocentrica nella quale l'occhio dell'uomo domina lo spazio.



Ma, si badi bene, la scoperta prospettica potrebbe reggere anche un'interpretazione di segno opposto: ognuno ha un suo punto di vista e quindi la prospettiva inaugurerebbe un pensiero relativista dominato dall'infinita possibilità dei punti di vista.

La strada che invece conviene percorrere è quella prudente secondo la quale possiamo comprendere molto se possediamo un numero rilevante di opere che provengono dal medesimo contesto culturale e artistico. Soltanto così possiamo recuperare il loro significato: «*Even shapes and colours acquire their meaning only in a cultural contexts. The less we know of this context the more are we forced to dream it up*»⁴⁹.

È chiaro che per noi è più semplice, continua Gombrich, comprendere un quadro di Rembrandt o di Böcklin mentre è più problematico confrontarsi con un idolo azteco o una maschera africana. Queste sculture suscitano una fascinazione su Malraux che non è propria dello storico bensì dell'artista, affascinato dal senso di mistero e di bellezza così come potevano esserlo Picasso o Van Gogh. Ma questa *self-projection* non è comprensione. L'intenzionalità è la ragione necessaria per iniziare a capire. Qualora si perdano le intenzioni per le quali l'opera è nata, e il contesto nel quale è stata prodotta, essa si carica di mistero: «*Intention in art is not everything. Neither is expression. But where the intention is missed our response to the rest will also go wrong*»⁵⁰. Non a caso George Kubler, in un testo fondamentale per la metodologia storico artistica, scrisse: «Il concetto di intenzione non trova posto in biologia, ma la storia senza di questo non ha senso»⁵¹.

Indubbiamente non è sempre possibile recuperare quel legame che si instaura fra il contesto storico e sociale e l'opera esaminata ed è difficile non essere concordi con Malraux quando scrive: «Le opere non entrano nel museo immaginario ripudiando la storia [...] vi mantengono con la storia un legame complesso, che talvolta si spezza, perché se la metamorfosi anima anche la storia, non incide su questa quanto sulle opere d'arte»⁵².

Tuttavia, è difficile pensare che la sua analisi possa dirsi fondata quando afferma apoditticamente che: «poiché la religione che si esprime a Bisanzio è quasi la nostra, avvertiamo abbastanza chiaramente come il suo stile s'accanisca a creare un mondo in accordo con i valori degli uomini che lo scoprono» o che i mosaici di Ravenna «non rappresentano né quello che vedono né un frammento teatrale del mondo che li circonda, ma una sovrana negazione dell'effimero». Chiaramente, a un cultore del metodo comparativo di fonti e immagini formatosi presso la rigorosa scuola di Julius von Schlosser queste affermazioni sembravano veramente dei proclami⁵³. La sua convinzione che lo storico debba schierarsi contro la tradizione che fa capo a Nietzsche e Spengler, secondo la quale niente è comparabile poiché il passato è sempre visto dal nostro punto di vista e quindi inconoscibile, è talmente sentita che lo ribadisce in un lungo saggio⁵⁴ nel 1976. Gombrich nel testo, incluso in una raccolta di studi in onore dello studioso francese, forse condizionato dalla destinazione della pubblicazione, riconosce dei meriti⁵⁵ a Malraux ma ribadisce la condanna dello storicismo strisciante che caratterizza la sua opera e rigetta l'idea che gli artefatti non possano essere interpretati attendibilmente qualora intenzionalità e contesto siano conosciuti.



Ma quali furono i motivi per i quali Gombrich si schierò in maniera così perentoria contro il metodo Malraux? Il primo consisteva nel fatto che gli era impensabile ridurre il lavoro dello storico ad una pratica inverificabile. Nel momento in cui diviene possibile reperire delle fonti, possedere un *corpus* consistente di opere, definire l'ambiente nel quale l'artista o l'artigiano si formavano, recuperare i motivi e le ragioni per le quali le opere venivano create, non è possibile affermare che non si è in grado di comprendere tali opere. Pur senza precludere il fatto che, come nella scienza, siano sempre possibili delle revisioni qualora emergano nuovi 'fatti' o letture più accurate di ciò che era già conosciuto. E poi perché pensare che gli esseri umani siano paragonabili a degli estranei totali. Le emozioni di gioia e di paura, oppure i sentimenti di rivalità e di solidarietà, non sono attestati tanto nelle fonti storiche che dagli studi antropologici? Gombrich è sempre stato dello stesso parere di Umberto Eco nell'affermare che «il riconoscimento della varietà delle culture [...] non nega che certi comportamenti siano universali per esempio l'amore di una madre per i propri piccoli, o il fatto che di solito si usino le stesse espressioni facciali per esprimere disgusto o ilarità»⁵⁶.

Alcune osservazioni tratte dal primo capitolo della *Story of Art* sono talmente eloquenti che vale la pena di citarle:

«Sarebbe un pessimo giudice di architettura chi ignorasse in base a quali esigenze certi edifici furono innalzati. Non diversamente, è difficile da parte nostra comprendere l'arte del passato se siamo del tutto ignari degli scopi cui doveva servire. Quanto più risaliamo il corso della storia, tanto più chiari, ma insieme strani, ci appaiono i fini che si pensava dovesse assolvere l'arte. Lo stesso avviene se, abbandonando le nostre città, ci mescoliamo ai contadini o, meglio ancora, se ci stacciamo dai nostri Paesi civilizzati e viaggiamo tra popoli le cui condizioni di vita sono ancora molto simili a quelle dei nostri remoti progenitori. Noi chiamiamo "primitivi" questi popoli non perché siano più semplici di noi - i loro processi mentali sono sovente più complicati dei nostri - ma perché essi sono più vicini allo stato dal quale l'umanità tutta è emersa [...] non possiamo sperare di capire questi strani inizi dell'arte senza tentare di penetrare nella mente dei popoli primitivi, senza scoprire che genere di esperienza li spinga a considerare le immagini non come qualcosa di bello da guardare ma come oggetti da usare, ricchi di potenza»⁵⁷.

La sua vicinanza a Karl Popper, così spesso citato nei suoi scritti, ci permette anche di capire il suo rifiuto dello storicismo di matrice hegeliana⁵⁸, per privilegiare piuttosto uno studio mirato su singoli problemi o sugli oggetti. Da questo punto di vista il testo su Niccolò Niccoli è esemplare per il suo approccio "umanistico" alla storia⁵⁹. In questa disamina del contatto diretto che ci fu tra gli umanisti e gli artisti, Gombrich cerca di istituire una relazione fra le idee e i metodi concreti che soggiacciono alla filologia e quelle che improntarono la riforma, in senso classicista, dell'architettura del primo Rinascimento a Firenze.

Il secondo motivo è sempre in relazione con il suo interesse per la filosofia della



scienza. Egli è fermamente convinto che alcune scoperte fatte nell'ambito artistico non siano totalmente relativizzabili, ma abbiano un valore che travalica la loro storicità. Il caso della scoperta prospettica è il più evidente:

«Sulla prospettiva è stato scritto molto, forse troppo. In forme diverse si è preteso che questo nuovo stile rifletta la nuova filosofia, la nuova *Weltanschauung* incentrata sull'uomo e su una nuova, razionale concezione dello spazio. Ma non è forse meglio applicare a questa entità il "rasoio di Occam"? Non è forse meglio sostenere che la prospettiva è esattamente ciò che afferma di essere, ossia un metodo per la raffigurazione di un edificio o di una scena qualsiasi come si vedrebbero da un certo punto di vista? Se è così, l'invenzione di Brunelleschi rappresenta una scoperta obiettivamente valida»⁶⁰.

Giacomo Rizzolati, lo studioso già più volte citato, ha contribuito in maniera determinante all'avanzamento delle nostre conoscenze sul cervello. Ma forse non si è valutato quanto la sua ricerca sull'empatia possa dirci della fiducia che riponeva Gombrich nella possibilità di comprendere non lo spirito astratto della storia ma gli uomini, le loro intenzioni e le motivazioni che li guidavano. *L'équipe* guidata dallo scienziato italiano ha scoperto che «io non ho bisogno di fare quel tragitto conoscitivo di tipo logico-inferenziale, perché dentro di me, nel mio sistema nervoso, esiste un progetto simile al tuo. E lo colgo immediatamente. È questo che abbiamo dimostrato: esistono dei programmi motori identici tra diversi individui. Se una persona piange, dentro di me piangerà la stessa area neurologica che si attiva quando a piangere sono io. E lo stesso accade con le diverse forme di dolore o di disgusto»⁶¹.

Potremmo fare storia se non avessimo la capacità, che evidentemente risale all'Homo Sapiens, di metterci nei panni degli altri? D'altra parte se così non fosse l'attendibilità della seguente affermazione di Gombrich non avrebbe alcun valore:

«Nella sua riforma dei metodi pittorici, Brunelleschi ebbe la certezza di avere realmente scoperto, o riscoperto lo strumento che aveva permesso ai famosi maestri dell'antichità Apelle o Zeusi di trarre in inganno l'occhio. Si trattava di un progresso tangibile, che a sua volta accrebbe la fiducia in sé della sua generazione e di quelle che seguirono. Da interesse di una piccola "brigata" di giovani arroganti, il Rinascimento era divenuto un movimento europeo dal richiamo irresistibile»⁶².

NOTE

¹ Ci limitiamo a citare un testo recente edito in una raccolta di saggi: U. ECO, *Assoluto e relativo* (Conferenza tenuta nell'ambito del festival La Milaneseiana, dedicato nel 2007 a L'assolto, il 9 luglio 2007) in U. ECO, *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano 2011, pp. 37- 65.

² M. FERRARIS, *Il mondo esterno*, Milano 2001.

³ E. H. GOMBRICH, *André Malraux and the Crisis of Expressionism*, "The Burlington Magazine", 96, 621, dec. 1954, pp. 374-378

⁴ Scrive Decio Gioseffi in occasione della riedizione del suo testo sulla prospettiva (D. GIOSEFFI, *Perspectiva artificialis*, Trieste 1957): «Da un po' di tempo si riparla con una certa insistenza di leggi di natura. È un buon segno. Gli scienziati di laboratorio non ne avevano mai dubitato, del resto. Ma non era di buon gusto ostentare la propria ingenua fiducia in un prodotto così scopertamente positivista» cfr. D. GIOSEFFI, *Prefazione*, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 14, 1994, pp. 5-14 [p. 7].

⁵ Intervista di Franco Marcoaldi a Giacomo Rizzolati ("La Repubblica", martedì 14 febbraio 2012, p. 57). Per una riflessione epistemologica sul lavoro dello scienziato si rimanda a G. RIZZOLATI, C. SINIGAGLIA, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano 2012.

⁶ «Non esisterà forse un Assoluto, o se esiste non sarà né pensabile né attingibile, ma esistono delle forze naturali che assecondano o sfidano le nostre interpretazioni. Se io interpreto una porta aperta dipinta in *trompe-l'œil* come una porta vera e vado dritto per attraversarla, quel fatto che è il muro impenetrabile delegittimerà la mia interpretazione»: U. ECO, *Assoluto e relativo ... cit.*, p. 64.

⁷ S. SCHAMA, *Avere occhio per i relitti*, "Il Sole 24 Ore", 31 gennaio 2010.

⁸ N. MAC GREGOR, *A History of the World in 100 Objects*, London 2010, trad. it. *La storia del mondo in 100 oggetti*, Milano 2012. Il testo è la trascrizione fedele di un programma trasmesso dalla BBC Radio 4 nel 2010 che, per la sua realizzazione, ha utilizzato esclusivamente oggetti provenienti dal British Museum di Londra.

⁹ F. KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Berlin 1837, p. VIII, citato da M. GHELARDI, *La scoperta del Rinascimento - "L'età di Raffaello" di Jacob Burckhardt*, Torino 1991, p. 39.

¹⁰ G. SEMPER, *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre*, in G. Semper, *Kleine Schriften* (1884), ristampa anastatica, Mittenwald 1979, p. 261, citato da A. PINOTTI, *Quadro e tipo. L'estetico in Burckhardt*, Milano 2004, n. 32, p. 161.

¹¹ J. W. GOETHE, *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790) in *Metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. ZECCHI, B. GROFF, B. MAFFI, Parma 1983, pp. 55-119.

¹² J. W. GOETHE, *Principes de philosophie zoologique discutés en mars 1830 au sein de l'Académie Royale des Sciences par M. Geoffroy de Saint-Hilaire*, Paris 1830, in *Metamorfosi degli animali*, a cura di B. MAFFI, Milano 1986, p. 88. A nostro riguardo la nota di Bruno Maffi, pp. 115-117.

¹³ J. W. GOETHE, *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* (1817-1822), trad. it. in *Metamorfosi delle piante e altri scritti ... cit.*, p. 43.

¹⁴ J. W. GOETHE, *Metamorfosi delle piante ... cit.*, p. 103.

¹⁵ J. W. GOETHE, *La forma delle nuvole*, Milano 2003.

¹⁶ J. W. GOETHE, *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die Vergleichende Anatomie ausgehend von der Osteologie*, in *Zur Morphologie*, I, 2, 1820, trad. it. *Primo abbozzo di un'introduzione all'anatomia comparata fondata sull'osteologia*, in *Metamorfosi degli animali ... cit.*, p. 27.

¹⁷ J. BURCKHARDT, *Sullo studio della storia. Lezioni e conferenze 1868-1873*, a cura di M. GHELARDI, Torino 1998, p. 5, citato da A. PINOTTI, *Quadro e tipo ... cit.*, n. 32, p. 146.

¹⁸ E. H. GOMBRICH, *Malraux a proposito di arte e mito*, "The Observer", 9 ottobre 1960, citato dalla traduzione italiana in *Riflessioni sulla storia dell'arte*, Torino 1991, p. 300.

¹⁹ Quest'idea di storia universale, alla quale partecipano opere e manufatti, è ancora presente in filigrana a tutti i grandi compendi storico-artistici giunti fino a noi, di cui l'ultimo esempio è il catalogo già citato di Neil MacGregor.

²⁰ A. C. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Washington 1997, trad. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano 2008.

²¹ A. C. DANTO, *Andy Warhol*, Yale 2009, trad. it. *Andy Warhol*, Torino 2010, p. 60.

²² Intervista di Maurizio Ferraris ad Arthur C. Danto (*Se il mio cane è un'opera d'arte*, "La

Repubblica”, martedì 2 novembre 2010, p. 57).

²³ Fondamentale sul metodo di Malraux il testo di J. LOEHR, *Le chant de la metamorphose dans le Musée imaginaire de 1965*, in *Les écrits sur l'art d'André Malraux* a cura di J. GUÉRIN, J. DIEUDONNÉ, Paris 2006, pp. 123-135.

²⁴ A. MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris 1951, trad. it. *Il museo dei musei*, Milano 1994, p. 279. In particolare il III capitolo: *La creazione artistica*, pp. 179-319.

²⁵ Se Picasso, citato da Malraux, ne *Il cranio di ossidiana*, afferma che «è una buona cosa che esista la natura perché la si può violare», correttamente Gombrich ci fa notare che questa non può essere la chiave di tutta l'arte. Tutta l'eredità plastica del mondo sarebbe una continua trasformazione di maniere rappresentative. Gombrich giustamente afferma che per Malraux l'arte sarebbe una specie di super-Picasso: forme create senza fine che rigettano le altre; una creazione che implica la negazione di quelle che precedono: E. H. GOMBRICH, *La philosophie de l'art de Malraux dans une perspective historique*, in *Malraux être et dire* (textes réunis par Martine de Courcel. Néocritique. Postface inédite de André Malraux), Paris 1976, pp. 216-234.

²⁶ R. HUGHES, *The Shock of the New: Art and the Century of Change*, London 1991.

²⁷ A. C. DANTO, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, New York 1992, trad. it. *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano 2010, p. VI.

²⁸ A. MALRAUX, *Il museo dei musei ... cit.*, p. 7.

²⁹ L. MERZEAU, *Malraux metteur en page*, in *Les écrits sur l'art d'André Malraux ... cit.*, pp. 65-79.

³⁰ A. MALRAUX, *Il museo dei musei ... cit.*, p. 13.

³¹ A. MALRAUX, *Il museo dei musei ... cit.*, p. 14.

³² A. MALRAUX, *Il museo dei musei ... cit.*, p. 9.

³³ *Kirk Varnedoe, 57, Curator Who Changed the Modern's Collection and Thinking, Dies*, “The New York Times”, August 15, 2003, reperibile al sito www.nytimes.com.

³⁴ B. DAVEZAC, *Malraux's ideas on art and method in art criticism*, “The journal of aesthetics and art criticism”, 22, 1963, pp. 177-188.

³⁵ A. MALRAUX, *Le problème fondamental du musée* (discours au Congrès d'Art et d'Archéologie à New-York 6 - 8 Janvier 1954), “La Revue des arts”, 4, 1954, pp. 3-12 [p. 3].

³⁶ A. MALRAUX, *Le problème fondamental ... cit.*, p. 10.

³⁷ A. MALRAUX, *Le problème fondamental ... cit.*, p. 10.

³⁸ A. MALRAUX, *Il museo dei musei ... cit.*, pp. 13-14.

³⁹ B. BERENSON, *Aesthetics Ethics and History in the Arts of Visual Representation*, New York 1948, trad. it. *Estetica, Estetica etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze 1948, p. 333, in particolar modo il capitolo *La fotografia*, pp. 327-338.

⁴⁰ A. MALRAUX, citato da F. N. BOHRER, *Photographic perspectives. Photography and the institutional formation of art history*, in *Art History and its Institutions*, a cura di E. MANSFIELD, London - New York 2010, pp. 246-259 [p. 249].

⁴¹ E. H. GOMBRICH, *Malraux a proposito di arte e mito*, pubblicato originariamente su “The Observer”, 9 ottobre 1960, come recensione di André Malraux, *The metamorphosis of the Gods*, in *Riflessioni sulla storia dell'arte*, Torino 1991.

⁴² In realtà soltanto gli studi di genetica hanno recentemente introdotto nella storia metodi quantitativi e valutativi propri della scienza. Si cita, a solo titolo di esempio, lo studio di Anders Eriksson e Andrea Manica, dell'Università di Cambridge, i quali per chiarire le somiglianze genetiche fra ominidi europei e del Neanderthal, hanno utilizzato un modello matematico delle relazioni genealogiche. Questo modello è stato tradotto in una simulazione al calcolatore - seguendo



il destino del DNA a partire da 500mila anni fa e risalendo fino al presente - dimostrando che è sufficiente tener conto della distanza geografica per comprendere l'influenza delle relazioni genetiche. Ciò spiegherebbe perché il DNA degli europei sembra un po' più neanderthaliano di quello degli africani (cfr. G. BARBUJANI, *Forse fu solo un flirt. Niente figli*, "Il Sole 24 Ore, domenica", 23 settembre 2012). Spiegazioni sui grandi spostamenti della popolazione in tempi remotissimi possono essere fatte proprio sulla base di indagini genetiche, a tale proposito: L. CAVALLI SFORZA, *Geni Popoli e lingue*, Milano 1996.

⁴³ U. ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Tanner Lecture 1990, Milano 1995, pp. 33-105.

⁴⁴ A. MALRAUX, *The Voices of Silence*, tradotta da Stuart Gilbert, London 1954.

⁴⁵ E. H. GOMBRICH, *La philosophie de l'art de Malraux ... cit.*, pp. 216-234.

⁴⁶ A. MALRAUX, *Il museo dei musei ... cit.*, p. 44.

⁴⁷ A. MALRAUX, *Psychologie de l'art, Le musée imaginaire*, edizione consultata Paris 1962, p. 14.

⁴⁸ Così esordisce Malraux ne *Les voix du silence*: «Un crocefisso romanico non era al suo nascere una scultura, la Madonna di Cimabue non era da principio un quadro, persino la pALLADE Atena di Fidia non era inizialmente una statua» (A. MALRAUX, *Les voix du silence*, Paris 1951, trad. it. *Il museo dei musei*, Milano 1994, p. 7.)

⁴⁹ E. H. GOMBRICH, *André Malraux and the Crisis of Expressionism*, "The Burlington Magazine", 96, 621, dec. 1954, pp. 374-378: p. 377.

⁵⁰ E. H. GOMBRICH, *André Malraux and the Crisis ... cit.*, p.378, n. 17.

⁵¹ G. KUBLER, *The Shape of Time*, Yale 1972, trad. it. *La forma del tempo. la storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino 1989, p. 5.

⁵² A. MALRAUX, *Il museo dei musei ... cit.*, p. 88.

⁵³ In una recensione al testo di Malraux *La metamorfosi degli dei*, Gombrich perdeva definitivamente la pazienza e scriveva senza mezzi termini: «Ebbene cosa coglie ora la nostra Pizia nelle immagini del passato? Il messaggio della loro "alterità", della loro diversità da ciò che definiamo apparenza. Proprio l'alterità attira la gente nei musei e la colma di religioso timore [...]. Ma il motivo dominante del libro di Malraux sembra essere che tale atteggiamento è anche la guida più sicura per cogliere l'essenza degli stili antichi [...]. Il ministro francese della Cultura osserva con sollievo la disintegrazione di quella civiltà: "L'oscurità stava scendendo sul mondo occidentale, ma gli occhi del sacro avvamparono nuovamente nelle tenebre"» (E. H. GOMBRICH, *Malraux a proposito ... cit.*, pp. 298-301).

⁵⁴ E. H. GOMBRICH, *La philosophie de l'art de Malraux ... cit.*, pp. 216-234.

⁵⁵ Gombrich concorda con lo studioso francese che: «In un'epoca ove l'uomo ha iniziato a produrre coscienza - se posso così riassumere il pensiero di Malraux - che Dio è morto, è l'arte del passato che, secondo certe trasformazioni, conserva quel senso di sacro»: E. H. GOMBRICH, *La philosophie de l'art de Malraux ... cit.*, p. 233.

⁵⁶ U. ECO, *Absolute e relativo ... cit.*, p. 55.

⁵⁷ E. H. GOMBRICH, *The Story of Art*, London 1950, trad. it., *La storia dell'arte*, Londra 2011.

⁵⁸ K. POPPER, *The Poverty of Historicism*, 1936 (serie di conferenze tenute a Bruxelles fra il 1944 e il 1945 e successivamente raccolte in una serie di articoli in "Econometrica", 1957), trad. it. *Miseria dello storicismo* (1944-45), Milano 1954.

⁵⁹ E. H. GOMBRICH, *From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi*, in *The Heritage of Apelles*, London 1976, trad. it. *Dalla rinascita delle lettere alla riforma delle arti: Niccolò Niccoli e Filippo Brunelleschi*, in *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1986, pp. 129-153.



⁶⁰ E. H. GOMBRICH, *Dalla rinascita delle lettere ... cit.*, p. 146.

⁶¹ *Giacomo Rizzolati*, intervista di Franco Marcoaldi ... cit., p. 57.

⁶² E. H. GOMBRICH, *Dalla rinascita delle lettere ... cit.*, pp. 149-150.

SUMMARY

Historians make use of "facts" to explain some phenomena, for including causes and effects or for supporting a thesis. In the history of the art, the "facts" are the material works and the historical sources. André Malraux was an eminent scholar who contributes to the discussion of this positivist paradigm. He developed, for the first time in history of art, a postmodern attitude. For Malraux the interpretations of the civilisations and their artistic products are unreliable and we have unconditioned trust about our ability to judge the past objectively. On the other side Ernst Gombrich suggests, against Malraux interpretation that part of the custodial task of the humanist is keeping alive our ability to perceive the work of art in a way that might continue to have meaning for us and preserve as well the original meaning that it had for those in its own time. In this article we make a cross-examination of two ideas about history. The point is, as Gombrich said (Diacritics, Vol. 1, No. 2, Winter, 1971, pp. 47-51: 48), «the involvement with the past which may be a romantic involvement usually comes first: somebody is fired by a style or a period because he identifies with it, and it becomes for him an important metaphor of an attitude. But if he is a scholar, a critical scholar, he soon will start to ask the question "what were these people really like?" And of course you can play the old skeptic and say "Well, how can we ever know? There is always something missing." That's Malraux's position isn't it?»

mauriziorber@yahoo.it