



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI
CICLO XXVIII

“Interessi visivi” e strumenti della critica.

Carte d’archivio per un profilo di Michael Baxandall

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof. ssa Francesca Ghedini

Supervisore: Ch.ma Prof. ssa Marta Nezzo

Dottoranda: Laura Pellicelli

INDICE

Introduzione	p. 3
Capitolo 1 – La formazione. Dalle parole alle immagini (1951-1958)	p. 17
1.1 Cambridge (1951 – 1954): «Supposing [...] to do a Leavis on the visual arts».....	p. 17
1.2 Gli autori della transizione alle arti visive.....	p. 41
1.3 Il soggiorno italiano (1955 – 1956)	p. 54
1.4 A Monaco: Sedlmayr e Heydenreich (1957 – 1958)	p. 62
Capitolo 2 – La prima attività.	
Il linguaggio della critica d'arte e i linguaggi visivi (1959-1971)	p. 71
2.1 Al Warburg Institute (1958 – 1961): <i>restraint</i> nella rinascenza	p. 72
2.2 Linguaggi architettonici: <i>restraint</i> nel <i>De re aedificatoria</i>	p. 81
2.3 Linguaggi non verbali: <i>restraint</i> tra gestualità, danza e pittura	p. 113
2.4 <i>Giotto and the Orators</i> (1965-1971): psico-linguistica e retorica.....	p. 134
Capitolo 3 – «A cultural historian who works with visual things».	
I metodi e le fonti della storia sociale e culturale dell'arte (1972-1985)	p. 165
3.1 <i>Painting and Experience</i> (1965-1972): <i>visual culture</i>	p. 166
3.2 S.H. Lectures (1972): individui del Rinascimento	p. 185
3.3 Dal V&A Museum (1961-1965) a <i>Limewood Sculptors</i> (1980): le Slade Lectures del 1975	p. 196
3.4 Una's Lectures (1982) e <i>Patterns of Intention</i> (1985): il linguaggio della storia dell'arte e la critica inferenziale	p. 256

Capitolo 4 – Il trasferimento a Berkeley e l'ultima attività (1986-2006).

La scienza della visione nella storia dell'arte

e l'ultima riflessione sulla criticap. 277

4.1 Dalle USC Lectures (1984) a *Words for pictures* (2003):

la critica come esperimento e come dialogop. 278

4.2 Il premio Aby Warburg (1989): simboli e «pictorially enforced significationp. 301

4.3 Berkeley teaching (1978-1996): la didattica della storia dell'arte.....p. 321

4.4 Ombre e (dis-)attenzione visiva: *Three levels of inquietude*.....p. 332

Appendice I –Mappatura delle carte d'archivio utili alla ricerca.....p. 357

Appendice II – Opere di Michael Baxandallp. 383

Bibliografia.....p. 393

Indice delle figure.....p. 407

Abstract.....p. 409

Introduzione

Il profilo di Micheal Baxandall (Cardiff 1933 – Londra 2008) tratteggiato in questa tesi mette in risalto due caratteri salienti dell'opera dello storico e critico d'arte inglese: l'attenzione nei confronti dell'interesse visivo delle opere d'arte e una riflessione radicale sugli strumenti della critica. Entrambi gli aspetti, costitutivi della produzione edita dell'autore, emergono con forza dalle carte conservate nel fondo Baxandall, *The Papers of Micheal Baxandall*. L'archivio, depositato presso il Department of Manuscripts and University Archives della University Library di Cambridge, costituisce la base della ricerca, come avrò modo di dire a breve.

'Interessi visivi', prima parte del titolo, contiene una doppia citazione. Si tratta, per prima cosa, di un'espressione coniata dallo stesso Baxandall e utilizzata in più luoghi della sua produzione. Uno di questi è il secondo capitolo di *Patterns of Intention* (1985), dove la formula designa (in modo elementare) il genere di opere pittoriche in grado di imporsi all'attenzione e alla curiosità dello studioso: «una superficie piana» su cui il pittore traccia dei «segni che abbiano un *interesse visivo* finalizzato a uno scopo»¹. Queste parole testimoniano il fatto che, nel corso della sua attività, Baxandall consolida uno sguardo sempre più consapevolmente critico e selettivo sulle opere d'arte. Il criterio di scelta è l'organizzazione visiva da cui queste traggono il loro 'interesse'. Tale interesse è al contempo documentario – l'opera d'arte come precipitato di un'esperienza visiva passata – ed estetico (o, nelle parole dell'autore, 'anacronistico') – l'opera trasportata nella sensibilità contemporanea. A partire da queste considerazioni, mi pare che l'espressione 'interessi visivi' possa descrivere, in via generale, il modo con cui il critico si è accostato al proprio oggetto di studio, le arti visive, con l'esigenza costante di un contatto diretto con l'opera, volto a coglierne la 'rilevanza' da un punto di vista umano (o, ancora nei termini dell'autore, 'morale').

La centralità di tale formula è confermata dal suo recupero per il titolo della conferenza organizzata da Peter Mack e Robert Williams nel maggio 2012 al Warburg Institute: *Visual*

¹ M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven and London, 1985; trad. it. *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino, 2000, p. 68.

interests. The intellectual legacy of Michael Baxandall. Il convegno segnalava un risveglio dell'interesse verso l'eredità dell'opera baxandalliana, a quattro anni di distanza dalla scomparsa dello studioso e a quasi quindici anni dalla prima monografia a lui dedicata, *About Michael Baxandall* (1999), curata da Adrian Rifkin. 'Interessi visivi' scompare tuttavia dal titolo del volume *Michael Baxandall. Vision and the Work of Words* (2015), che raccoglie gli atti della conferenza e altri contributi, di cui ho potuto tenere parzialmente conto.

Il secondo polo del titolo della tesi, strumenti della critica, descrive l'approccio operativo di Baxandall al proprio oggetto di interesse. La formula riassume il punto d'approdo della ricerca sulla metodologia dell'autore, campo di indagine che, in corso d'opera, si è rivelato un terreno scivoloso. A dispetto della raffinata riflessione sui presupposti del discorso storico-critico che accompagna i suoi scritti, egli manifesta infatti una ferma ritrosia a parlare di 'metodo' e a scegliere per sé un posizionamento di carattere metodologico. La ragione è data dal fatto che egli si è trovato, spesso suo malgrado, coinvolto nel dibattito teorico, dai toni perentori e talvolta ideologici, innescato a partire dagli anni Settanta dalla cosiddetta *new art history*. È per prendere le distanze da questa compagine che Baxandall non usa quasi mai la parola 'metodo' e preferisce parlare di una facoltà, più ineffabile, che chiama 'sensibilità' o 'tatto' – *tact*². Si tratta di un principio che regola il confronto dell'autore con le varie procedure di cui la critica d'arte si è avvalsa nel corso della sua storia – dal formalismo all'iconologia, dalla storia dello stile a quella sociale e culturale – e che gli permette di avvertire i limiti di ciascuna. Ciò non significa, tuttavia, che egli non sia ricorso, di volta in volta, e sempre con moderazione (un principio morale che è inoltre al centro della sue prime ricerche, ovvero ciò che egli chiama *restraint*), agli strumenti concettuali messi in campo da ciascuna di queste tendenze metodologiche. In questo relazionarsi con una molteplicità di metodi, l'autore manifesta un approccio eclettico e misurato, che può essere descritto come addizionale: vi è, infatti, una coerenza interna a questa sua tendenza accumulativa, che risulta evidente soprattutto negli scritti dell'ultima attività.

Questi strumenti, a ben vedere, sono gli arnesi del lavoro quotidiano dello storico e critico d'arte, impegnato nel difficile compito di verbalizzare il proprio interesse per le proprietà visive delle opere. Dalla constatazione di questo fatto fondamentale, Baxandall

² Cfr. R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception. Michael Baxandall interviewed by Richard C. Smith*, Getty Research Institute for The History of Art and Humanities, The J. Paul Getty Trust, 1998, cit., p. 65

produce una propria riflessione metodologica che muove dall'analisi dell'uso e del funzionamento del linguaggio verbale in relazione al *medium* visivo. Il ruolo centrale del linguaggio nella riflessione metodologica baxandalliana è affermato a più riprese nella produzione edita e nelle carte d'archivio. In un ciclo di lezioni dal titolo *Art criticism: an anatomy*, tenute alla University of South California nel 1984³, di cui si conservano i testi manoscritti, egli descrive lo storico dell'arte come «a craftsman, a maker of verbal artefacts». Così facendo egli porta in primo piano il carattere 'artigianale' e la dimensione operativa del lavoro storico-critico, assegnando un'importanza fondamentale agli 'strumenti' verbali che lo sostanziano.

The art critic or art historian is, as I see it – and as, I would argue, Renaissance art criticism exemplifies – the art historian is himself a craftsman, a maker of verbal artefacts. [...] The artefacts he makes have a strong relation to the demands of his own verbal medium: this one can be seen both as something to control and as something to exploit. But the artefacts also stand, and take their usefulness from standing, in a reciprocal relation with the pictures or sculptures they refer to. The language we make points up the pictures but the pictures also point up the language. The texts we write are not the art criticism. The art criticism lies in the reciprocally enlightening and sharpening relationship, the to and from, – in another sense the dialogue – between our artefacts and theirs⁴.

Oltre al suo interesse concettuale, l'estratto qui citato si presenta come un esempio di un tratto caratteristico della tesi: la vasta presenza delle carte d'archivio nel corpo del testo. A fronte di una certa difficoltà di lettura, ho ritenuto opportuno inserire estese trascrizioni dai manoscritti in modo da offrire al lettore il vantaggio di un contatto ravvicinato con le parole uscite direttamente dalla penna di Baxandall.

Le carte costituiscono, come si è detto, il materiale di base della ricerca. Il fondo, nato dalla donazione dei manoscritti alla University Library di Cambridge da parte di Mrs K. Baxandall, si è accresciuto gradualmente tra il 2009 e il marzo 2013, fino a raggiungere l'estensione di 134 faldoni e cartelle dal contenuto variabile. Una seconda parte dei *papers*, principalmente materiali fotografici, sono invece conservati negli archivi del Warburg Institute. Questi materiali erano in fase di catalogazione durante la stesura della tesi e, per questa ragione, non è stato possibile consultarli in tempi utili.

³ Le lezioni saranno oggetto d'analisi del quarto capitolo (§ 4.1).

⁴ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/14, [*USC Lectures IV*], 1984, c. 46 r.

Le carte di Cambridge sono raccolte in otto serie tematiche: (CUL MS Add. 9843/1) Biographical; (CUL MS Add. 9843/2) Appointments and Roles; (CUL MS Add. 9843/3) Personal Correspondence; (CUL MS Add. 9843/4) Lecture & Symposium Invitations; (CUL MS Add. 9843/5) Lectures; (CUL MS Add. 9843/6) Conferences and Symposiums; (CUL MS Add. 9843/7) Publications; (CUL MS Add. 9843/8) Research notes. Lo spoglio dei materiali ha coinciso con un lavoro di individuazione dei singoli ‘corpi scrittorii’ (insiemi di carte dal contenuto omogeneo) e di riorganizzazione degli stessi in senso cronologico. In questo modo, e in un costante e reciproco dialogo con il *corpus* edito, le carte hanno offerto l’abbrivio per procedere all’analisi dell’opera dell’autore.

In una prima fase i documenti databili al periodo che va grossomodo dal 1951 al 1965, hanno consentito di ricostruire i tratti salienti della formazione, nonché di testimoniare, attraverso i materiali di lavoro, le ricerche che conducono alle prime pubblicazioni. Successivamente si è lavorato per confronto con l’opera edita, cercando di individuare le ‘sottrazioni’ rispetto ai manoscritti, ovvero ricavando dalle bozze per pubblicazioni e dai testi per lezioni e conferenze, significative porzioni di scritti inediti che gettano una nuova luce sull’attività dell’autore. Questo lavoro ha permesso due tipi principali di affondi: il primo sull’attività didattica, il secondo su testi per conferenze o altre occasioni pubbliche, che non sempre hanno trovato posto nell’opera edita.

La bibliografia secondaria consultata è funzionale alla ricostruzione della genesi del pensiero di Baxandall nella misura in cui esso emerge dall’analisi delle carte d’archivio; allo stesso criterio risponde la selezione degli studi dedicati all’autore. Sotto questo profilo, sono stata confortata dall’uscita, in fase di scrittura, di un’approfondita ricerca sulla ricezione critica dell’opera dello studioso, cui rimando per una puntuale ricognizione bibliografica relativa alla sua fortuna⁵.

La struttura della tesi, suddivisa in quattro capitoli, riflette l’impostazione della ricerca, che ha seguito criteri al contempo cronologici e tematici. L’analisi degli scritti autobiografici, ovvero del libro di memorie (di pubblicazione postuma, 2010) e delle quattro interviste (degli anni 1994, 1998, 1999 e 2008), nonché dei materiali conservati in archivio che documentano l’attività accademica di Baxandall, ha permesso di ricostruire una

⁵ A. De Luca, *Michael Baxandall: ricezione critica e critica della ricezione*, tesi di dottorato, Università del Salento, a.a. 2011-2014 (rel. Prof. Massimiliano Rossi). Ho avuto modo di consultare questo studio grazie alla gentile concessione dell’autrice.

prima griglia cronologica, sulla quale sistemare la bibliografia dell'autore e sovrapporre l'ordinamento delle carte di maggiore interesse. A partire da questa prima ricognizione, sono state individuate le tre seguenti cesure: il passaggio dalla formazione critico-letteraria alle prime ricerche al Warburg Institute (Capitoli 1 e 2); la comparsa di pubblicazioni di taglio prevalentemente storico-culturale e caratterizzate da un legame diretto con la concomitante attività didattica (Capitolo 3); il trasferimento a Berkeley e la nuova accentuata attenzione che, parallelamente, viene dedicata al tema della percezione visiva (Capitolo 4). A fronte di qualche inevitabile semplificazione, ho proposto dunque una caratterizzazione tematica predominante per ciascuna delle quattro fasi in cui ho scandito l'attività dello studioso: una prima riflessione sui limiti e le possibilità della critica d'arte, e della storiografia artistica, in rapporto alla formazione critico-letteraria; il primo approccio alla storia dell'arte, mediato dal paradigma dei 'linguaggi visivi'; la storia sociale e culturale dell'arte, considerata sia dal punto di vista della produzione che da quello della riflessione metodologica; l'importanza dello studio della percezione visiva per la critica d'arte e per la didattica della storia dell'arte. Tale ripartizione non vuole né può avere un valore definitivo: la trama con cui i temi individuati si intrecciano lungo tutto l'arco cronologico qui trattato è ovviamente molto più complessa di quello che lo schema generale lascia intendere e, per quanto possibile, ho cercato di renderne conto attraverso opportune digressioni e richiami interni tra i paragrafi. Tuttavia, mi pare che lo scheletro della tesi possa fornire alcune utili coordinate per orientarsi nella multiforme produzione dell'autore e, al contempo, per ripercorrerne le tappe fondamentali. Le eventuali semplificazioni richieste dall'organizzazione dei materiali di ricerca, d'altro canto, è compensata dalla bibliografia baxandalliana (Appendice 1) e dalla mappatura delle carte d'archivio utili alla ricerca (Appendice 2). L'essenziale apparato di immagini che correda la tesi non pretende di rappresentare esaurientemente gli interessi dell'autore, ma fornisce alcuni riferimenti visivi alle interpretazioni critiche contenute negli scritti analizzati.

Di seguito, riassumo i contenuti dell'elaborato. Il primo capitolo ricostruisce la formazione universitaria di Baxandall, a partire dal suo ingresso al Downing College di Cambridge (1951) dove, all'interno della School of English, egli studia letteratura inglese e critica letteraria sotto la guida di F.R. Leavis (§ 1.1). Questi è il primo di una serie di autori che scandiscono le tappe della formazione e che esercitano sul giovane studioso

un'“influenza”⁶ di breve o di lungo termine. Baxandall riconoscerà a posteriori un enorme debito nei confronti di Leavis, dal quale imparò per la prima volta a leggere attivamente, interpretando il risvolto morale dei più minuti dettagli tecnici del testo letterario. Si tratta di una pratica critica definita *close reading*, comunemente associata alla Scuola di Cambridge, che trova in Leavis un singolare esponente e che riveste un interesse particolare dal momento in cui, ricordando l'ultimo anno trascorso al Downing College, Baxandall parla nelle memorie della sua intenzione di trasporre quanto appreso alle arti visive – «Supposing [...] to do a Leavis on the visual arts» appunto. Da qui, si è cercato di ricostruire la lezione del critico letterario, avvalendosi innanzitutto di un dattiloscritto, risalente al 1953, in cui l'allievo condensa le posizioni del maestro in materia di teoria e metodologia critica. Tra i criteri generali che sono emersi, possiamo citare quello di rilevanza (*relevance*), una sorta di principio regolatore che serve a bilanciare l'approccio storico-contestuale e l'approccio critico-valutativo alle opere d'arte.

L'evento fondamentale della formazione è rappresentato dal passaggio da questi primi studi a quelli di storia dell'arte. Esso è accompagnato da una serie di letture (§ 1.2) in cui Baxandall cerca modelli utili per un'osservazione ravvicinata delle immagini che gli consenta di trasferire sul testo visivo le abilità critiche apprese a Cambridge. Tra gli 'autori della transizione' troviamo gli esponenti di due diverse correnti del formalismo, come R. Fry e H. Wölfflin. La posizione del giovane studioso nei confronti del primo è rivelata dalla sua recensione, mai pubblicata e conservata in archivio, al libro *The Changing Forms of Art* (1955) di P. Heron. Il documento, qui analizzato, permette di ricostruire l'ammirazione di Baxandall nei confronti dell'estetica di Fry, ma al contempo la necessità di integrarne la lezione con una maggiore attenzione al valore morale dell'opera d'arte, di cui trova un esempio fondamentale negli scritti di J. Ruskin. Più controversa è la posizione di un altro autore che, in questo momento, rientra nell'orizzonte di lettura di Baxandall, ovvero B. Berenson. Nei concetti di «ideated sensations» e di valori tattili, che appaiono in *Pittori italiani del rinascimento*, mi è parso di vedere un calco di alcuni strumenti critici impiegati da Leavis (come l'«immaginazione tattile»); si è ipotizzato, dunque, che tali concetti potessero offrire un suggerimento su come trasporre l'analisi ravvicinata del testo letterario su quello pittorico. Ciononostante l'autore lituano non è particolarmente apprezzato da

⁶ L'uso che si farà del termine 'influenza' tiene implicitamente conto della critica baxandalliana all'uso di tale concetto nella storia dell'arte contenuta in *Patterns of Intention*. Cfr. M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., pp. 58-61. Come si avrà modo di constatare, esso è peraltro usato dallo stesso studioso in riferimento alla propria esperienza formativa (cfr. § 1.1).

Baxandall, probabilmente per il rilievo unilaterale da questi attribuito al carattere 'decorativo' dell'immagine pittorica o, ancora, per la sua vicinanza con le teorie dell'*einfihlung*, per le quali il secondo non ebbe mai molta simpatia. Wölfflin riscuote, invece, maggiore successo in quanto fornisce al giovane studioso dei 'concetti' e una 'terminologia' con cui poter verbalizzare le proprietà formali delle opere d'arte. Egli inoltre trova ne *L'arte classica* un esempio dell'idea di *restraint* rinascimentale, su cui si concentreranno le sue prime ricerche al Warburg Institute. Infine, *Il significato nelle arti visive* di E. Panofsky, più degli altri testi finora incontrati, marca l'inizio dell'interesse di Baxandall per le arti visive. Sebbene non si abbiano documentazioni consistenti di una ricaduta immediata di quest'ultima lettura, la presenza di Panofsky è segnalata in più punti della produzione dell'autore, a partire circa dagli anni Settanta; è a essa che si rimanda, dunque, per un'analisi più penetrante delle influenze panofskiane.

Il soggiorno italiano (§ 1.3) fa da teatro a uno degli episodi meno noti della carriera di Baxandall, ovvero l'ambizione giovanile di diventare uno scrittore, coronata con la pubblicazione postuma del romanzo, di ispirazione autobiografica, *A Grasp of Kaspar* (2010). In archivio è conservato un quaderno che, secondo la ricostruzione qui proposta, costituisce un primo nucleo della successiva opera letteraria e, al contempo, un prezioso documento dell'esperienza giovanile. In esso emerge una spiccata attenzione verso i dettagli ambientali e atmosferici che andrà a colorare le pagine del libro, e che è indicativa di una sensibilità, già molto acuta, per l'interesse visivo dei paesaggi e dei luoghi visitati durante il periodo trascorso in Italia; un'attenzione analoga è stata riscontrata nel 'primo incontro' diretto con il patrimonio storico-artistico italiano, incontro che è descritto nelle memorie relative all'anno 1955-56.

L'anno successivo Baxandall si reca a Monaco (§ 1.4) per studiare con uno degli esponenti della cosiddetta 'seconda Scuola di Vienna', ovvero H. Sedlmayr. Le sue aspettative saranno tuttavia deluse e, dopo un semestre, egli si trasferirà dal dipartimento di storia dell'arte dell'università di Monaco all'Istituto centrale per la storia dell'arte, dove insegnava L. Heydenreich. La parabola tra i due, tratteggiata da Baxandall nelle memorie, può essere seguita anche grazie ad alcuni documenti conservati in archivio, come il *syllabus* distribuito da Sedlmayr durante i suoi seminari – il cui testo fu successivamente pubblicato all'interno del volume *Arte e verità* – nel quale egli espone il metodo della *struktur analysis*, metodo che, appunto, per Baxandall risultò deludente. Dei seminari di Heydenrich, dedicati al Palazzo Ducale di Urbino, si conservano invece stralci di appunti e materiali di

ricerca probabilmente utilizzati da Baxandall per preparare un saggio sugli argomenti del corso. I due documenti vengono qui comparati allo scopo di comprendere la presa di posizione del giovane studioso tra i modelli metodologici proposti dai due autori.

Il secondo capitolo, dedicato alla prima attività, ricostruisce le ricerche intraprese da Baxandall come *junior fellow* del Warburg Institute a partire dal 1959 e segue la traiettoria che da quelle porta alle prime pubblicazioni, gli articoli apparsi sul *Journal of Warburg and Courtauld Institute* tra il 1962 e il 1965, e a *Giotto and the Orators* (1971). Partendo da una prima individuazione del tema di ricerca – «restraint in Renaissance behaviour» – all'interno de *L'arte classica* di Wölfflin e di altre letture documentate dagli appunti conservati in archivio (§ 2.1), il capitolo passa a illustrare come detto tema venga declinato negli scritti di questo periodo. Si ricostruiscono, inoltre, i rapporti tra lo studioso e altre due figure di 'maestri': G. Bing e E.H. Gombrich, entrambi (sebbene in misura differente) supervisori delle sue ricerche. Un terzo protagonista di questa fase è rappresentato dalla Biblioteca Warburg, la quale non solo fa da sfondo alla prima attività, ma è a tutti gli effetti un agente attivo che, con il suo particolare ordinamento, contribuisce a formare un modo di pensare e di condurre un'indagine.

Il *restraint* è poi rintracciato nell'insieme più consistente e coeso di 'corpi scrittorii' che su questo tema sono stati reperiti in archivio. In essi il discorso di Baxandall ha come cornice la teoria sull'estetica architettonica formulata da L.B. Alberti nel *De re aedificatoria* (§ 2.2). Qui esso compare nell'accezione di *decorum* e di un principio di mediazione e moderazione (*mean*), che al contempo recupera valori desunti dalla retorica classica ed esprime più urgenti preoccupazioni di ordine morale e sociale. In particolare, lo studioso si concentra sui comportamenti e gli atteggiamenti che, da un punto di vista psicologico, l'ornamento architettonico induce nel fruitore. Si tratta di una manifestazione embrionale di un modo di intendere le opere d'arte come documenti di storia sociale e culturale, che caratterizzerà la fase successiva della sua produzione. Grazie all'esame degli appunti di ricerca ho cercato inoltre di definire un primo posizionamento del giovane studioso tra alcuni autori che manifestano spiccati interessi per i risvolti sociali dell'arte e della letteratura artistica rinascimentale, tra i quali A. Blunt e P. Francastel. Quanto alla sovrapposizione di valori estetici e morali, i documenti esaminati suggeriscono che il modello descrittivo più frequentemente utilizzato è quello della 'metafora visiva', ricavata dall'attenta lettura del saggio di Gombrich, "Visual Metaphors of Values in Art" (1954). Il

concetto ritorna a più riprese nell'opera di Baxandall, dove è abbondantemente usato come chiave interpretativa dell'origine metaforica di tanti termini in uso nella critica d'arte; al contempo, esso ha il merito di guidare l'attenzione dello studioso verso le aree di esperienza visiva in cui la metafora ha preso corpo, suggerendo interessanti processi osmotici tra le diverse arti.

Due di queste aree, studiate da Baxandall con particolare interesse per le possibilità espressive del movimento corporeo, sono state individuate nella declamazione retorica classica e nella danza rinascimentale (§ 2.3). A esse sono infatti dedicati alcuni manoscritti afferenti al tema dei linguaggi non-verbali, in cui lo studioso fa ampio ricorso al modello delle 'metafore visive'. Tra i corpi scrittori dedicati al tema della danza, si trovano anche bozze preparatorie per una trasmissione radiofonica andata in onda nel 1965 sul terzo programma della BBC, dal titolo *Botticelli and the bassa danza*, che confluisce solo parzialmente in *Painting and experience* (1972). Le 'zone di scarto' hanno rivelato più esplicitamente i processi seguiti dallo studioso nella costruzione delle tesi esposte nel testo edito, nonché interessanti benché fugaci riferimenti agli studi dedicati da A. Warburg allo stesso tema. Si è cercato, dunque, di soppesare l'eventuale eredità warburghiana nella produzione di Baxandall, senza tuttavia elidere le forti differenze riscontrabili nell'approccio dei due al tema della rappresentazione rinascimentale del movimento. Si è giunti così a concludere che il giovane studioso si fosse avvicinato a una versione di Warburg, coerente con il ritratto che di lui emerge dalla biografia intellettuale pubblicata da Gombrich nel 1970.

Infine il capitolo analizza come le ricerche fin qui ricostruite si riflettano nella prima opera edita dell'autore (§ 2.4). In questo caso, l'analisi dei materiali d'archivio ha portato alla luce alcuni manoscritti dedicati all'opera grafica di Pisanello, che vanno a integrare e a rafforzare ciò che Baxandall lascia intendere in *Giotto and the Orators* (1971) e affermerà poi, brevemente, in *Painting and Experience*: la necessità di rivalutare l'artista 'nordico' in chiave rinascimentale, attraverso un esame delle qualità formali della sua opera, che non riposi sulle convenzioni imposte dalla storiografia di derivazione vasariana e tosco-centrica. Estremamente significativa, in questo senso, è l'ipotesi di titolo *Pisanello and the Orators*, rintracciata nei materiali di lavorazione al testo del 1971. Quanto alla tesi centrale del libro – ovvero il fatto che il linguaggio neo-classico degli umanisti ne condizionasse lo sguardo sulla pittura – si riprendono in considerazione le teorie di linguistica antropologica e psico-linguistica ad essa sottese. In questo caso, le carte d'archivio hanno permesso di precisare

l'intersezione tra gli interessi di Baxandall e quelli del 'maestro' Gombrich per il relativismo linguistico di B.L. Whorf e il ruolo centrale che, in questa convergenza, viene svolto da *Arte e illusione*, testo cui l'allievo è dichiaratamente debitore. In questo modo, si è cercato di circoscrivere il fenomeno del cosiddetto 'linguistic turn' che interessa la storia dell'arte (e più in generale le discipline umanistiche) di questi anni e di cui Baxandall è comunemente considerato un esponente.

Se il secondo capitolo è attraversato dal paradigma del linguaggio, quello su cui si fonda il terzo, dedicato all'attività degli anni Settanta e primi anni Ottanta, è la storia sociale e culturale dell'arte. La cesura, ovviamente, non è netta e molti sono i motivi di collegamento tra la prima attività e *Painting and Experience* (1972). Tuttavia è possibile avvertire uno scarto rispetto al testo precedente, dato dalla maggiore preminenza che ora acquista il tema della 'cultura visiva', o meglio delle abilità e abitudini visive che interagiscono con lo stile e che si forgiavano in aree di esperienza extra-pittorica (§ 3.1). In particolare, nel testo del 1972, l'autore afferma la possibilità di analizzare i dipinti, in questo caso quelli del Quattrocento, come documenti *visivi* di storia sociale. In questo senso egli scrive, come recita il sottotitolo dell'opera, *a primer in the social history of pictorial style* (un manuale, o un'introduzione, alla storia sociale dell'arte). Con ciò lo studioso si pone polemicamente in contrapposizione con i precedenti di F. Antal e A. Hauser, a quali attribuisce un'impostazione ideologica, una concezione troppo limitata delle fonti e un'interpretazione scorretta del contenuto documentario delle immagini. Si tratta della prima tappa di un confronto metodologico con la storia sociale dell'arte, soprattutto quella di area marxista, che interessa tutto il decennio qui in esame e che viene ricostruito soprattutto attraverso l'analisi dei testi per le Slade Lectures, tenute a Oxford nel 1975 con il titolo *Art and social circumstances*. La costruzione di un modello per l'analisi dei dipinti come documenti di esperienze sociali avviene, come documentano i materiali di archivio, attraverso il recupero dell'insegnamento di alcuni 'maestri' incontrati nei capitoli precedenti. Il primo di essi è Leavis, il quale è qui nuovamente citato a proposito delle diverse possibilità che il *medium* verbale e quello visivo offrono, rispettivamente, alla storia sociale della letteratura e dell'arte. Nello scarto tra le due si inserisce, a mio avviso, il portato della lettura di "Iconografia e iconologia" (1939) di Panofsky, saggio che rientra nella bibliografia di riferimento di Baxandall fin dal periodo della formazione. In tal senso si è rivelato proficuo un confronto tra il modello interpretativo dei dipinti tratteggiato in *Painting and Experience* e il sistema

panofskiano dei tre livelli di lettura simultanea dell'immagine. Su questo scheletro di base si inseriscono le nozioni di *beholder share* e *projection*, che Baxandall deriva, ancora una volta, dalla psicologia della rappresentazione di Gombrich. A dispetto di queste convergenze, è nota la reazione negativa che egli ebbe di fronte al concetto baxandalliano di *period eye*, a suo dire una riedizione dello 'spirito del tempo' (*zeitgeist*) o simili entità spirituali collettive. Attraverso un riepilogo di alcune delle abilità visive di cui si compone l'occhio del Quattrocento, si suggerisce una soluzione a questa contrapposizione, che appare essere soltanto di natura terminologica.

Un problema sotteso al testo del 1972, che riemergerà nel corso della successiva riflessione sulla metodologia della storia sociale e culturale dell'arte, è quello del rapporto tra cultura e individui, ovvero tra dimensione collettiva e individuale dei fenomeni culturali. Il tema è affrontato all'interno di un breve ciclo di lezioni – di fatto soltanto due – tenute da Baxandall all'Università di Londra nel 1972: le S.H. Lectures (§ 3.2). L'archivio conserva i testi integrali per queste lezioni, nelle quali si evince la volontà dell'autore di contrapporre due ordini di discorso: la prima è infatti volta a definire il Rinascimento in termini generali e a chiarire le categorie impiegate in tale esercizio (fenomeno, processo, evento); la seconda si avvale di questo sfondo per presentare la vicenda individuale di tre personaggi: Alberti, Giovanni Rucellai e Federigo da Montefeltro. Ricostruendo il contenuto delle due lezioni, si è cercato di metterne in risalto soprattutto la struttura complessiva, costruita da Baxandall in un costante dialogo con gli autori indicati nella bibliografia del corso, tra i quali spiccano i nomi di J. Burkhardt e Panofsky.

Il paragrafo seguente (§ 3.3) riallaccia tre momenti dell'attività di Baxandall: il lavoro museale (svolto come *assistant keeper* presso il dipartimento di scultura del Victoria&Albert Museum tra il 1961 e il 1965), le Slade Lectures del 1975, e la pubblicazione di *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980). Si ricostruiscono, in primo luogo, i punti di contatto tra il lavoro del conservatore sulla collezione di scultura lignea tedesca del V&A Museum e il successivo lavoro di ricerca dello studioso, che cerca di comprendere questi oggetti in un più ampio quadro di storia sociale e culturale. Il portato più importante del lavoro museale è rappresentato dall'attenzione dedicata dallo studioso ai materiali e alle tecniche esecutive – fattori che emergono con una certa rilevanza già nelle pubblicazioni sul *V&A Bulletin* e in forma di cataloghi negli anni 1965-67 e 1974. Le implicazioni di questo aspetto dal punto di vista della metodologia critica sono infatti emerse dall'esame delle carte relative alle Slade Lectures, i cui testi confluiscono solo parzialmente nel testo del 1980.

Secondo quanto dichiarato dallo stesso autore, il libro copre circa la metà delle lezioni, ovvero quella di taglio storico; l'altra metà, di taglio generale, a quanto ho potuto constatare, è rimasta in gran parte inedita. Per questa ragione, si è rivelato fondamentale, un lavoro di 'sottrazione' volto a rivelare le sezioni non presenti nel libro, nelle quali Baxandall si impegna in un articolato confronto metodologico con diverse correnti della storiografia artistica: dal materialismo estetico di Semper al *kunstwollen* di Riegl, nonché con l'impostazione deterministica della storia sociale dell'arte di area marxista. Qui, infatti, troviamo la seconda tappa di quel dibattito, aperto dalle pagine di *Painting and Experience*, che avrà i suoi ultimi esiti in pubblicazioni successive: dall'articolo "The Language of Art History" (1979) a *Patterns of Intention* (1985).

I due titoli appena citati, rientrano tra le opere analizzate nel paragrafo che conclude il terzo capitolo (§ 3.4). In esse, la riflessione metodologica assume una forma parzialmente diversa rispetto a quella vista nelle lezioni del 1975, e più familiare al lettore degli scritti editi di Baxandall: l'analisi del linguaggio verbale come strumento operativo dello storico dell'arte. Da qui, ovvero da questo lavoro di carattere più basilare, nasce l'idea della «critica inferenziale», formula con cui lo studioso descrive la spiegazione storica e l'interpretazione delle opere d'arte. Essa nasce come propaggine di una tendenza naturale, rivelata dal nostro modo di parlare, a pensare i dipinti come prodotto di un'attività intenzionale in cui l'artista si avvale di una serie di 'circostanze' esteriori – materiali e tecniche, mercato, idee. A ben vedere, ritornano qui quasi tutti i fattori presi in considerazione nelle Slade Lectures, ma con un maggior accento sull'artista, inteso come individuo e come agente che interpreta le circostanze ambientali. Questa continuità tematica è emersa dall'esame delle bozze per il volume del 1985, le quali contengono anche stralci di testi per le Una's Lectures che in esso confluiscono, lezioni tenutesi a Berkeley nel 1982. Esse rappresentano una delle occasioni di collaborazione tra Baxandall e l'università della California (iniziate già nel 1978), che precedettero l'inizio della sua regolare attività didattica presso l'ateneo californiano, databile a partire circa dal 1986.

Il quarto e ultimo capitolo affronta l'ultima attività di Baxandall, a partire dal suo trasferimento a Berkeley. Esso è anticipato dalle lezioni denominate USC (University of South California) Lectures, intitolate *Renaissance art criticism: an anatomy* (1984), di cui abbiamo letto un estratto (§ 4.1). Esse rappresentano una sorta di complemento alle Una's Lectures e a *Patterns of Intention*, in quanto sono volte a rintracciare le origini

rinascimentali della critica contemporanea. L'attività critica è qui vista, essenzialmente e nella sua genesi, come conversazione, ovvero come un dialogo volto a testare molteplici ipotesi; in ciò, la critica è anche simile all'esperimento scientifico, aspetto che Baxandall contrappone al principio di autorità. Le lezioni contengono, infatti, un invito a preservare la vitalità e la natura democratica dell'attività critica, a recuperarne la base 'vernacolare' e a contrastare le più recenti e asfittiche derive accademiche. Lo stesso atteggiamento può essere riscontrato, in alcuni dei contributi originali di *Words for Pictures* (2003), che raccoglie saggi inediti insieme ad altri riproposti in un'edizione riveduta. In particolare ci si concentra sull'analisi della *Resurrezione di Cristo* di Piero della Francesca, che chiude il volume e costituisce una sorta di testamento metodologico dell'autore, in cui si ricompongono coerentemente le addizioni di metodo che abbiamo visto accumularsi nel corso della sua attività.

Il secondo paragrafo (§ 4.2) prende spunto dalla conferenza tenuta da Baxandall ad Amburgo nel 1989, quando gli viene conferito il premio Aby Warburg. Non pubblicata nel *corpus* edito, essa sviluppa una riflessione sulla tensione tra significato simbolico e significato pittorico delle immagini a partire dall'analisi di alcune opere di C.D. Friedrich. L'artista era già stato studiato da Baxandall in occasione della conferenza da lui tenuta alla Tate Gallery nel 1972 a fianco della mostra dedicata ai paesaggi del pittore romantico. Il soggetto ha poi subito progressivi rimaneggiamenti ed è stato presentato in più occasioni, fino all'ultima del 1989, per la quale si ha il testo integrale. Esso testimonia un tipo di riflessione che l'autore continuava a sviluppare sulle possibilità semantiche interne al *medium* visivo e sul concetto di «significazione pittorica», che avrà una formulazione definitiva nell'articolo "Pictorially Enforced Signification" (1993).

Il terzo paragrafo (§ 4.3) passa in rassegna l'attività didattica svolta a Berkeley tra il 1985 e il 1996, ovvero tra gli estremi cronologici imposti dai programmi e bibliografie per corsi universitari conservati in archivio. Si tratta di una fase particolare della didattica, se comparata con il periodo precedente, in quanto è in questo momento che Baxandall inizia propriamente a tenere corsi di storia dell'arte, in cui l'apporto della storia sociale, economica e culturale può essere sensibilmente ridotto. Parallelamente, compare nei suoi programmi un genere di letteratura che riflette il contemporaneo sviluppo degli interessi dello studioso per i temi della psicologia della percezione e della scienza della visione e che risponde, dunque, al suo intento di insegnare a i suoi studenti delle abilità visive per l'esame autoptico delle opere d'arte.

Uno di questi programmi, in particolare, porta un titolo che, secondo le interviste, somiglia a quello che Baxandall aveva progettato per un libro che non vide la luce, ovvero *Attention to pictures: Three levels of inquietude*. I materiali d'archivio consentono, in questo caso, di raccogliere alcune notizie, in forma di appunti e di riferimenti bibliografici, sul tema dell'inquietudine visiva. Se confrontate con gli ultimi scritti editi di Baxandall che trattano dell'attenzione e/o dis-attenzione visiva, esse consentono di tratteggiare gli ultimi sviluppi dell'attività dello storico e critico d'arte inglese (§ 4.4).

1. La formazione (1951 – 1958). Dalle parole alle immagini

L'evento decisivo nella formazione di Michael Baxandall può essere descritto come il passaggio dagli studi di critica letteraria a quelli di storia dell'arte, che si attesta attorno agli anni 1955-56. Nel 1951, egli fa il suo ingresso al Downing College di Cambridge, dove studia letteratura inglese e critica letteraria sotto la direzione di Frank Raymond Leavis. Conseguito l'English Tripos, ottiene nel 1955 un finanziamento del British Council per trascorrere un anno in Italia, dove studia presso l'Università di Pavia e si dedica all'esplorazione del patrimonio artistico e del paesaggio italiano. È in questo snodo che Baxandall decide di diventare uno studioso di arti visive e si dedica alle prime letture di argomento storico-artistico. Progetta dunque di trascorrere un periodo di studi presso il dipartimento di Storia dell'arte dell'Università di Monaco, dove si recherà nel 1957, e a cui, come vedremo, preferirà il Central Institute for Art History.

Il presente capitolo è scandito dalle figure e dagli autori che maggiormente caratterizzano le tappe della formazione qui riassunte e che hanno su Baxandall un'influenza di breve o di lungo termine. Attraverso il confronto con i maestri, testimoniato dalle memorie e dalle carte d'archivio, si rintracciano le origini di alcuni temi caratteristici dell'opera successiva dello studioso: l'esperienza dell'opera d'arte, come fatto personale e come oggetto di studio; la riflessione in merito al rapporto tra approccio critico-interpretativo e approccio storico alle arti visive; lo scarto tra il *medium* verbale e quello visivo da un punto di vista operativo; infine, i diversi livelli di lettura dell'immagine artistica e, in particolare, la relazione tra proprietà visive e valori etici.

1.1 Cambridge (1951 – 1954): «Supposing [...] to do a Leavis on the visual arts»

Dal punto di vista degli autori che più hanno contribuito alla formazione di Baxandall, il periodo di Cambridge è dominato dalla figura di Frank Raymond Leavis⁷. L'influenza intellettuale del maestro, affermata a più riprese dallo studioso, non può essere limitata al

⁷ Per studi sulla critica e la figura di Leavis si rimanda a: R.P. Bilan, *The Literary Criticism of F.R. Leavis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979; I. MacKillop, *F.R. Leavis. A Life in Criticism*, The Penguin Press, London, 1993.

solo insegnamento, ma si estende a una più ampia concezione della critica come disciplina fondata su una serie di principi e posizioni di fondo. La seguente collazione di dichiarazioni risalenti agli anni Novanta tratteggia l'importanza della lezione di Leavis attraverso lo sguardo retrospettivo di Baxandall.

I read English at Cambridge [...] and was taught by Leavis at Downing College. I think still he's the largest influence I'm aware of. But in a curious way it's not really a matter of one's work looking like his. It was the first time I was intellectually excited⁸.

Leavis was a great teacher, and he had a huge influence on me in ways which weren't simply a matter of style of literary criticism. He's certainly one of the half-dozen 'readers over my shoulder' when I ask myself, "What would they think of this?" He was hugely important to me⁹.

I am sure he had a deeper effect on me than any other teacher I had; I would say that two others, art historians, had the same order of intellectual effect, but Leavis's was also what I have to call moral, for want of a more focused term¹⁰.

La perdurante presenza di Leavis in qualità di 'giudice morale' del lavoro di Baxandall, o in altre parole la sua azione modellante rispetto alla personalità critica che lo studioso inizia a sviluppare già a partire dalla prima formazione, si può spiegare in riferimento al significato che l'arrivo al Downing College assume nel quadro della vicenda biografica. Gli anni trascorsi a Cambridge sono infatti descritti come una liberazione, sia personale che intellettuale, rispetto al periodo dell'educazione superiore, ricevuta presso la Grammar School di Manchester e basata sullo studio filologico delle lingue classiche.

⁸ A.G. Langdale, *Art History and Intellectual History. Michael Baxandall's Works between 1963 and 1985*, PhD dissertation, University of California – Santa Barbara, 1995, p. 334; l'intervista, tenutasi il 3 e 4 febbraio 1994, è stata successivamente pubblicata come: A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", *Journal of Art Historiography*, No. 1, 2009, pp. 1-31.

⁹ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., pp. 14-15. La citazione prosegue: «I should say perhaps that Leavis was in many ways a rather unpopular man, certainly in Cambridge, and he has been much disliked. Every year a book comes out on him and people vent their spite, but he was a remarkable person, more remarkable than his writings showed, like many good teachers». L'impopolarità accademica di Leavis a Cambridge, aspetto che emerge anche nelle memorie (cfr. M. Baxandall, *Episodes. A Memorybook*, Frances Lincoln, London, 2010, p. 68), apparirà in questa sede soltanto come elemento marginale. Per il trattamento del problema si rinvia alla già citata biografia letteraria di Leavis scritta da MacKillop.

¹⁰ I. MacKillop, *F.R. Leavis*, cit., p. 9. La citazione, tratta dalla corrispondenza tra Baxandall e Ian MacKillop, è contenuta in una lettera datata 11 luglio 1991 ed è citata da quest'ultimo nel suo studio su Leavis a testimonianza dell'influenza del critico letterario su allievi che, come Baxandall, si dedicarono successivamente ad altri ambiti di studio.

I arrived there in 1951 [...] it was a release in all sorts of ways. Partly it was a release from Latin and Greek. I got into Cambridge on my Latin and Greek, but after a term I switched to English. I decided I just couldn't do any more of those Greek proses. I think for the first time I was intellectually excited too. I don't think I'd ever had that before, and that was part of the release...I was hugely excited by all the literature I came up against, and in a sense *being taught to read*. I don't think I'd been taught to read before, although I'd had a very philological education. This was intoxicating, you know, very exciting indeed¹¹.

L'ammissione alla Scuola d'Inglese non fu immediata, a causa del sistema degli esami di ingresso tale per cui l'accesso a un *iter* di studi era parzialmente determinato dalla formazione superiore. Il passaggio dallo studio del greco e del latino alla Downing English School avvenne a seguito di un colloquio con Leavis: si tratta probabilmente del primo incontro con il critico letterario, che Baxandall aveva già avvicinato grazie alla lettura di *Revaluation. Tradition and Development in English Poetry* (1936) e che rappresentava il motivo principale della scelta di Cambridge come luogo degli studi universitari.

When I said I wanted to read English, a friend of my father's, an educationist, told me I should read two books: one by a man called Maurice [C.M.] Bowra, at Oxford, called *The Heritage of Symbolism*, and the other by a man called F.R. Leavis, at Cambridge, called *Revaluation*. He said I should decide on the basis of those where to go. I much preferred the Leavis [...] because it was more direct and more specific. I enjoyed the close reading he did, and the rather aggressive tone. As I saw it at that time, the Oxford style was sort of urbane. The Cambridge style was urgent and scientific and moralistic, all of which I liked¹².

Lo 'stile di Cambridge', apprezzato da Baxandall per il tono aggressivo e per l'impostazione scientifica e moralistica, si manifesta nella 'lettura ravvicinata' dei testi (*close reading*), un metodo con cui si tende a identificare la Scuola di Cambridge¹³ e di cui Leavis costituisce un singolare rappresentante.

Perhaps it should still be stated clearly that 'close reading' was not what was specific to Leavis, though he did it or something like it. What were specific to Leavis, in my experience, were a temperament and a set of stances and a set of values. The stances were something between implicitly

¹¹ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 11-12; il corsivo è della scrivente.

¹² M. Baxandall, *Episodes*, cit., pp. 10-11.

¹³ G. Cianci, *La scuola di Cambridge. La critica letteraria di I.A. Richards, W. Empson, F.R. Leavis*, Adriatica editrice, Bari, 1970, pp. 9-28.

principled positions and postures from which one could effectively launch oneself, and they were embodied in certain critical performances by himself or others. The values were established in exemplary pieces of literature, often good sections out of a mixed whole, read in his way¹⁴.

Con l'espressione *close reading* si può dunque intendere, nel caso specifico di Leavis, una lettura fortemente interpretativa, volta a riconoscere il valore dei testi e a prendere posizione rispetto a essi sulla base di principi non dichiarati, bensì impliciti nella *performance* critica, che coincide in buona parte con la lettura stessa («read in his way», appunto). Torneremo a breve sulla tecnica interpretativa di Leavis e sul suo metodo didattico. Ciò che preme stabilire, in via preliminare, è che si tratta di un esercizio di comprensione grazie al quale Baxandall sente, per la prima volta e a dispetto della precedente educazione filologica, di apprendere a *leggere* un testo: «When I was let in and started going to classes I kept my head down but was excited, not having realized at all that one could read so actively»¹⁵.

Le memorie raccolte sin qui acquistano un'importanza fondamentale alla luce delle riflessioni che accompagnarono la fine degli studi a Cambridge, vale a dire il momento in cui gli interessi di Baxandall iniziano a spostarsi verso le arti visive.

Supposing one had tried to do a Leavis on visual art, on pictures and sculptures and so on, what would it have been like? I was occasionally thinking about this at that time¹⁶.

Queste parole forniscono l'angolo visuale da cui procedere a una ricostruzione della lezione di Leavis. Come già anticipato, essa esercita un'azione plasmante sulla personalità critica di Baxandall, quale la si può riscontrare ancora nell'opera matura dell'autore; allo stesso tempo, essa rappresenta un primo modello, cui il giovane studioso tenterà di trovare degli equivalenti nelle immediatezze del suo passaggio allo studio delle arti visive. Ciò di cui egli andrà in cerca nelle sue prime letture di argomento storico-artistico saranno, infatti, esempi di 'osservazione ravvicinata' delle immagini.

¹⁴ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 65.

¹⁵ *Ivi*, p. 63.

¹⁶ *Ivi*, p. 71. La frase è stata scelta da Jules Lubbock per il titolo del suo contributo al recente volume *Michael Baxandall. Vision and the Work of Words* (2015). L'autore analizza il portato della lezione di Leavis nella formazione di Baxandall su un arco cronologico che si estende dagli anni di Cambridge ai primi anni Settanta. Cfr. J. Lubbock, "To do a Leavis on Visual Art". The Place of F.R. Leavis in Michael Baxandall's Intellectual Formation", in P. Mack, R. Williams (a cura di) *Michael Baxandall. Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015, pp. 25-47.

Per meglio comprendere lo stimolo intellettuale provocato dalla lettura dei testi ‘alla maniera di Leavis’, tentiamo dunque di calarci nella realtà dei suoi seminari, frequentati da Baxandall al Downing College e descritti, rispettivamente, nelle interviste e nelle memorie.

Leavis’s seminars typically worked from reading sheets. You’d have a sheet or a couple of sheets with half a dozen or maybe ten extracts. The first exercise was to attribute, the notion being that if you couldn’t, you hadn’t *read*. Having stated your reasons for thinking this was Thomas Hardy, or whoever, you went on to discuss the nature of Hardy’s verse, or Blake’s, or whoever – in what respects it was good, and in what respects it was bad. Leavis was a very evaluative teacher. In other words, he encouraged discriminations of quality in a way that is nowadays rather awkward. Many people find that discriminations of quality played a very big part in this, and the quality wasn’t simply technical or linguistic, or even literary; it was partly moral. Again, the moral and the literary were interfused¹⁷.

He taught us through seminars conducted around cyclostyled reading sheets...the texts, verse or prose, were unidentified (though not always unrecognized) and the group attributed them to authors or moments, on the basis of legitimate kinds of point drawn from alert reading. This stage was a sort of high connoisseurship. Then Leavis would expand on a more general issue the texts on the sheet were calculated to raise: impersonality, movement, or whatever it might be [...] Language was treated as transparent through to a social person behaving; or so it seemed. To be curious about the technical detail of the medium as medium was to take one’s eye off the ball of Life¹⁸.

Il primo esercizio consisteva, dunque, nell’attribuzione di brani assortiti di prosa o poesia («a sort of high connoisseurship»), presentati agli studenti affinché si dimostrassero in grado di riconoscere i dettagli identificativi di un testo e di distinguere autori o periodi differenti. Seguiva una discussione delle proprietà dei singoli brani, la cui selezione era mirata a far riflettere su alcune questioni di interesse generale (*impersonality, movement*), sempre affrontate nelle loro occorrenze particolari. La valutazione dei brani letti costituiva una

¹⁷ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Percetion*, cit., p. 14.

¹⁸ M. Baxandall, *Episodes*, cit., pp. 66-67. La citazione continua: «as I.A. Richards had done». A proposito delle ragioni del distacco di Leavis da Richards dopo una prima fase di adesione si veda I. MacKillop, *F.R. Leavis*, cit. Si noti, di passaggio, che i seminari descritti da Baxandall possono essere visti come una continuazione dell’esperimento didattico iniziato da Richards nel 1925 all’interno di un ciclo di lezioni al Magdalene College di Cambridge, cui Leavis partecipò, poi pubblicato in *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment* (1929). A questo proposito, Cianci fa riferimento all’introduzione (1925) nel sistema degli esami di un *paper* di critica in atto, denominato *practical criticism*, tale per cui «gli studenti dovevano cimentarsi direttamente col testo» e «accompagnare i loro giudizi con minute analisi al di là di ogni schema manualistico preconstituito», cfr. G. Cianci, *La scuola di Cambridge*, cit., p. 16.

parte preponderante dell'analisi. Stando alle memorie di Baxandall, Leavis incoraggiava infatti i suoi allievi a esprimere il proprio giudizio sulla qualità di un testo («in what respects it was good, and in what respects it was bad»), ancorandolo ad aspetti oggettivi dei versi o dei passi in esame. Tale giudizio di valore non ricadeva tuttavia sulle sole qualità tecniche, linguistiche o letterarie; il linguaggio era considerato e analizzato come luogo di manifestazione dello stile di un autore o di un'epoca («language was treated as transparent through a social person behaving»). Gli allievi di Leavis erano con ciò chiamati non solo a dimostrare la propria preparazione e abilità nell'identificare e descrivere lo stile da un punto di vista della tradizione letteraria, ma anche a discuterne la qualità 'morale'. L'esercizio richiedeva dunque agli studenti di rapportarsi ai testi anche attraverso la propria sensibilità e coscienza individuale. Si tratta di una situazione di esposizione personale che Baxandall ricorda di aver vissuto come un'esperienza stimolante e che ha probabilmente contribuito a quella liberazione intellettuale che egli dice di aver sperimentato attraverso il nuovo approccio ai testi, insegnatogli da Leavis.

Here a person was in an exposed position with Leavis. The famous pattern of exchange – “This is so, is it not?” “Yes, but...” – involved a reciprocal declaration of identity [...] it was his human response or yours. In fact, it was him or you [...]. A critical crux – an inability genuinely to share feeling about a text – might be a moment in learning to read but it might be an irreducible difference in that judgment about life. This exposure was exciting¹⁹.

Ciò che invece non era contemplato nei seminari e nei *syllabus* di Leavis erano istruzioni generali di metodo, aspetto di cui Baxandall ammette di aver sofferto la mancanza, almeno in una prima fase di orientamento. La convinzione che motivava tale lacuna era che l'unico modo proficuo per parlare di metodologia fosse quello di dimostrarne la fecondità attraverso *performance* esemplari, ovvero attraverso l'analisi di casi particolari²⁰. In verità, in tal senso, Leavis da tempo preparava un testo, rimasto incompiuto, che avrebbe dovuto intitolarsi *Authority and Method*²¹. Nonostante il manuale non abbia mai visto la luce, tra il

¹⁹ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 69.

²⁰ «Leavis's position was, the only way that you could talk about method was to do a particular job. He always refused to make methodical statements or to write methodical books. The only way you could do method was by doing exemplary performances», R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 19.

²¹ «It took me time to adjust to Leavis's unwillingness to describe procedures and criteria in general terms: I would have liked an explicit method with precepts and procédés, and would have given much for the ghostly book “Authority and Method” he never finished – though the bits of it that emerged later in essays make it

1945 e il 1952 appaiono su *Scrutiny*²² tre articoli, aventi come sottotitolo comune “Notes in the analysis of poetry”²³, confluiti successivamente nella sezione “Judgment and Analysis” di *The Living Principle. English as a Discipline of Thought* (1975); essi sono comunemente ritenuti preparatori per il progettato libro sul metodo o, a ogni modo, frutto di una riflessione sui fondamenti della critica letteraria che Leavis portava avanti a partire circa dagli anni Quaranta²⁴. L’impianto generale dei tre saggi rispecchia la struttura tipica dei seminari, descritta poco sopra, e conferma l’assenza di indicazioni esplicite di metodo. L’autore procede infatti alla dimostrazione dei principi fondamentali della sua critica letteraria attraverso l’analisi concreta di versi o brani di prosa, scelti in quanto esemplificativi di aspetti di interesse generale: «the method of exploration by concrete analysis – analysis of judiciously assorted instances»²⁵. Per far fronte a questa situazione e nella vana attesa di un manuale, Baxandall redige dunque un ‘breve glossario’, menzionato nelle memorie²⁶ e ora conservato all’interno del fondo dell’autore: quattro pagine dattiloscritte intitolate *Leavis on critical theory*²⁷ e datate 1953, in cui egli cerca di condensare la teoria critica del maestro a partire dai termini da lui più frequentemente usati, riuniti sotto quattro voci: *standards, moral judgment, art and morality, impersonality*. Il documento acquista una rilevanza particolare nel presente discorso in quanto offre un punto di vista privilegiato per individuare e approfondire alcuni lati dell’insegnamento leavisiano che più colpirono la curiosità intellettuale di Baxandall e che ritornano nel suo bilancio retrospettivo.

clear that this would not have been the sort of neat driver’s manual I thought I wanted», M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 65.

²² *Scrutiny* è la rivista di critica letteraria fondata da Leavis nel 1932 e pubblicata fino al 1953. Una selezione di articoli, curata dallo stesso Leavis, viene ripubblicata in due volumi, cui si farà qui riferimento (cfr. F.R. Leavis, *A Selection from Scrutiny*. Cambridge University Press, Cambridge, 1968. Per la storia delle origini e della fortuna della rivista si rimanda a I. MacKillop, *F.R. Leavis*, cit., p. 143 e segg. e p. 279 e segg.

²³ I primi due, dal titolo “Thought and emotional quality” e “Imagery and movement” compaiono nel 1945 su *Scrutiny*, vol. XIII; il terzo, “Reality and sincerity”, appare nel 1952 sul vol. XIX della stessa rivista. Si farà riferimento alla loro riedizione in F.R. Leavis, *A selection from Scrutiny*, cit., pp. 211-248, dove sono riuniti all’interno della sezione “Judgment and Analysis: notes in the analysis of poetry”.

²⁴ A proposito della relazione tra gli articoli e *Authority and Method* si veda I. MacKillop, *F.R. Leavis*, cit., p. 182 e segg.. Hayman mette in relazione lo stesso gruppo di articoli con un altro libro in preparazione a metà degli anni Quaranta dal titolo “Judgment and Analysis” e anch’esso incompiuto, cfr. R. Hayman, *Leavis*, Heinemann, London, 1976, p. 89.

²⁵ F.R. Leavis, *A selection from Scrutiny*, cit., p. 241.

²⁶ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 65.

²⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/1, *Leavis on critical theory*, 1953. La prima voce del glossario è analizzata anche da Lubbock nel saggio sopramenzionato, che include una trascrizione integrale del documento in appendice, cfr. J. Lubbock, “To Do a Leavis on the Visual Art”, cit., pp. 26-27 e pp. 38-40.

I am sure it is due to Leavis that I regularly worry about relevance – about whether some thought about an object, veridical though it may be, is likely to sharpen or just encumber its vitality [...]; that I also feel that in art the technical and the moral fuse into one, and that to try and isolate either is likely to be frustrating and may turn destructive; and that there is something meritorious as well as pleasurable about art that arises from trade between the high-cultivated and the demotic (which, by the way, is not the high art/low art duality)²⁸.

I am sure a whole set of values and priorities I try to observe I owe to Leavis – belief in a sense of relevance, belief in valuation, admiration of complexity, belief in the detail texture as index of the quality of total order, liking for culture in touch with the vernacular, a sense of the morality of technique, and so on²⁹.

Procediamo dunque alla decifrazione di parti del glossario, al fine di rintracciare e spiegare alcune di quelle priorità e valori che Baxandall riconosce a posteriori come il portato di Leavis sulla propria formazione; ci concentreremo, in particolare, sulla valutazione del testo e sul principio di ‘rilevanza’. A questo scopo il documento verrà confrontato con un secondo gruppo di scritti, pubblicati da Leavis tra il 1953 e il 1965³⁰, scelti per la loro vicinanza con gli argomenti che affiorano dalle carte³¹. L'accostamento dei passi metterà in luce la stretta somiglianza tematica e lessicale riscontrata tra il glossario e i suddetti testi, permettendoci di riconoscere una strumentazione concettuale che si può supporre essere stata usata anche durante i seminari, da cui nascono probabilmente gli appunti in esame.

Uno dei primi paragrafi del glossario, che compare sotto la voce *standards*, trova un suo parziale corrispettivo in un brano tratto da un saggio di Leavis intitolato, appunto, “Standards of Criticism” (1965). Confrontiamo i due frammenti.

²⁸ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 70.

²⁹ I. MacKillop, *F.R. Leavis*, cit., p. 9.

³⁰ “The Responsible Critic: or the Function of Criticism at Any Time”, in *Scrutiny*, vol. XIX, 1953; “Valuation in Criticism”, in *Obris Litterarum*, XXI, 1966; “Standards of Criticism”, lezione tenuta alla York University, probabilmente nel 1965. Si farà riferimento alla loro riedizione in F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

³¹ Il testo è inoltre denso di rimandi ad altri autori, cui si farà riferimento laddove essi divengono imprescindibili per chiarire la teoria critica di Leavis secondo Baxandall, ovvero nei luoghi in cui le voci dei diversi autori sembrano confondersi nella personale sintesi baxandalliana. Il problema dell’originalità di Leavis non è qui di particolare rilevanza, in quanto ciò che ci interessa è quanto l’allievo abbia trattenuto e riadattato in forma di sintesi personale.

Standards are not like weights and measures; nor they can be imposed. They only exist by being recognised: and so they cannot be discussed apart from method. Standards only exist in an intelligent and interested public. You cannot define them; nor is the term safe. Talk about 'judgment' instead; related to 'perception'. Which two cannot really be separated. Value and valuation are very complex ideas; you cannot put a price on literature.³²

It's characteristic of our field of thought that we have to use terms we can't strictly or neatly define. (...) The standards of criticism are not at all of the order of the standards in the Weights and Measures Office. They are not producible, they are not precise, and they are not fixed. But if they are not effectively 'there' for the critic to appeal to, the function of criticism is badly disabled. [...] A reference to 'standards' involves reference to an educated public that we implicitly postulate³³.

Già a un primo raffronto è evidente il tentativo di dare legittimità al giudizio di valore, aspetto che costituisce una parte preponderante della critica di Leavis. Che si parli di canoni o di giudizi particolari, infatti, il problema di fondo è comune, stabilire quali siano i criteri della valutazione; l'unica differenza è che nel primo caso prendiamo in esame dei giudizi di più ampia portata – «The term "standards" presents itself when there is question of getting recognition for the justice of large judgments affirming relative value and importance»³⁴ – volti cioè a stabilire l'importanza relativa di diversi autori e la rispettiva posizione su una scala di valore. Prima di intraprendere una discussione sulla natura e sulla validità del giudizio, è bene precisare che il tema, e quello ad esso connesso della funzione della critica, è spesso trattato da Leavis in riferimento alla situazione del proprio tempo e alle contingenze del proprio operare, principalmente attraverso *Scrutiny*³⁵ e l'insegnamento universitario; è soprattutto in questo senso che vanno intesi i frequenti riferimenti a «an educated public», o nelle parole dell'allievo, «an intelligent and interested public». In questa sede, tuttavia, cercheremo di seguire Baxandall nel suo tentativo di distillare una riflessione generale sul tema, lasciando sul fondo l'aspetto militante della critica leavisiana.

³² Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/1, *Leavis on critical theory*, 1953, c.1v.

³³ F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism*, cit., p. 244.

³⁴ *Ivi*, p. 281.

³⁵ Entrambi i saggi qui citati fanno, più o meno esplicitamente, riferimento a *Scrutiny* e alla sua posizione nel mondo della critica letteraria coeva. "Standards of criticism" nasce come lezione seminariale, tenuta alla York University probabilmente nel 1965, in cui Leavis prende in esame le ragioni che portarono alla fondazione della rivista in risposta alla situazione generale della critica giornalistica inglese all'altezza del 1930, e le difficoltà riscontrate in tale impresa. In "Valuation in criticism" (1966), l'autore espone la propria concezione della critica letteraria in risposta polemica all'allora editore del *Times Literary Supplement*. Gli 'standards' della critica sostenuti all'interno della cerchia leavisiana sono qui da intendersi in opposizione a quelli diffusi e dominanti nel mondo letterario.

Un buon punto di partenza per comprendere il peso che il giudizio di valore ha nella critica di Leavis è esaminare in che senso egli intenda l'analisi del testo come un processo creativo o ri-creativo – «What we call analysis is a creative or re-creative process»³⁶ – che completa la *raison d'être* di un'opera letteraria. Ponendo che si stia parlando di poesia, dobbiamo considerare l'opera come un'entità che ha un'esistenza separata da quella delle parole stampate sulla pagina, e che acquista realtà soltanto nel momento in cui quelle parole suscitano una reazione nella mente di un lettore. Questo non significa negare al testo, inteso come il prodotto dell'attività creativa del poeta, una sua realtà oggettiva; ed è questo, forse, ciò che Leavis vuole salvaguardare nell'attribuire all'analisi un ruolo che è alternativamente definito come «creativo» o «ri-creativo». Detto altrimenti, nell'affermare che la lettura attiva *ri-crea* l'opera, si riconosce al testo una realtà originaria, che precede cioè l'atto interpretativo, e che deve fungere da principio regolatore rispetto alle oscillazioni di significato cui l'opera è sottoposta. Essa non può infatti essere ridotta a un fatto meramente privato e deve essere piuttosto pensata come il luogo di un possibile incontro fra più menti. Confrontiamo nuovamente allievo e maestro su questo punto. Scrive Baxandall nel glossario:

The poem does not consist in the marks on the paper, but in the effects of the marks on the mind, in the response of the reader. It is thus neither purely public nor purely private. But if you could not establish from the print on the page something over which minds could meet literature would be pointless. [...] Language exists only as something apprehended or conceived³⁷.

Così Leavis:

The poem [...] is not the text, the black marks on the paper; it's the effect of the text when this is taken by you and me – by, that is, separate minds. It is 'there' only when it's realized in separate minds, and yet it's not merely private. It's something in which minds can meet, and our business is to establish the poem and meet in it³⁸.

³⁶ *Ivi*, p. 278.

³⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/1, *Leavis on critical theory*, 1953, c.1v.

³⁸ F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism*, cit., p. 278.

Il giudizio di valore è parte ineliminabile nella ricezione della poesia ed è l'elemento più personale, che minaccia la possibilità di un accordo inter-individuale sul suo significato. Leggiamo le parole di Baxandall a questo proposito.

The type undertaking of criticism is [...] the establishment of say the poem as an existing thing; and of course the valuation is a part of this – you cannot take possession of a poem in a neutral way or in a critical vacuum, re-creative analysis cannot exist without implied value judgment³⁹.

A esse affianchiamo un brano 'omologo' da Leavis:

You can't, as some scholar seem to suppose you can, have the poem in a kind of neutral possession, and then proceed to value it or not as you choose – or leave the critic to do the valuing. Any reading of a poem that takes it *as* a poem involves an element of implicit valuation. The process, the kind of activity of inner response and discipline by which we take possession of created work, is essentially the kind of activity that completes itself in full explicit value judgment⁴⁰.

Attraverso la lettura incrociata delle parole di Baxandall e di Leavis, siamo giunti a caratterizzare l'analisi del testo come un atto inevitabilmente valutativo e a fissare nel giudizio di valore il luogo della reazione più intima e personale all'opera. Si tratta di un punto cruciale della lezione leavisiana («belief in valuation», secondo le parole citate precedentemente), che è bene approfondire in quanto si riproporrà alla riflessione di Baxandall nel momento in cui egli si confronterà con le arti visive. Occupiamoci dunque della natura del giudizio di valore, riprendendo le osservazioni precedenti circa lo scarto inevitabile tra le risposte individuali a uno stesso testo.

Sebbene sia in prima istanza inevitabilmente personale, l'interpretazione e la valutazione critica di un'opera ambisce a ottenere un sincero riconoscimento esterno. Questo difficilmente potrà avvenire nella forma di un completo accordo; nella migliore delle ipotesi si tratterà di un confronto tra posizioni – fatto di correzioni, aggiunte, spostamenti di accento – il cui scopo è trasformare le divergenze in un possibile accrescimento nella comprensione dell'opera. È questa discussione ideale che il critico ha in mente nel momento in cui esprime la propria valutazione e interpretazione. In riferimento a questo aspetto cooperativo dell'analisi critica, Leavis introduce una formula con cui descrive il

³⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/1, *Leavis on critical theory*, 1953, c.1r.

⁴⁰ F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism*, cit., p. 279.

giudizio: esso sarà espresso nella forma «This is so, isn't it?» e la risposta migliore che ci si possa aspettare sarà «Yes, but» – , the “but” standing for qualifications, corrections, shifts of emphasis, refinements, additions»⁴¹. A ben vedere, si tratta della stessa formula riportata da Baxandall nel racconto del suo confronto individuale con il maestro durante i seminari, quale la si può ritrovare anche nel glossario; la somiglianza lessicale e concettuale tra il documento e gli scritti appena visti è evidente anche in questo caso.

So the form of a critical judgment, though in the first place inevitably personal or nothing, cannot be merely personal. It must mean more than that; one cannot mean a serious judgment to be merely personal as Empson would claim, we must want confirmation. [...] But in spite of this a judgment cannot seek to impose itself on the reader; it must be an appeal for agreement. Thus – “This is so...”, then appeal, “...is it not”. We do not get complete agreement – “Yes, but...”. At best we can only expect qualified agreement; but we try to get enough to make the difference profitable. And in this re-creative and co-operative process evaluation is implied and inevitable⁴².

Si può così legittimamente pensare che la didattica offrisse a Leavis un contesto pratico per innescare concretamente quella discussione sul valore dell'opera letteraria fin qui descritta come un presupposto teorico della critica. Tutto ciò è di interesse in quanto ci permette di introdurre la questione dei criteri che regolano il giudizio di valore. Affinché l'analisi possa assumere la forma di un processo co-operativo, sono infatti necessari dei parametri comuni di giudizio: si deve stabilire, cioè, dove e in che cosa risieda il valore dell'opera e quali siano gli aspetti su cui impostare la discussione, intesa, sia come orizzonte teorico del discorso critico, che come dinamica reale, avente luogo nei suddetti seminari. I criteri del giudizio di valore sono descritti da Baxandall alla voce *moral judgments* del glossario, che riporto di seguito.

The criteria of a value judgment: One cannot distinguish between moral and critical considerations. The critic should not necessarily base his moral-critical judgments on any particular ethic; he offers them with the same appeal for agreement to the moral-critical sense-response of the reader.

Moral as a word is used in criticism for emphasis on relevance to “criticism of life”. Significant art challenges (moral) habit and with acquaintance changes it. Failure to change or challenge it implies pejorative judgment. So all significant art is in a sense “immoral”.

⁴¹ *Ivi*, p. 278.

⁴² Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/1, *Leavis on critical theory*, 1953, cc. 1r-1v.

(Then the point of reference, the standards by which we judge, are nothing more than our sense of life, the contemporary sensibility)⁴³.

L'aggettivo «morale» è usato da Leavis al fine di introdurre i criteri più importanti del giudizio critico. Ciò non significa, come specifica correttamente Baxandall, che si debba fare appello a un particolare sistema etico, valutando dunque l'opera a seconda della sua conformità a specifici principi morali; la sensibilità morale, secondo Leavis, non è altro che la stessa sensibilità critica⁴⁴. Un confronto radicale con l'opera impone infatti di considerarla dal punto di vista della sua rilevanza per la vita: il significato morale di un'opera d'arte è proporzionale alla misura in cui questa ci coinvolge in quanto esseri umani e ci impone di riconsiderare criticamente le convinzioni di fondo che regolano la nostra esistenza. È in questo senso che l'arte ha un significato morale, secondo Leavis, ed è da questo punto di vista che essa deve essere valutata.

Significant art challenges us in the most disturbing and inescapable way to a radical pondering, a new profound realization, of the grounds of our most important determination and choices. Which is what Arnold meant by saying [...] that literature is to be judged as “criticism of life”⁴⁵.

Quanto appena detto non fa che rafforzare l'importanza della relazione personale e diretta che il critico instaura con l'opera d'arte, la quale si tinge di una caratterizzazione “morale”, nel senso che si è venuto a specificare. Essa ha delle conseguenze immediate per la critica pratica, ovvero per l'analisi del testo, che non sono ancora state prese in considerazione e che meritano invece un approfondimento, in quanto esercitano un'influenza diretta sulla riflessione baxandalliana. Mi riferisco al principio di rilevanza che costituisce una delle preoccupazioni fondamentali che accompagnano Baxandall nella sua

⁴³ *Ivi*, 2r.

⁴⁴ «The critic, when he agrees that a literary-critical judgment of his has a moral significance, doesn't mean that he is subscribing to and applying some specific ethical theory or scheme – something other than his critical sensibility, other and apart from it, that takes over the function of critical judgment», F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism*, cit., p. 279.

⁴⁵ F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism*, cit., p. 280. La formula «criticism of life», adattata da Leavis e citata da Baxandall, deriva dal saggio *The Study of Poetry* (1880) ripubblicato nella raccolta *Essays in Criticism. Second series* (1938) di Matthew Arnold. A proposito della relazione tra poesia e morale in Arnold e Leavis si rimanda a V. Buckley, *Poetry and Morality. Studies on the Criticism of Matthew Arnold, T.S. Eliot and F.R. Leavis*, Chatto&Windus, London, 1968. Per un giudizio complessivo di Leavis rispetto alla critica arnoldiana si veda F.R. Leavis, “Arnold as Critic”, in *Scrutiny*, Vol. VII, 1938, ripubblicato in F.R. Leavis, *A selection from Scrutiny*, cit., pp. 258-267.

attività di studioso e che è descritta dall'autore come una derivazione leavisiana; richiamiamolo attraverso una nuova citazione dalle memorie.

I am sure it is due to Leavis that I regularly worry about *relevance* - about whether some thought about an object, veridical though it may be, is likely to sharpen or just encumber its *vitality*⁴⁶.

Queste parole possono ora essere riconsiderate alla luce di quanto emerso circa la connotazione morale della critica di Leavis. La vitalità dell'oggetto di studio – che a queste date è il testo letterario, ma da qui a breve sarà sostituito dalle arti visive – è da intendersi, dunque, come una qualità che scaturisce dalla relazione tra il lettore – poi osservatore – e il suo oggetto d'interesse e che dipende dal tipo di attenzione che lo studioso dedica all'opera e dalle priorità che la informano. Vale la pena di soffermarsi sul trattamento che il principio di rilevanza riceve in Leavis, in quanto se ne possono ricavare alcune considerazioni in merito al rapporto tra storia e critica, che ci permetteranno di comprendere la preoccupazione costante di Baxandall rispetto alla rilevanza delle proprie osservazioni. Il richiamo a questo principio come guida nell'analisi compare, d'altra parte, già nel glossario: «In analysis we are not dealing with an inert object. Analysis is a process of re-creation. Involving *discipline in relevance*»⁴⁷.

Questo stesso principio può essere rintracciato in un articolo pubblicato da Leavis nel 1953 su *Scrutiny* – “The Responsible Critic: or the Function of Criticism at Any Time” – in risposta ad un saggio di F.W. Bateson, che apriva il numero di gennaio di quello stesso anno di *Essays in Criticism*, trimestrale da lui diretto, con sede a Oxford. La polemica offre l'occasione per comparare la metodologia storico-critica dei due autori, vale a dire i rispettivi approcci alle opere del passato, attraverso il punto di vista di Leavis. Lo scontro verteva sulla già annunciata questione dell'apporto della conoscenza storica alla critica letteraria. In questa cornice, Bateson compare come rappresentante di un metodo definito come «discipline of contextual reading»: partendo dalla constatazione che ogni poesia ha qualche tipo di relazione con il mondo in cui fu scritta, egli giunge alla conclusione che la lettura corretta dell'opera sia possibile soltanto a partire da una ricostruzione integrale del suo contesto originario; l'unico punto di vista autorevole da cui interpretare il significato dell'opera, in altre parole, è quello storico. Da questa angolazione, la lettura critica proposta

⁴⁶ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 70; i corsivi sono della scrivente.

⁴⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/1, *Leavis on critical theory*, 1953, c. 1r; il corsivo è della scrivente.

da Leavis, con il suo invito al lettore a confrontarsi direttamente con il testo e a valutarlo in base alla propria sensibilità e 'intelligenza' contemporanea, appare dunque poco 'accurata', decisamente anacronistica e, in ultima istanza, illegittima.

La risposta di Leavis a Bateson, può essere condensata in tre punti, a noi utili per sviscerare il concetto di rilevanza. In primo luogo, la ricostruzione del 'contesto totale' di un'opera – anche in questo caso si parla di poesia – è un'impresa destinata a protrarsi indefinitamente, in quanto non esiste nulla di determinato che corrisponda a tale 'contesto'; si tratta piuttosto di un postulato, di una costruzione che nasce come agglomerato di informazioni eterogenee e in continua espansione, cui non corrisponde nulla di reale. A tale illusione, Leavis contrappone decisamente la realtà del testo⁴⁸: la poesia è l'unico fatto concreto di cui il critico dispone e da cui egli deve partire nella ricostruzione del significato dell'opera. Secondariamente, la lettura proposta da Bateson è di scarsa utilità critica, in quanto sposta l'attenzione dal testo al contesto – «the kind of 'context' that expands indeterminately» – e perde il contatto con l'opera. Quando il lettore, carico della sua conoscenza del contesto storico, torna al testo, egli scopre che essa non ha alcun riferimento diretto e specifico con l'opera di cui pretende di svelare il significato⁴⁹. Questo non significa isolare l'opera dal suo sfondo originario e considerarla come dotata di un valore puramente letterario e a-temporale; il discorso di Leavis ambisce tuttavia a stabilire delle priorità di interesse. Il testo ha la precedenza su tutto ciò che è ad esso esterno ed è il fine ultimo cui l'analisi critica deve tornare; è l'opera stessa, dunque, a indicare al lettore quali caratteristiche del contesto sociale abbiano una ricaduta diretta al suo interno e possano attivamente contribuire alla sua comprensione⁵⁰.

Infine, ultimo punto, la lettura storica è "irresponsabile" in quanto rifugge il confronto diretto con l'opera.

⁴⁸ «The poem, as I've said, is a determinate thing; it is *there*; but there is nothing to correspond – nothing answering Mr Bateson's 'social context' that can be set over against the poem, or induced to re-establish itself round it as a kind of framework or completion, and there never *was* anything», F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism*, cit., p. 197.

⁴⁹ «The student who sets out in quest for such a "context" may read historical works of various kind and he may assemble a number of general considerations [...] but he will find that the kind of 'context' that expands indeterminately as he gets from his authorities what *can* be got contains curiously little significance – if significance is what, for a critic, illuminates a poem. And he may go on and on – indeterminately», *Ibid.*

⁵⁰ «It is to creative literature, read *as* creative literature, that we must look for our main insights into those characteristic of the "social context" (to adopt for a moment Bateson's insidious adjective) that matter most to the critic – to the reader of poetry», *Ibid.*

One judges a poem by Marvell not by persuading a hypothetical seventeenth-century “context”, or any “social context”, to take the responsibility, but, as one alone can, out of one’s personal living (which inevitably is in the twentieth century). The “mere process of responsible reading”, if we take “responsible”, not in Mr Bateson’s inverted sense, but in the ordinary sense, “*includes* the necessary value judgments” (and “valuation” is not a simple idea in analogy with “putting a price on”, and not a mere matter of “relative goodness or badness”) because, if the poem is an important challenge, it engages, in the response that “reconstruct” it, and as an inseparable part of the response, the profoundest and completest sense of relative value that one brings from one’s experience⁵¹.

Attraverso un’inversione di senso dei termini di Bateson, Leavis definisce la ‘responsabilità’ critica come la più profonda e completa consapevolezza del valore relativo che egli deve attribuire alla propria personale risposta all’opera; valore tanto più relativo quanto più aumenta la distanza, storica e culturale, che separa il lettore del ventesimo secolo dal mondo in cui l’opera fu scritta. Di fronte a questa constatazione, è dovere del lettore critico non tentare, peraltro inutilmente, di rifuggire dalla propria condizione, ma riconoscere la poesia al contempo come prodotto storico e come frutto di un lavoro creativo. Questo significa che il lettore ‘sensibile’ – colui cioè che avrà allenato le proprie abilità di conoscitore attraverso un’assidua frequentazione con la letteratura di ogni tempo – non mancherà di riconoscere «the period peculiarities of idiom, linguistic usage, convention, and so on» e «the need, here, there and elsewhere, for special knowledge»; l’intelligenza critica si manifesterà proprio nell’uso ‘accurato’ – altra inversione di senso rispetto a Bateson – di quelle conoscenze e informazioni che gli permetteranno di affrontare l’opera dal punto di vista della sua rilevanza per la vita, ovvero di valutarne il significato e la portata in base a quanto essa è in grado di comunicare alla sensibilità contemporanea. È in questo che Leavis pone la priorità della critica letteraria: «The critic, by way of his discipline for relevance in dealing with created works, is concerned with life»⁵².

Vedremo in seguito come i punti appena affrontati trovino un corrispettivo nella riflessione di Baxandall a proposito del rapporto che intercorre tra quelli che, in base a quanto emerso finora, potremmo chiamare il punto di vista storico e il punto di vista critico sull’opera d’arte. Si tratta di un problema di ordine metodologico che accompagnerà lo studioso attraverso tutta la sua attività e che trova nella lezione seminale di Leavis il suo punto d’origine. Una prima ricaduta si avrà nel momento in cui egli, carico

⁵¹ F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism*, cit., p. 198.

⁵² *Ivi*, p. 200.

dell'armamentario critico appreso a Cambridge, si recherà in Italia e si confronterà con le opere d'arte attraverso un occhio che, a quelle date, possiamo ancora considerare scevro della sofisticata preparazione storico-artistica e storico-culturale della maturità. Come avremo modo di dire, egli si interrogherà a quel punto sulla legittimità della propria reazione spontanea a opere di cui ancora ignora le 'circostanze' storiche. È noto che la storicità della percezione è un tema portante dell'opera baxandalliana; basti ricordare il titolo di uno degli studi maggiori degli anni Settanta – *Painting and Experience* (1972) – per comprendere come il tema della vitalità dell'oggetto d'indagine verrà declinato in senso storico-culturale; possiamo fin da subito affermare, tuttavia, che buona parte della ricerca lenticolare che lo studioso dedicherà alle esperienze quotidiane del passato registrate nelle opere coeve, sarà sempre sottoposta al principio regolatore di rilevanza. Progredendo ulteriormente nella cronologia fino a *Patterns of Intention* (1985), troveremo, enunciato chiaramente tra i criteri di validità della spiegazione storica, quello di «fecondità o necessità critica» (anche detto di «economia esplicativa»): «Non si introducono nella spiegazione elementi di tipo inferenziale se non arricchiscono l'esperienza del quadro come oggetto di interesse visivo»⁵³ – laddove con «inferenziale» dobbiamo intendere il tipo di logica con cui lo studioso propone di procedere dalle caratteristiche concretamente osservabili nell'opera (il testo visivo) alla selezione accurata di quelle circostanze esterne che possono esserne ritenute le cause. Come si può evincere da queste anticipazioni, il fatto che lo storico non possa eludere la propria condizione 'anacronistica'⁵⁴ di osservatore contemporaneo, rimarrà un elemento portante della coscienza critica di Baxandall attraverso tutta la sua produzione.

Tornando al 1953 e al glossario, rimane un'ultima questione da approfondire per completare la presente ricostruzione dell'eredità di Leavis. Si tratta della fusione tra aspetti 'tecnici' e 'moralì' in arte considerata non tanto come principio generale, quanto dal punto di vista dei risvolti pratici che essa assume nell'analisi del testo. Esaminando alcuni brani fra quelli in cui Leavis pratica la sua singolare versione di *close reading*, si individueranno alcune proprietà formali del testo che rivelano una connotazione morale; a partire da esse, si potrà dunque giungere a una più precisa descrizione di quella tecnica di lettura che Baxandall ha

⁵³ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000, pp. 172-176.

⁵⁴ Devo il termine a Lubbock. L'autore, che di Baxandall fu allievo, riporta la questione nei termini utilizzati dallo studioso nelle lezioni della fine degli anni Sessanta; la relazione diretta dello spettatore odierno con l'opera è descritta come "anacronistica" e allo stesso tempo irrinunciabile: non è possibile, né desiderabile, rispondere all'opera esclusivamente secondo i parametri di un osservatore ad essa coevo, cfr. J. Lubbock, "To Do a Leavis on The Visual Art", cit., p. 25.

appreso sul testo letterario e che cercherà in parte di adattare ai testi visivi. Anticipo fin da ora che la trasposizione non avverrà in modo diretto e sarà ostacolata da una serie di difficoltà poste, innanzitutto, dalla rispettiva natura del *medium* verbale e visivo.

Si ricorderà che, tra i punti in cui Baxandall riassume la lezione del maestro, vi è un ‘senso di moralità della tecnica’ che egli descrive come una fusione di aspetti tecnici e morali in arte. Una prima implicazione contenuta in queste parole è che la qualità morale del testo non risiede nel contenuto di un’opera, quanto nelle sue proprietà “tecniche”, vale a dire nel modo in cui essa è fatta. Questa distinzione traspare alla voce *Art and morality* del glossario a proposito di quella che è definita come «the moralistic fallacy».

The moralistic fallacy: Ruskin shows one side of it in the didactic (which is itself is not one) fallacy – the idea that moral content must be explicit (Johnson on Shakespeare for classic statement) not just *enacted*. This lead to poetic justice and the rest [...] There is also Tolstoi, who is the moralistic fallacy and in whom the word “directly” is the key. See Richards Principles Chap. 9 and 10. The answer to Tolstoi’s ‘directly’ is in Shelley – “The chief agent of moral good is the imagination, and poetry ministers to the end by acting on the cause”⁵⁵.

Il passo è denso di rimandi. Notiamo innanzitutto la presenza di Ruskin⁵⁶, in una posizione liminale; si tratta di un autore che rincontreremo successivamente, come una tra le prime letture baxandalliane di argomento storico-artistico. Ciò che è di più immediato interesse è invece il richiamo all’immaginazione come facoltà fortemente coinvolta in quella tecnica interpretativa del testo che Leavis chiama «analogical enactment». Il rimando bibliografico ai *Principles of Literary Criticism* (1924) di I.A. Richards offre, a questo proposito, un preciso termine di confronto per comprendere l’intera voce, a partire dal riferimento a Tolstoj. L’autore russo compare infatti in veste di moralista nell’opera di Richards, in particolare, per le posizioni espresse in *What is art?* (1897) in merito alla funzione morale dell’arte⁵⁷. Alla tesi di Tolstoj, Richards contrappone una concezione più sottile della funzione morale della poesia, quale la si può trovare in *A Defence of Poetry*

⁵⁵ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/1, *Leavis on critical theory*, 1953, c. 2r; il corsivo è della scrivente.

⁵⁶ Per quanto riguarda la questione della *poetical justice* in Ruskin, si veda *Fors Clavigera*, vol. IV, lettera LXXXIII.

⁵⁷ «Tolstoj [...] denied the value of all human endeavours except those which tend *directly* to the union of men [...]. All other things are of value only in so far as they tend to promote this, and art shares the general subordination», I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924), Routledge, London, 1970, pp. 49-50.

(1871) di Shelley. Il brano citato da Richards è lo stesso da cui è tratta la frase estrapolata da Baxandall nel glossario, come si può verificare di seguito.

But poetry acts in another and diviner manner [rispetto alla “scienza etica”]. It awakens and enlarges the mind itself by rendering it the receptacle of a thousand unapprehended combinations of thought [...]. The great secret of morals is love; or a going out of our nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasure of his species must become his own. *The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting upon the cause.* Poetry enlarges the circumference of the imagination by replenishing it with thoughts of ever new delight, which have the power of attracting and assimilating to their own nature all other thoughts, and which form new intervals and interstices whose void forever craves fresh food. Poetry strengthens the faculty which is the organ of the moral nature of man, in the same manner as exercise strengthens a limb⁵⁸.

La poesia, nelle parole di Shelley, ha un'intrinseca funzione morale nella misura in cui agisce sulle possibilità immaginative dell'uomo, che sono l'“organo” della vita morale. A partire da questa premessa, cercheremo dunque di capire in che modo essa, nell'analisi di Leavis, faccia concretamente appello all'immaginazione del lettore, trasmettendo un “senso morale della tecnica”.

Tutto ciò può essere verificato partendo da alcuni scritti in cui Leavis affronta uno dei temi portanti della sua critica, ricordato anche da Baxandall nella descrizione dei seminari: l'“impersonalità” del testo. Esso compare, per altro, come lemma conclusivo del glossario nei seguenti termini: «Impersonal: not direct address from the poet: self effacement,

⁵⁸ P.B. Shelley, *A Defence of Poetry*, in *English Essays from Sidney to Macaulay*, Harvard Classics Vol. 27, P.F. Collier&sons Company, New York, 1909-1914. Il brano, citato da Richards, è riportato in traduzione anche nell'Introduzione di E. Chinol all'edizione italiana dell'opera di Richards, cfr. I.A. Richards, *I fondamenti della critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1961, p. xv: «Ma la poesia opera in maniera più divina. Essa risveglia e allarga la mente stessa facendone il ricettacolo di mille sconosciute combinazioni di pensieri. Tutto ciò che rafforza e purifica gli affetti, che allarga l'immaginazione e anima i sensi, è utile [...] Il grande segreto della morale è l'amore, o un uscire dalla nostra natura e un identificarci con il bello che esiste in pensieri, azioni e persone fuori di noi. Un uomo, per essere molto buono, deve immaginare intensamente e comprensivamente, deve immaginare se stesso nella situazione di un altro e di molti altri: i dolori e le gioie dei suoi simili devono diventare suoi. *Il grande strumento del bene morale è l'immaginazione; e la poesia contribuisce all'effetto agendo sulla causa [...].* La poesia rafforza la facoltà che è lo strumento della vita morale dell'uomo nello stesso modo in cui l'esercizio rafforza un organo». Si tratta, in entrambi i casi, di un estratto più lungo di quello contenuto nel testo, ma che meglio contribuisce a chiarire il nostro problema; come si può notare, inoltre, esso contiene la stessa citazione inclusa nel glossario di Baxandall.

disinterestedness, detachment»⁵⁹. In “Thought and Emotional Quality” (1945), Leavis analizza coppie di poesie dal punto di vista espressivo, dimostrando come l’emozione possa essere dichiarata dal poeta in prima persona, oppure possa svilupparsi in modo ‘impersonale’. Confrontando i versi di Wordsworth⁶⁰ e Tennyson⁶¹ alla maniera dei suoi seminari, Leavis mostra come soltanto il primo autore riesca a sviluppare un determinato effetto emotivo attraverso la struttura del testo e le situazioni concrete che in esso sono presentate; il critico si concentra, in particolare, su quello che accade tra le due stanze che compongono la poesia.

The emotional power is generated between the two stanzas, or between the states represented by the stanzas: ‘she was, she is not’ – the statement seems almost bare and simple as that. But the statement is concrete, and once the reading has been completed the whole poem is seen to be a complex organization, charged with a subtle life. In retrospect the first stanza takes on new significance: “A slumber did my spirit seal;/I had no human fears” - the full force of that “human” comes out: the conditions of the human situation are inescapable and there is a certain *hubris* in the security of the forgetful bliss. Again, the “human” enhances the ironic force of “thing” in the next line: “She seemed a thing that could not feel/The touch of earthly years”. In the second stanza she *is* a thing – a thing that, along with the rocks and stones and trees...cannot in reality feel the touch of earthly years and enjoys a real immunity from death⁶².

Wordsworth ‘realizza’ l’emozione personale all’interno della struttura temporale della poesia (*she was, she is not*), che il lettore può ripercorrere appellandosi all’immaginazione, ovvero calandosi nella situazione presentata dal testo; a partire da questo atto di simulazione di una situazione concretamente esperibile, il lettore è in grado di ‘ri-creare’ in sé l’emozione espressa dal poeta. Nei versi di Tennyson, al contrario, l’emozione personale è

⁵⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/1, *Leavis on critical theory*, 1953, c. 2v. La voce *impersonality* è l’unica di quelle componenti il glossario ad essere riportata integralmente nelle memorie, cfr. M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 66.

⁶⁰ Riporto di seguito il testo della poesia *A slumber did my spirit seal* (1799), pubblicata in W. Wordsworth, *Lyrical Ballads* (1800): A slumber did my spirit seal;/I had no human fears:/ She seemed a thing that could not feel/ The touch of earthly years.//No motion has she now, no force;/She neither hears nor sees;/ Roll’d round in earth’s diurnal course,/ With rocks, and stones, and trees.

⁶¹ Di seguito il testo di *Break, break, break* (1839): Break, break, break,/ Oh thy cold gray stones, O sea!/ And I would that my tongue could utter/ The thoughts that arise in me.//O well for the fisherman’s boy,/ That he shouts with his sister at play!/ O well for the sailor lad,/ That he sings in his boat on the bay!//And the stately ships go on/ To their haven under the hill;/ But O for the touch of a vanishe’d hand,/ And the sound of a voice that is still!//Break, break, break,/ At the foot of thy crags, O sea!/ But the tender grace of a day that is dead/ Will never come back to me.

⁶² F.R. Leavis, *A Selection from Scrutiny*, cit., p. 212.

dichiarata e fluisce in superficie, come un lamento uniforme che si impone alla lettura⁶³: il sentimento è esibito sulla pagina – «the emotion seems to be out there on the page» – ed è privo di sostanza. Per comprendere in che senso la tecnica dei due poeti differisca da un punto di vista morale, seguiamo Leavis nel passaggio dall'analisi alla valutazione dei testi: la poesia di Tennyson è di un tipo inferiore rispetto a quella di Wordsworth per l'atteggiamento umano incarnato nei suoi aspetti formali.

“Inferior in kind” – by what standards? Here we come to the point at which literary criticism, *as it must*, enters overtly into questions of emotional hygiene and moral value – more generally (there seems no other adequate phrase), of spiritual health⁶⁴.

Se l'espressione *as it must* ci ricorda la misura della componente morale nella critica di Leavis, ciò che preme sottolineare, a questo punto, è il rilievo che viene dato agli aspetti tecnici del testo, interpretati come manifestazioni di comportamenti umani. È in questo senso che dobbiamo intendere l'affermazione incontrata poco sopra nel glossario secondo la quale il contenuto morale della poesia non deve essere esibito direttamente, ma simulato all'interno del testo (*enacted*, appunto) e ricreato attraverso la lettura. Prendiamo in considerazione da vicino un altro esercizio di *close reading*, per meglio comprendere le caratteristiche specifiche del *medium* poetico cui è connesso un particolare tipo di lettura attiva.

In “Imagery and Movement” (1945), Leavis vuole correggere la nozione comune di metafora come «illustrative correspondence» o «the vivid presentment of an object by analogy»⁶⁵, ovvero come un effetto locale della poesia fondato sulla somiglianza e su una vivida analogia, dunque vincolato principalmente appello all'immaginazione visiva. Di

⁶³ Ciò che più di ogni altra cosa può dimostrare efficacemente la differenza tra le due poesie, in questo caso, è la lettura ad alta voce che ne rivela immediatamente le qualità di tono e movimento: «If we read the poem aloud, the emotion, in full force from the opening, asserts itself in the plangency of tone and movement that is compelled upon us», F.R. Leavis, *A Selection from Scrutiny*, cit., p. 213. Per la concezione leavisiana della lettura ad alta voce come strumento critico a tutti gli effetti, spesso più potente della penna e talvolta in anticipo su di essa, si rimanda al saggio “Reading out Poetry” (1972) contenuto in F.R. Leavis, G. Singh, *Valuation in Criticism*, cit., pp. 253-275. L'importanza della recitazione del testo e il ruolo attivo che essa svolge all'interno della critica di Leavis è ricordato da Baxandall nelle memorie: «I felt that behind almost all his best criticism there was an extraordinary actor sustaining at once distinct stylized voices [...]. He must himself have habitually read like this, I think, sitting silent with a book, voices competing or twining in his mind. It was clearly part of his extreme sensitivity to movement in language [...]. In an odd way the intensity of his moral response to literature seemed driven partly by the same impulse. If you act out text, character, author and reader you are going to find yourself having to inhabit people you will have strong feelings about having had to be - “judgments about life” indeed», M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 69.

⁶⁴ F.R. Leavis, *A Selection from Scrutiny*, cit., p. 214; il corsivo è della scrivente.

⁶⁵ *Ivi*, p. 232.

contro, il critico riporta l'attenzione sul tessuto verbale del testo, il quale agisce sul lettore dapprima come una complessa organizzazione di parole, in cui gli effetti di suono interagiscono con il significato letterale; le immagini visive hanno certamente un ruolo in questa interazione, ma in quanto parti di più complessi effetti sinestesici. Analizzando alcuni versi di J. Keats⁶⁶, ad esempio, egli rileva come il poeta combini elementi visivi, sonori e di significato in un composto che descrive come un'immagine tattile («a tactual image»). In questo caso, il mezzo poetico produce nel lettore un'esperienza di tipo sensoriale che è descritta di seguito in termini generali:

So elsewhere, in reading poetry, one responds *as if* one were making a given kind of movement or a given kind of effort: the imagery the analyst is concerned with isn't (to reiterate the point) merely, or even mainly, visual [...]. For images comes somewhere between full concrete actuality and merely "talking about" as poems do – their status, their existence is of the same order; the image is, in this respect, the type of the poem. In reading a successful poem it is as if [...] one were living the particular action, situation or piece of life⁶⁷.

As if (come se) è la formula che ci aiuta a capire come la poesia, con le qualità di suono e movimento che le sono propri, possa simulare una situazione reale, un pezzo di esperienza. In questo senso, essa sta a metà tra la realtà e il semplice «talking about», ovvero un uso non-poetico del linguaggio fondato sul riferimento convenzionale a una generica realtà esterna⁶⁸. Si spiega così l'idea di poesia come *analogical enactment*, una sorta di simulazione attivata dalla recitazione del verso.

⁶⁶ Riporto di seguito i versi di Keats, estratti da *Ode on melancholy*: «Then glut thy sorrow on a morning rose,/ Or on the rainbow of the salt sand-wave/ Or on the wealth of globed peonies». E questa è l'analisi di Leavis: «The "globed" gives the sensation of the hand voluptuously cupping a peony, and it might be argued that this effect can be explained in terms of the isolated word. But actually it will be found that "globed" seems to be with so rich a palpability what it says, to enact in the pronouncing so gloating a self-enclosure, because of the general co-operation of the context. Most obviously, without the preceding "glut", the meaning of which strongly reinforces the suggestive value of the alliterated beginning of "globed", this latter word would lose a very great deal of its luxurious palpability». L'effetto di palpabilità che la parola *globed* acquista, nel contesto in cui è inserita, è descritto come un'immagine tattile, la cui azione sul lettore non è quella di richiamare semplicemente un'immagine visiva ma di fargli sentire l'azione concreta di racchiudere il fiore tra le mani: «The palpability of the "globed" – the word doesn't merely describe, or refer to, the sensation, but gives a tactual image. It is as if one were actually cupping the peony with one's hand», *Ivi*, p. 235.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Cfr. "Reality and Sincerity" (1952), in F.R. Leavis, *A Selection from Scrutiny*, cit., p. 252. L'espressione «talking about» vi è usata (in senso negativo) per descrivere un tipo di poesia che parla di emozioni e sentimenti senza ricrearli poeticamente; è come se il poeta si atteggiasse in un sentimento che non ha esperito e che, di conseguenza, non è in grado di ricreare attraverso la poesia.

A pervasive *action of the verse* – or action in the reader as he follows the verse: as he takes the meaning, re-creates the organization, responds to the play of sense-movement against the verse structure, makes the succession of efforts necessary to pronounce the organized words, he performs in various modes a continuous analogical enactment⁶⁹.

Siamo giunti, dunque, a individuare alcune specificità tecniche del *medium* poetico su cui si può pensare che si sia allenata la sensibilità critica di Baxandall nella lettura attiva dei testi appresa da Leavis. Come già anticipato, si tratta di un punto nodale nella presente valutazione del ruolo che il critico letterario assume nella formazione del giovane studioso. Ricordando le riflessioni che accompagnarono la fine degli studi a Cambridge ('fare Leavis nelle arti visive'), si possono ora intuire le difficoltà che, a tale riguardo, si frapponivano nel passaggio dal *medium* verbale a quello visivo.

An overriding difference is that literature registers consciousness of life and the world in the same medium as the critic uses: language. Literary criticism is verbal behaviour all the way, object and subject. There are all sort of qualifications to be made, about the literary language being distinct from the critical language and about difference between language and depiction not being a simple difference between a conventional and an analogue medium, but the fact remains that visual art is behaviour in shapes and colours, and – short of dancing or painting it – art criticism's language is in different relation to visual art⁷⁰.

È fondamentale notare come il problema dello scarto tra i due diversi *media* sia posto innanzitutto su un piano linguistico: quale relazione si può stabilire tra lo strumento della critica artistica e il suo oggetto di interesse, tra la parola e l'immagine? Se il linguaggio verbale è adatto a descrivere e interpretare il comportamento verbale contenuto in un testo letterario, esso può risultare uno strumento imperfetto, e ingombrante, nel momento in cui deve ridurre alle sue categorie le proprietà specifiche del mezzo visivo, vale a dire un comportamento condensato in forme e colori. Siamo di fronte a una questione di capitale importanza, in quanto il problema che qui si pone rappresenta un filo rosso che attraversa l'intera opera di Baxandall. Il linguaggio della critica d'arte è infatti un tema ricorrente nella produzione dell'autore, dove viene indagato sia come fenomeno storico-letterario che come problema operativo che sta alle fondamenta dell'intera disciplina storico-artistica. Se

⁶⁹ F.R. Leavis, *A Selection from Scrutiny*, cit., p. 237; il corsivo è della scrivente.

⁷⁰ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 72.

l'interesse per la critica d'arte umanistica sembra nascere in una fase successiva alla formazione dello studioso, il problema metodologico ha qui una sua prima formulazione. A questo proposito, notiamo che il tema compare tangenzialmente anche nei *Principles of Literary Criticism*, incontrati precedentemente come riferimento bibliografico interno al glossario. Se possiamo supporre che il giovane studioso conoscesse il testo di Richards attraverso le lezioni di Leavis, possiamo anche pensare che le seguenti osservazioni relative al linguaggio della critica non gli fossero totalmente sconosciute.

Il linguaggio è invero riuscito fino a poco tempo fa a nascondere quasi tutto ciò di cui si parla. Che si parli di musica, di poesia, di pittura, di scultura o di architettura, si è obbligati a parlare *come se* stessi trattando di oggetti fisici: vibrazioni di corde e di colonne d'aria, segni stampati sulla carta, tele e pigmenti, masse di marmo, edifici di pietra viva. Eppure le osservazioni che facciamo in sede critica non si riferiscono a quegli oggetti, ma a stati d'animo ad esperienze⁷¹.

Se qualcuno dice che *The May Queen* di Tennyson è una poesia sentimentale non è difficile convenire che si sta riferendo ad uno stato d'animo. Ma se afferma che in un quadro di Giotto le masse si bilanciano perfettamente, ciò risulta meno evidente; e se si spinge oltre, a discutere del tempo nella musica, della forma nelle arti figurative, dell'intreccio di un dramma, il fatto che sta sempre parlando di avvenimenti mentali si oscura del tutto. L'apparato verbale alza un ostacolo fra noi e le cose di cui realmente trattiamo. Parole utili, anzi di inestimabile aiuto nella conversazione come tappabuchi ed espedienti, ma che richiedono elaborate dilucidazioni prima di poter essere usate con precisione, vengono impiegate con la stessa semplicità che se si trattasse di nomi propri⁷².

Le parole di Richards contengono *in nuce* un tipo di riflessione che impegnerà a lungo Baxandall negli anni a venire. La consapevolezza dello scarto che separa il linguaggio verbale dal suo oggetto di descrizione, l'opera d'arte, porterà lo studioso a una proposta di classificazione delle "parole descrittive" impiegate dalla critica d'arte, basata sulla relazione logica che connette il significato letterale della parola alla proprietà visiva dell'opera d'arte cui essa si riferisce⁷³.

⁷¹ I.A. Richards, *I fondamenti della critica letteraria*, cit., p. 17.

⁷² *Ivi*.

⁷³ Cfr. M. Baxandall, "The Language of Art History", *New Literary History* 10, n. 3, 1979, pp. 453-465; l'articolo verrà ripubblicato con il titolo "The Language of Art Criticism" in S. Kemal, I. Gaskell (a cura di), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. 67-75. Tale sistema di categorizzazione delle parole descrittive si ritroverà successivamente nell'introduzione di *Patterns of Intention*. Questi argomenti verranno trattati più approfonditamente nel terzo capitolo (§ 3.4).

1.2 Gli autori della transizione alle arti visive

All'altezza del suo ultimo anno a Cambridge (1954), Baxandall inizia a realizzare che, nonostante il valore da lui attribuito all'insegnamento di Leavis, la critica letteraria non era ciò a cui avrebbe voluto dedicarsi negli anni a venire. Parallelamente, un latente interesse per le arti visive inizia a manifestarsi attraverso la lettura di alcuni autori appartenenti, da un lato, alla critica d'arte inglese e, dall'altro, alla storia dell'arte di area continentale. Si tratta di incursioni a-sistematiche in un nuovo ambito di studi, non dirette cioè da intenti di ricerca definiti, ma rispondenti piuttosto a un'esigenza di orientamento metodologico generale e, soprattutto, di un apparato concettuale e lessicale per affrontare il nuovo oggetto di studio: l'opera d'arte.

I suppose I went from books in my father's house, which I'd looked at but not really read, to trying to find at Cambridge books which talked about art with something like the relevance and urgency and precision of what I considered good literary criticism. I remember Phaidon brought out a cheap edition of the *Italian Painters of the Renaissance* by [Bernard] Berenson, and I think I even bought that because it had a lot of pictures. But I didn't get on with that. The first two art history books I remember liking were [Heinrich] Wölfflin's *Classic Art*, and Erwin Panofsky's *Meaning in the Visual arts*. [Panofsky's book] in particular bowled me over; that I found really exciting, although it's not like Cambridge literary criticism. It was simply that here was a man doing a tight, clean job, looking closely at pictures. I had read some art criticism which I quite liked, Roger Fry, and other people, but Panofsky for me marks a beginning interest in art history⁷⁴.

Alla lista si aggiungono le già citate *Seven Lamps of Architecture*; il testo di Ruskin fu apprezzato, in particolare, «for the confidence with which it locates plain values immanent in art»⁷⁵.

In riferimento al precedente paragrafo, è possibile riunire in due categorie le preoccupazioni, di ordine metodologico, a partire dalle quali Baxandall si accosta agli autori che mediano la sua transizione alle arti visive. In primo luogo, si tratta di trovare un insieme di concetti in grado di tradurre verbalmente, con precisione, le proprietà tecniche e formali di un'opera, rilevate attraverso l'osservazione ravvicinata dell'immagine (qualcosa di analogo al *close reading* praticato sul testo letterario); è in risposta a questo interesse per le

⁷⁴ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 21.

⁷⁵ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 72; A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", cit., p. 4;

proprietà estetiche delle opere d'arte che il giovane studioso si accosta agli autori della tradizione anglosassone (Ruskin, Fry), senza trovarvi tuttavia quei concetti critici fondamentali che soltanto la lettura di Wölfflin sarà in grado di offrirgli. Secondariamente, ciò che egli ricercava era un'interpretazione dell'opera in grado di riconoscere i valori sociali che in essa sono registrati sotto forma di proprietà visive – «a short-cut directly between visual properties and social values»⁷⁶; si trattava, in altre parole, di comprendere i possibili livelli di lettura delle immagini e di procedere a un'interpretazione del loro significato, che compendiasse il piano formale con una più ampia visione del loro contesto storico-culturale. È in questo solco, a mio avviso, che il testo di Panofsky segna un punto di inizio dell'interesse di Baxandall per la storia dell'arte. Le ricadute di tale lettura, tuttavia, saranno apprezzabili in una fase più avanzata dell'attività baxandalliana.

Un primo ambito in cui lo studioso iniziò la sua ricerca di testi che parlassero d'arte con la stessa urgenza che egli attribuiva alla buona critica letteraria fu quello della critica d'arte inglese. In questo senso, il nome di Fry può essere avvicinato a quello di Leavis attraverso le parole con cui Baxandall descrive retrospettivamente il suo primo orientamento allo studio delle arti visive, soprattutto sotto il profilo dell'incontro della tradizione inglese con quella continentale: «trying to do Leavis and Roger Fry – who are an odd pair in the first instance – with an enrichment from central Europe. But I still think of what I do and what a lot of art historians I like do as being art criticism rather than art history»⁷⁷. L'accostamento tra i due si può spiegare, in prima istanza, se si pensa all'attività di Fry come pubblicista e critico militante: è probabile che Baxandall possa aver riconosciuto una figura comparabile a quella di Leavis, per la sua funzione di mediatore nella ricezione dell'arte 'moderna' da parte del pubblico inglese⁷⁸. L'opinione del giovane studioso sull'attualità del pensiero critico di Fry,

⁷⁶ *Ibid.* Sotto questo punto di vista, Baxandall cita nelle memorie *Drama and Society in the Age of Jonson* di L.C. Knights, come un testo che rappresentò un punto di riferimento in questa fase di transizione, caratterizzata da una ancora limitata conoscenza della letteratura storico-artistica e dal fatto che *Scrutiny* non prevedesse contributi di critica d'arte che potessero fungere da modello.

⁷⁷ A.G. Langdale, *Art History and Intellectual History*, cit., p. 366.

⁷⁸ A questo proposito, ricordiamo soltanto la prima mostra 'post-impressionista' organizzata da Fry alle Grafton Galleries di Londra nel 1910 – comprendente opere di Cézanne, Gauguin, van Gogh, Picasso, Signac, Derain, Friesz, Matisse – cui seguì la seconda mostra post-impressionista nell'ottobre del 1912, cfr. S. Fishman, *The Interpretation of Art. Essays on the art criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1963, pp. 103-104. Per l'invenzione del termine 'Post-impressionismo' e la reazione del pubblico alle suddette mostre, si veda R. Fry, *Visione e disegno* (1920), Minuziano Editore, Milano, 1947, pp. 356-359. Per quanto concerne l'attività artistica di Fry e le sue connessioni con il gruppo di Bloomsbury si rimanda a R. Shone, J. Beechey, R. Morphet, *The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, Princeton University Press, 1999.

all'altezza del periodo di Cambridge, può essere soppesata ricorrendo alle carte del fondo dell'autore. Il documento che si offre a questo scopo è una recensione al libro *The Changing Forms of Art. Studies in Contemporary Painting and Sculptures* (1955) del pittore e critico d'arte inglese Patrick Heron: undici pagine dattiloscritte, risalenti al 1955, pensate per una rivista che non fu mai realizzata⁷⁹. La recensione ci permette di ricavare la posizione di Baxandall rispetto all'eredità di Fry nella critica d'arte del tempo, in quanto Heron fonda le sue analisi critiche su un'impostazione formalista che deriva dichiaratamente da Fry. È precisamente con questo obiettivo che ci accostiamo al testo di Heron.

The Changing Forms of Art nasce come una raccolta di articoli, pubblicati tra il 1945 e il 1954 sul *New Statesman*; si tratta di un insieme di scritti estremamente eterogenei, tanto per estensione quanto per soggetto, in cui le opere di artisti tra loro molto lontani dal punto di vista della cronologia, sono sottoposte al vaglio dell'analisi formale. Se, per ammissione dello stesso autore, il libro manca di unità a causa della sua genesi, esso è attraversato da un tema portante che intercetta l'attenzione del suo recensore: la sfida lanciata dall'arte non-figurativa alle possibilità interpretative della critica. Si tratta di un problema reso tanto più urgente dalle proposte che, in questo senso, provenivano dall'Espressionismo Astratto, corrente cui l'ultima produzione artistica dello stesso Heron tendeva ad accostarsi. Di fronte ai nuovi sviluppi dell'arte contemporanea, l'autore ritiene che l'unica via interpretativa percorribile sia quella dell'analisi formale.

If I am more interested in the changing forms of art than in its changing content, this may be due to the fact that I am a painter: but it may also be due to the situation in general, as I diagnose it – which is that, our art being increasingly abstract, the formal approach in criticism is alone capable of meeting the intellectual requirements of the spectator. In most of the best modern art the form is increasingly the content of a work. It is upon the changing *forms* of painting or sculpture that we have to meditate if we are to become aware of the meaning of the work as a whole. Form *is* content now. So, analysis of the form (and I mean colour, design, construction, spatial organization and so on by the one word *form* in this context) has become the chief critical function of the day. Yet the resistance – in England – to this kind of writing is widespread and determined – as I know to my cost⁸⁰.

⁷⁹ Cfr. M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 72.

⁸⁰ P. Heron, *The Changing Forms of Art. Studies in Contemporary Painting and Sculptures* (1955), Noonday Press, New York, 1958, p. ix.

Il prezzo pagato da Heron per la sua decisa impostazione formalista è la sua posizione marginale nel mondo della critica d'arte inglese, che gli costò infine l'esclusione dalla redazione del *New Statesman*. Si tratta di un aspetto in realtà apprezzato da Baxandall, in quanto presenta un punto di vista indipendente rispetto a quelli istituzionali rappresentati dalla Tate Modern e del British Council⁸¹. La discrepanza che Heron osserva tra le derive di un'arte sempre più astratta e il gusto predominante, aderente all'arte figurativa, è imputato dall'autore al prevalere di un approccio 'letterario' alle arti visive: l'opera è giudicata per il suo 'contenuto' piuttosto che per le sue qualità formali⁸². È in opposizione a tutto ciò che Heron si richiama a Fry.

I have also been told that my approach dates back to the 'twenties (meaning, as I should like to think, Fry's splendid insistence upon the visual fact, the plastic reality of colour and form?). Personally I believe that formal criticism is an art still in its infancy. Painting of whatever school is not understood except through an extension of one's awareness of the visual: abstract painting, which dominates the world to-day, is quite meaningless if we refuse to find the meaning in mere colour and form. In such awareness of colour and form we at least have a concrete experience: but in discussion of the iconography, symbolism or "meaning" of a modern picture we have only the tenuous satisfaction of a speculation – we have, to be specific, a discussion of that sort of meaning which painting *shares* with literature; of that element in painting which is not unique to painting⁸³.

In queste parole, a ben vedere, si possono distinguere due tipi di argomentazione. Da un lato egli afferma che l'approccio formalista, essendo l'unico che ci permette di trovare un significato e un valore nell'arte non figurativa, costituisce un'urgenza dettata dai tempi. Dall'altro, si legge che «un'estensione della nostra sensibilità al dato visivo» è necessaria alla comprensione *di qualsiasi scuola pittorica*. Sebbene il discorso, nel suo complesso, sia

⁸¹ Baxandall fa riferimento a queste dinamiche nella pagina iniziale della sua recensione, in cui afferma anche il motivo principale per cui il libro, a dispetto dei difetti derivanti dalla sua composizione frammentaria, meriti di essere letto: «Yet it is worth reading for more than the quality of isolated perceptions. And it possess a special representational importance in that it appears to have a wide currency among a part of the public that does not uncritically accept the values of the British Council and the Tate Gallery, nor the utterances of either the non-formal or the would-be-philosophical schools of English art criticism. It is, in fact, an independent statement», Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/2, *Patrick Heron: The Changing Forms of Art*, 1955, c. 1r.

⁸² «The literary content in painting is not to be ignored, however. It plays its part, which is, pictorially, a subterranean one. But there are many English critics who do not see this: to them the subject, the mood, atmosphere or poetry (these are favourite words) of a painting are all far more important than the painting itself [...] And of course the subject of a representational painting is easier for some people to write or read about than painting itself», P. Heron, *The Changing Forms of Art*, cit., 1955, p. xi.

⁸³ *Ivi*, pp. ix-x.

fortemente situato nella realtà artistica contemporanea, è possibile isolare un nucleo di interesse generale nel momento in cui l'autore separa forma e colore dal contenuto letterario e circoscrive agli aspetti formali il valore specificamente artistico di un'opera, a prescindere dal fatto che essa sia o meno figurativa⁸⁴. Il testo di Heron costituisce, in definitiva, l'affermazione di un approccio critico alle opere d'arte in cui viene dato massimo risalto alle possibilità di significato insite nella pura forma.

Ora, a detta di Baxandall, l'autore non sviluppa a questo punto una riflessione convincente in merito al rapporto tra la forma e tutto ciò che egli considera ad essa 'esterno', vale a dire il contenuto rappresentazionale o espressivo, di cui il dipinto si suppone sia l'equivalente pittorico. Rimane così infondato il giudizio critico, in quanto non è chiaro se esso risieda nei puri valori estetici o in qualche altro genere di significato. È interessante notare come le crepe che Baxandall individua nel testo di Heron siano da lui parzialmente attribuite al fatto che l'autore si dichiara un seguace di Fry.

But it is here that Mr. Heron does not help us. He has (perhaps his position as practitioner has something to do with this; moreover he is consciously, though not entirely uncritically, a follower of Roger Fry) a limited conception of the function of criticism: 'I am content to aim, myself, at an accurate description of the appearance of the contemporary works, rather than hazard their interpretation'. If form and meaning are a fused duality it is difficult to see how the two are to be separated without mutilating both⁸⁵.

A questo punto conviene dunque rivolgersi direttamente a Fry. La riflessione teorica sul valore estetico delle opere può essere rintracciata in un gruppo di scritti risalenti al periodo 1901-1919, e raccolti nel volume *Visione e disegno* (1920). In "Retrospectiva" (1920), egli discute l'idea della forma pura, intesa come qualcosa avente in sé un significato e che è in grado di suscitare un'emozione puramente 'estetica', vale a dire distinta dalle emozioni della vita reale. In particolare, egli rivede le proprie posizioni a proposito del contenuto espressivo

⁸⁴ Che l'analisi formale sia considerata necessaria in entrambi i casi è confermato dalle seguenti osservazioni di Heron in merito alla pittura definita 'realista': «What bestows the sense of reality on a painting is not its "likeness" to this or that extraneous object (whether a landscape, a dead fish or a firing squad at work). It is its inherent vitality, its power of *direct* communication of energy, thought and emotion. And when I say that that communication is direct, I mean that it spurts straight from the forms and colours and design, and does not come at us by way of "the meaning" of the image these make on the canvas. Thus, even highly representational painting is good or bad according to the force and logic and eloquence of its abstract components – and not by virtue of its representational element», *Ivi*, p. xi.

⁸⁵ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/2, *Patrick Heron: The Changing Forms of Art*, 1955, c. 5r; il corsivo è della scrivente.

dell'opera d'arte. In "Saggio di estetica" (1909), Fry definiva la forma – il 'disegno' e la linea costruttiva che traducono la 'visione' dell'artista – come la qualità essenziale di un'opera, in cui è tradotta un'emozione di natura personale; egli sosteneva che «lo spettatore, contemplando la forma, dovesse inevitabilmente risalire allo stesso procedimento compiuto dall'artista ed arrivare a sentire l'emozione originale [...] la forma e l'emozione che essa traduceva erano strettamente unite nel complesso estetico»⁸⁶. La coeva riflessione estetica, scatenata dalle novità dell'arte 'Post-impressionista', andava a mettere in discussione proprio questa identità di forma e contenuto espressivo: la risposta dello spettatore doveva essere ripensata come una reazione estetica pura, distinta cioè da qualsiasi emozione particolare associata alla pura forma. È a questo proposito che Fry riflette sull'idea di *significant form* – mutuata da Clive Bell (*Art*, 1914) – ovvero sulle possibilità di significazione della pura forma. Rivalutando la sua precedente concezione della funzione espressiva dell'arte, Fry procede dunque al tentativo di isolare il 'puro sentimento estetico' dall'intero complesso di sensazioni che accompagnano la visione di un'opera. Prendendo come esempio la *Trasfigurazione* di Raffaello, egli distingue tra la reazione emotiva scatenata dall'episodio evangelico, con tutte le sue connotazioni drammatiche, e la reazione alla pura forma, ovvero alla contemplazione dei rapporti spaziali tra i volumi plastici. Questo secondo tipo di risposta ha un valore fondamentale sotto il profilo del giudizio critico, in quanto intercetta «la sola qualità costante di tutte le opere d'arte, che sembra essere indipendentemente da tutti i pregiudizi e tutte le associazioni che lo spettatore porta con sé dalla sua vita passata»⁸⁷. L'esempio scelto non è casuale: la fortuna critica della tela raffaellesca testimonia le oscillazioni del valore attribuito a un'opera d'arte laddove il giudizio obbedisce a criteri diversi da quelli estetici.

All'epoca di Goethe l'atteggiamento retorico non impediva l'apprezzamento dell'unità estetica. Più tardi, nell'Ottocento, quando lo studio dei primitivi rivelò il fascino della sincerità e della naturalezza drammatiche, queste figure gesticolanti sembrarono così false e antipatiche che perfino persone dotate di sensibilità estetica furono incapaci di sentirsi indifferenti, e la loro antipatia per l'illustrazione del quadro coprì o impedì la pura approvazione estetica che molto probabilmente essi avrebbero potuto provare⁸⁸.

⁸⁶ R. Fry, *Visione e disegno*, cit., p. 362.

⁸⁷ *Ivi*, p. 367.

⁸⁸ *Ivi*, p. 368.

Il tentativo di «isolare il fuggevole elemento della pura reazione estetica» è giudicato dunque da Fry come «il progresso più importante dell'estetica pratica nei tempi moderni»⁸⁹, in quanto permette di riconoscere il valore costante di un'opera d'arte. Su queste note Fry concludeva il suo saggio del 1920, una sorta di valutazione retrospettiva (appunto) della sua attività e insieme un'occasione per formulare nuove posizioni.

Per conoscere il valore che Baxandall attribuiva alla lezione di Fry, all'altezza del 1955, occorre tornare alla recensione del libro di Heron.

When Roger Fry was writing (and his best things were written 30 years ago now) he was concerned to oppose certain ways of thinking about art that were generally current in England at that time. The situation is now a little different, for some of Fry's lessons have been learned – formal awareness is not now quite the rarity it was. Certainly, as Mr. Heron is so aware, there is a wide and, indeed, influential public which does not know (or, at any rate, accept) its Fry; it might be added that there are also many who have accepted him too uncritically. But the Royal Academy, and the Tate Gallery, and the present critic of the “New Statesman” are not going to be persuaded by repetition. Nor is it healthy for criticism to confine itself to trying to do Fry over again, concentrating indefinitely on one face of art so much in isolation [...] The incapability of Mr. Heron when faced, as in a few short pieces in this book, with painting produced before Cézanne, and his inability or unwillingness to show most of his chosen painters as anything more than formally concerned is not simply a personal limitation, but an index to the general inadequacy of contemporary (English) art criticism. We may be at a point where Ruskin would be more helpful than Fry⁹⁰.

L'affiliazione di Heron a Fry viene criticata da Baxandall sotto due punti di vista. In primo luogo, egli afferma che non vede alcuna utilità nel riproporre il formalismo di Fry con tanta convinzione, per due ordini di ragioni: da un lato, il suo insegnamento è stato in parte compreso e assorbito dalla coscienza critica contemporanea, non più insensibile ai valori formali; dall'altro, la ripetizione non servirà a modificare le posizioni delle grandi istituzioni. Secondariamente, Baxandall invita a non sottovalutare i pericoli di un appello alla pura forma, di cui vede le cattive conseguenze nella critica inglese contemporanea, di cui Heron è un esempio. Si tratta, infatti, di una concezione troppo limitata della funzione della critica pensare che il suo compito sia quello di concentrarsi soltanto sugli aspetti

⁸⁹ *Ivi*, p. 369.

⁹⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/5/2, *Patrick Heron: The Changing Forms of Art*, 1955, c. 11r.

formali, al fine di esprimere giudizi sul valore puramente estetico di un'opera. A ben vedere, si tratta infatti di un'impostazione che contraddice uno degli insegnamenti fondamentali che Baxandall attribuisce a Leavis – la fusione di aspetti tecnici e morali – e che egli considera, a posteriori, come un tratto distintivo della propria personalità critica. Nell'ultimo Fry, invece, la componente morale del giudizio critico, che richiede cioè un confronto con gli aspetti drammatici ed espressivi, risulta essere quasi un elemento di disturbo nella reazione estetica. In riferimento alla critica letteraria affrontata nel paragrafo precedente, si può comprendere anche il fugace riferimento a Ruskin come correttivo alle conseguenze di un approccio unilaterale al dato formale, soprattutto se ciò che Baxandall ha in mente sono le già citate *Sette lampade dell'architettura*. Il testo del 1848 è infatti un'interpretazione morale dell'architettura⁹¹: le 'lampade' sono affermazioni dei doveri dell'uomo nei confronti dell'architettura che ha ereditato dal passato, da conservare, e di quella nuova da costruire; al contempo, esse rischiarano gli aspetti squisitamente visivi in cui si dischiude il messaggio architettonico.

Se queste sono, dunque, le riserve di Baxandall nei confronti delle derive estetizzanti della critica formalista, vedremo a breve che ben diverso fu il suo rapporto con le proposte che, sul versante dell'analisi formale, gli provennero dalla lettura di Wölfflin.

A completare il quadro degli studiosi di area anglofona, vorrei prendere brevemente in considerazione la presenza di Berenson tra gli autori della transizione. È noto il debito di Fry nei confronti dell'autore lituano, così come lo sono gli scambi epistolari tra i due⁹², accomunati per altro dall'attività di conoscitori. Dal punto di vista dell'analisi dell'immagine, è facile notare come la riflessione di Fry attorno alla nozione di 'pura forma significativa' e concomitanti 'reazioni estetiche', possa risentire della distinzione preliminarmente operata da Berenson tra i concetti di 'illustrazione' e 'decorazione'. Da qui, forse, la decisione di Baxandall di accostarsi a *Italian Painters of the Renaissance* (1930),

⁹¹ Per l'interpretazione ad un tempo morale ed estetica dell'architettura in Ruskin si veda il saggio introduttivo di F. Bernabei, a J. Ruskin, *La natura del gotico*, JacaBook, Milano, 1981, specialmente alla p. 21: l'intenzione esplicita riconosciuta nelle *Sette lampade dell'architettura* è quella di «analizzare le leggi del costruire secondo un ordine di criteri e di valori del tutto estraneo alla tradizione della letteratura artistica, almeno da Vitruvio a Quatremère de Quincy; come rivela anche il semplice nome delle 'sette lampade': il Sacrificio, la Verità, il Potere, la Bellezza, la Vita, la Memoria, l'Obbedienza. Ognuna di esse è un punto di vista, dal quale esaminare la produzione architettonica, ed è facile osservare come tale punto di vista attui un'estensione della problematica costruttiva all'intera esperienza storica ed umana di una certa epoca».

⁹² Cfr. G. N. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino, 1995; D. Sutton, *Letters of Roger Fry*, Chatto&Windus, London, 1972.

per poi allontanarsene velocemente. Al di là delle ragioni che possono aver motivato tale rifiuto, su cui si avvanzeranno alcune ipotesi in seguito, vorrei concentrarmi su alcune concordanze con la critica letteraria di Cambridge, che possano aiutare a raccogliere in un quadro comune i riferimenti fin qui incontrati.

È possibile infatti rilevare alcuni punti di tangenza tra il *close reading* del testo poetico in Leavis, e i concetti impiegati da Berenson nell'analisi dei valori «decorativi» nelle arti visive; mi riferisco, in particolare, ai «valori tattili» e alle «sensazioni ideate» con cui egli descrive la pittura dei fiorentini nel secondo dei quattro libri, pubblicati in una prima versione tra il 1894 e il 1897, poi raccolti sotto il titolo di *The Italian Painters of the Renaissance*.

Muovendo dal presupposto che la sola vista non sia sufficiente a fornire un senso preciso della forma delle cose, Berenson affronta il problema fondamentale della pittura di figura: la rappresentazione della terza dimensione. Egli osserva come fin dall'infanzia impariamo ad associare le nostre impressioni visive alle sensazioni tattili e a quelle muscolari che provengono dal movimento del corpo nello spazio; solo attraverso questo processo, percepiamo la profondità spaziale e la forma tridimensionale degli oggetti: «every time our eyes recognize reality, we are, as a matter of fact, giving tactile values to retinal impressions»⁹³. A fronte di questa evidenza, la pittura, nel suo tentativo di offrire un'immagine convincente della realtà nelle due dimensioni, deve essere in grado di risvegliare il nostro senso tattile:

I must have the illusion of being able to touch a figure, I must have the illusion of varying muscular sensations inside my palm and fingers corresponding to the various projections of this figure, before I shall take it for granted as real, and let it affect me lastingly⁹⁴.

L'essenziale nella pittura di figura risiede, dunque, nella capacità di simulare le sensazioni del tatto, di stimolare l'immaginazione tattile. Il piacere provato davanti ai dipinti di Giotto non dipende perciò dalla sola verosimiglianza delle figure, bensì dal fatto che esse siano sentite come se fossero reali, grazie all'attivazione simultanea del senso della vista e del tatto. Si tratta di un piacere 'genuinamente artistico' che differisce da quello prodotto dall'illusionismo mimetico: i «valori tattili» hanno il fine di accrescere la nostra capacità vitale, provocando una sensazione più intensa rispetto a quella della realtà stessa; la forma

⁹³ B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance* (1930), Vol. II: *Florentine and Central Italian Schools*, Phaidon, London, 1968, p. 2.

⁹⁴ *Ibid.*

pittorica, infatti, presta agli oggetti un «più alto coefficiente di realtà», che esalta i comuni processi psichici. Di fronte alle immagini vitali di Giotto, la nostra immaginazione tattile è subito attivata: «Our palms and fingers accompany our eyes much more quickly than in presence of real objects, the sensation varying constantly with the various projections represented, as of face, torso, knees; confirming in every way our feeling of capacity for coping with things – for life, in short»⁹⁵. Altri aspetti dell'immaginazione tattile emergono nelle descrizioni degli affreschi di Masaccio in Santa Maria del Carmine a Firenze:

Dust-bitten and ruined though his Brancacci Chapel frescoes now are, I never see them without the strongest stimulation of my tactile consciousness. I feel that I could touch every figure, that it would yield a definite resistance to my touch, that I should have to expend thus much effort to displace it, that I could walk around it⁹⁶.

Le figure masacesche suscitano un'immaginaria sensazione di sforzo data dalla resistenza fisica che il loro peso opporrebbe al tentativo di smuoverle, così come la «sensazione ideata» del nostro movimento attorno ai loro volumi nello spazio. L'idea del movimento, torna nella descrizione della *Cacciata*, in cui Berenson restituisce con precisione il sentimento di vergogna trasmesso dall'immagine, infondendo nelle figure dei due peccatori un senso fisico di paralisi: «Masaccio's Adam and Eve stride away from Eden heartbroken with shame and grief, hearing, perhaps, but not seeing, the angel hovering high overhead who directs their exiled footsteps»⁹⁷.

In tutto ciò, è possibile riscontrare una stretta somiglianza con l'analisi leavisiana della poesia come simulazione della realtà, ovvero come mezzo in grado di stimolare delle reazioni di tipo sinestetico («tactual image») e un senso fisico di azione e movimento attraverso la lettura attiva del testo («analogical enactment»); i concetti di immaginazione tattile («tactile imagination») e di sensazioni ideate («ideated sensation of touch and movement»), applicati da Berenson alla pittura fiorentina, a mio avviso, offrono delle possibilità analoghe nella ricezione del testo visivo. Ciononostante, essi non vengono captati da Baxandall come possibili soluzioni al problema di trovare un analogo a Leavis nell'osservazione ravvicinata dell'immagine. Sebbene non sia possibile stabilire le ragioni del rifiuto, possiamo ipotizzare che esse abbiano qualcosa a che fare con le stesse

⁹⁵ *Ivi*, p. 6.

⁹⁶ *Ivi*, p. 14.

⁹⁷ *Ivi*, p. 15.

motivazioni che stanno dietro al giudizio su Fry: si tratta di una lettura limitata dell'opera, in cui la preoccupazione unilaterale per il dato decorativo non è funzionale a una più ampia interpretazione del significato morale dell'immagine⁹⁸.

L'impressione è rafforzata da un confronto tra gli autori fin qui considerati e il primo testo di Wölfflin con cui Baxandall ha modo di confrontarsi: *L'arte classica (Die Klassische Kunst, 1898)*. Ecco cosa lo studioso ne dirà a posteriori.

One of the first books that had impressed me was Wölfflin's *Classic Art* [...] what I remember seeking in those days wasn't so much a method or a rationale for doing certain sort of thing [...] as a terminology, or concepts which would enable one to make discriminations about these things. What I wanted was concepts. This is one reason why I liked Wölfflin. I suppose, because he offers concepts which you can use. And he was doing close observation, which I liked, partly because that fitted the literary critical training I'd had⁹⁹.

La lettura de *L'arte classica* è dunque motivata dalla ricerca di concetti con cui si potessero non solo descrivere le proprietà visive dell'arte rinascimentale, ma anche spiegare le differenze che la distinguono, dal punto di vista stilistico, da quella di altre epoche. La seconda parte dell'opera di Wölfflin risponde esattamente a questa esigenza. L'autore suddivide in tre macrocategorie le trasformazioni con cui egli descrive il passaggio dall'arte italiana del Quattrocento a quella del secolo successivo – nuovo orientamento, nuova bellezza e nuovo stile – e procede a dimostrare come le proprietà del carattere cinquecentesco, di cui la nuova bellezza può essere considerata una manifestazione¹⁰⁰, si presentino concretamente nelle forme del nuovo stile. È nella prima categoria, a mio avviso, che Baxandall può aver trovato un maggiore grado di continuità tra la lettura dell'immagine rinascimentale proposta da Wölfflin e quanto appreso durante la formazione critico-

⁹⁸ Si confronti, a questo proposito, la valutazione data da Sciolla ai saggi di carattere teorico che introducono ai quattro volumi di Berenson sulla pittura italiana rinascimentale (comprendenti gli elenchi dei pittori e delle opere loro attribuite): «Questi quattro volumi denunciano immediatamente il carattere asistemático che guiderà tutti gli studi successivi del critico lituano. In Berenson, infatti, [...] l'aspetto della riflessione teorica è in esclusiva funzione della valutazione delle opere e dei momenti storici considerati, di cui individua i valori e i caratteri estetici salienti», G.N. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, cit., p. 61).

⁹⁹ R.C. Smith, *Substance, sensation and Perception*, cit., p. 37.

¹⁰⁰ Per quanto riguarda la riduzione del numero delle categorie con cui Wölfflin descrive l'arte cinquecentesca da tre a due si veda M. Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven, London, 1982, p. 114: «Wölfflin new temper and new beauty are hardly very distinct and it comes as less than a surprise when at the end of the book, they are in effect, elided. His real distinction is between, on the one hand beauty and temper taken together, and, on the other, the new pictorial form».

letteraria. Seguiamo dunque l'autore nella spiegazione delle differenze di temperamento che egli rileva tra una rappresentazione quattrocentesca e una del primo Cinquecento di uno stesso soggetto.

In un'opera come il *Battesimo di Cristo* – prendiamo ad esempio il Verrocchio – si sente una fretta, un'urgenza nei gesti e un'onestà un po' timida, della cui sincerità non si dubita, ma che deve apparire volgare alla nuova generazione. Si confronti il quadro [...] col gruppo del Sansovino nel battistero fiorentino. Costui ha radicalmente trasformato la scena. Il Battista non avanza verso Cristo, ma se ne sta tranquillo, in attesa. [...] Nessuna traccia di cerimonie e di inchini; la scena viene presentata con un raccoglimento che sembra confinare con l'indifferenza [...] anche il Cristo ha un carattere completamente diverso: deve essere un re, non un uomo comune. Nel quadro del Verrocchio, se ne sta poco saldo sulle magre gambe, bagnate dalle acque del rivo. [...] Più tardi si cercò invece, nella persona ritta in piedi, una posa libera e nobile¹⁰¹.

Al di là del diverso grado di realismo descrittivo delle due opere, ciò che più preme sottolineare è la distanza che le separa dal punto di vista dell'atteggiamento incarnato dalle figure: il Cinquecento ha un portamento nobile, raccolto, controllato: «si tende a moderare l'espressione del sentimento, e questo elemento è forse più importante per definire la fisionomia del secolo»¹⁰².

A ben vedere, lo schema dell'analisi non è tanto distante da quello impiegato da Leavis nei brani di critica pratica. Si ricorderà infatti come l'autore muovesse dal confronto tra brani assortiti di prosa o poesia, analizzati e valutati dal punto di vista stilistico ed espressivo, all'attribuzione degli stessi a un autore o a un periodo. Similmente, Wölfflin incoraggia il lettore a notare le differenze di stile attraverso l'analisi comparativa. Le caratteristiche così rilevate sono 'impersonali', per usare un termine leavisiano, in quanto appartengono all'immagine prima ancora che alla mano dell'artista. Si tratta, inoltre, di qualità che non possono essere descritte se non attraverso il ricorso a termini aventi una forte connotazione morale e una valenza sociale.

L'Italia ha formulato nel Cinquecento alcuni concetti di nobiltà, che sono vivi ancor oggi nell'Occidente. Tutta una serie di gesti e di movimenti scompare dal vocabolario pittorico, perché

¹⁰¹ E. Wölfflin, *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano* (1898), Abscondita, Milano, 2007, p. 224.

¹⁰² *Ivi*, p. 227.

vengono considerati troppo volgari. Si ha la netta sensazione di passare a uno strato sociale più elevato: un'arte borghese diventa aristocratica¹⁰³.

Siamo di fronte a un punto di estrema importanza perché vi si può rintracciare quella convinzione, radicata in Baxandall a partire dagli studi con Leavis, della fusione tra aspetti tecnici e morali in arte. Esso è inoltre denso di conseguenze per quella che sarà la prima attività di ricerca di Baxandall al Warburg Institute a partire dagli anni 1958-1959. Nelle memorie, infatti, lo studioso ci dice che il tema del suo progetto iniziale di tesi – «“Restraint” in Renaissance behaviour» – fu parzialmente suggerito dalla lettura dell'ultima parte di *Classic Art*. Vedremo, nel capitolo seguente, come esso venga declinato nelle carte d'archivio risultanti da queste ricerche, anticipando soltanto una considerazione che ha a che fare con il problema delle periodizzazioni della storia dell'arte. Laddove l'*ethos* classico è qui identificato con lo stile del XVI secolo, gli studi di Baxandall si concentreranno sulle sue precoci apparizioni nella letteratura artistica quattrocentesca. Tali 'anticipazioni' sono ammesse da Wölfflin che, naturalmente, rileva l'occorrenza del nuovo stile tra le pagine del *De pictura*, con particolare riferimento all'unità e necessità della composizione pittorica. Leggiamo che cosa egli scrive a tal proposito.

Questo carattere dell'arte classica è già stato presentito da Leon Battista Alberti, quando, in un brano spesso citato, definisce la perfezione come una combinazione di elementi, in cui neppure la minima parte potrebbe esser modificata senza compromettere la bellezza dell'insieme. Ma in lui erano solo *parole, concetti*, qui invece siamo dinanzi a una realtà visibile¹⁰⁴.

Il passo citato acquista un significato particolare alla luce della futura produzione baxandalliana. Lo studioso concentrerà infatti buona parte delle sue prime ricerche sull'edizione latina del trattato di Alberti sulla pittura, di cui indagherà le vie di penetrazione nelle civiltà artistiche del tardo Quattrocento, arrivando a dimostrare come quelle 'parole' e quei 'concetti' acquistarono gradualmente una consistenza visiva, dando vita a un canone della cultura figurativa rinascimentale¹⁰⁵.

¹⁰³ *Ivi*, p. 229.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 301; il corsivo è della scrivente.

¹⁰⁵ M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanists Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Clarendon Press, Oxford, 1971; trad. it *Giotto e gli Umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica*, JacaBook, Milano, 1994.

In definitiva, l'incontro con l'opera di Wölfflin rappresenta uno degli snodi decisivi della transizione di Baxandall alle arti visive. L'attenzione del giovane studioso per l'opera dello storico dell'arte svizzero, non è per altro limitata alla lettura di *Classic Art*. Si tratta piuttosto di una frequentazione prolungata, come dimostrato dalla presenza, tra le carte d'archivio, di appunti dattiloscritti, datati a partire dal 1958¹⁰⁶, tratti da *I concetti fondamentali della storia dell'arte*; o ancora dall'inclusione di *Italien und das Deutsche Formgefühl* (1931; traduzione inglese *The Sense of Form in Art*) tra i riferimenti bibliografici dello studio sugli scultori in legno del Rinascimento tedesco.

1.3. Il soggiorno italiano (1955 – 1956)

Il quadro della transizione di Baxandall alle arti visive, è arricchito da un aspetto che rimanda a un versante forse meno noto della produzione dell'autore. Si tratta della sua aspirazione giovanile di diventare uno scrittore, che conduce alla pubblicazione postuma di *A Grasp of Kaspar* (2010), romanzo poliziesco di ispirazione autobiografica¹⁰⁷. Tale ambizione è così ricordata.

In my last year at Cambridge I had decided, or at least discovered the firm intention, not to commit to a trade or profession for ten years: I was twenty and could have till thirty before settling [...] One ambition I had was to write novels. To find out if I could write novels would take time, not just for writing, but for living: I was aware I lacked experience of life, out of which good novels are known to be written [...] The ambition was not realized because I did not have real narrative vitality, but it underlay a zigzag self direction in the next half-dozen years¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/8/9, *Heinrich Wölfflin – Principles of Art History*, [1958-1961], cc. 1r-3r.

¹⁰⁷ Espongo di seguito la trama del libro. *A Grasp of Kaspar* è un romanzo poliziesco il cui protagonista è uno storico di nome Briggs che, nell'autunno del 1956 a Monaco, viene incaricato di svolgere indagini sui vertici di un'industria tessile del sud della Germania, e in particolare di mettersi sulle tracce di un certo Kaspar. Le ricerche portano Briggs in Svizzera, a San Gallo, dove vi è un distacco dell'industria tedesca. Scoperto in possesso di informazioni segrete a proposito di riserve d'oro dei nazisti, egli prosegue l'indagine a Pavia, dove, tra il '44 e il '45, tale Kaspar prestò servizio presso un'unità dell'esercito tedesco. Dimessosi dall'incarico di investigatore e ormai mosso solo dalla curiosità di storico, Briggs persevera nella sua missione, volta ora a scoprire il crimine di guerra di cui Kaspar è sospettato. La soluzione finale del mistero sarà molto lontana dalle sue ipotesi. Il libro, improntato sul parallelismo tra l'attività dell'investigatore e quella dello studioso, è attraversato da una riflessione generale sul problema della verità storica. Cfr. *A Grasp of Kaspar*, Frances Lincoln, London, 2010.

¹⁰⁸ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 73.

La stesura del romanzo è legata, in modo significativo, alle vicende biografiche di questo periodo: nell'autunno del 1955, Baxandall arriva in Italia, dove trascorre un anno di studi, scandito dalle frequentazioni delle lezioni presso l'Università di Pavia, città in cui risiedeva durante il periodo invernale, e dalla scoperta del resto del paese a partire dalla primavera. Trascorso l'anno italiano, egli passerà i successivi due, rispettivamente, a San Gallo (1956-57), dove insegna inglese presso un istituto superiore, e a Monaco (1957-58).

La parziale sovrapposizione di finzione e autobiografia nel romanzo è suggerita, già a una prima lettura, dall'impianto narrativo del libro: le vicende di *A Grasp of Kaspar* portano il protagonista ad attraversare a ritroso gli stessi luoghi della 'peregrinazione' giovanile, raccontata da Baxandall nelle memorie. La coincidenza tra il romanzo e l'anno italiano, in particolare, è rafforzata dai materiali d'archivio. Tra le bozze e le carte preparatorie per il romanzo, datate complessivamente dal 1955 al 2005, si trova infatti un quaderno¹⁰⁹, catalogato come diario personale, in cui sono annotate le impressioni e le attività relative al periodo trascorso a Pavia. La forte somiglianza tra il contenuto del manoscritto e alcuni brani del romanzo suggerisce una stretta correlazione tra i due testi. L'ipotesi più probabile è che le note giovanili siano state registrate originariamente come materiale da utilizzare per la scrittura e che Baxandall vi sia tornato al momento della stesura di *A Grasp of Kaspar*¹¹⁰. Il manoscritto costituisce un prezioso documento del periodo italiano, in quanto denota in chi scrive un'acuta attenzione nel registrare l'esperienza dei luoghi e degli ambienti, descritti soprattutto dal punto di vista delle qualità atmosferiche che li pervadono. In esso si può intravedere una manifestazione di quella sensibilità al dato visivo che informa lo sguardo del giovane studioso sull'opera d'arte.

A Pavia, Baxandall alloggia presso il Collegio Borromeo, al tempo frequentato da un'ottantina di studenti. Tra le persone a lui più care, egli ricorda Dane Martin Berg, scrittore e traduttore danese, con il quale condivide alcune riflessioni in merito all'attività letteraria; l'argomento doveva di certo rivestire un interesse particolare per il giovane studioso, che aveva carezzato l'idea di diventare un romanziere.

¹⁰⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/4/1, [*Quaderno*], [1955-56].

¹¹⁰ L'ipotesi che le note contenute nel quaderno siano memorie stese durante la composizione del romanzo è meno convincente; la precisione e l'immediatezza con cui Baxandall riporta le attività svolte durante soggiorno italiano, così come le impressioni ricevute, confermano l'idea che il quaderno sia stato iniziato all'altezza del periodo trascorso in Italia.

I was struck by how often these were questions about the precision of our memory of common experience. For instance, in hot summer woodlands would a short shower of rain bring out the scents or suppress them for a time? You might say, if the writer does not immediately know, better leave it out [...] But it interested me that the realization of a novel should depend so much on writer's and readers' common unstrained access to organized observation of the everyday: that this should be, so to speak, a medium¹¹¹.

Un'attenzione analoga verso i dettagli dell'esperienza quotidiana la si può ritrovare sfogliando le pagine del diario sopramenzionato. In esso Baxandall annota principalmente particolari relativi alla sua percezione dei luoghi frequentati durante il soggiorno pavese, come dimostrano i frammenti di cui propongo la seguente trascrizione:

Immaculate conception and *mist*. Out of [...] cinema and into the back streets. The mist lifts in the bright, crowded narrower streets but not in the back ones. Noise of those folding flexible blinds being pulled down, after a woman had looked out of the solitary bright window high up in one of the houses. One of those cowed, furtive cats looks up to see, and then goes off, too fast to be walking comfortably but not running – just the usual fear uneasiness. The *duomo* e the great cupola disappearing up into the *mist*; one is not quite sure where it disappears exactly as the dark of the cupola gradually turns into the less dark of the *mist and darkness*. The empty market square, no stalls, no cars, no people, only the newspaper kiosk with dirty yellow light, brownish-yellow light, and the little window closet. The woman outside the crowded noisy men's bar, trying to see in, but not daring to enter to see if her husband is there. Then the young communists, 15 upwards but not much, coming out of the local headquarters, which is in an old [...] brick building – formerly Broletto – one beard and generally a slightly naive flavour of emancipation e decorous non-conformity. A “much better type” than the street wanderers, more intelligent and eager to think and be among ideas – as many girls as men. The street-wandering young jobs. Hair so carefully brushed behind and oiled. Aimless, of course, and self-conscious, whistling e shouting at girls [...] Some as in Cambridge, but probably less U.S. crazy – its Italian light music they sing. The older poorer men in their rather tall hats and black short cloaks wrapped several times round – as when all the country people came to market on wednesdays; but only the older, less progressive ones. Pity.

I suppose this *fog* has settled down all over the Po plain – North to Milan and the industrial circle, perhaps even to the lakes and foothills, South to the Appenines, East to the Adriatic west to the Alps Meritimes, rubbing out everything as far as heaven is concerned, and pressing life down to a

¹¹¹ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 77.

few feet above ground level so that its [it's] all on one slim plane. I wonder if one could get above it in a building, a tower.

Later. Between 9 e 10 the *fog* dispersed. Looking out it was clear except for one patch...or cloud, in the centre of the town, which was made luminous by the lights in the streets in it, so that it was a lighter grey than the clear sky¹¹².

Traspare da queste annotazioni una spiccata sensibilità nei confronti dell'ambiente e delle condizioni atmosferiche, che ricorre quasi identica, sia nel libro di memorie, che nel romanzo postumo. L'insistita attenzione nei confronti della nebbia, in particolare, diventerà un elemento costante nella descrizione del paesaggio lombardo.

That year the Lombard autumn soon gave way to winter, in fact, a period of snow and ice and *coarser fog*. Pavia, a town of brick and towers...was mysterious, perhaps even poetic in this *fog*¹¹³.

Ed ecco la nebbia di Pavia raccontata in terza persona in *A Grasp of Kaspar*.

Lombard *fog* was subtler than the *fat mist* of St. Gallen, not misplaced cloud but an expiration of the plain. Where it had made Milan a nineteenth century city, it turned these old brick houses and towers into something purely medieval¹¹⁴.

Così nel romanzo si ritrova anche la nebbia che ricopre la valle del Po, incontrata più sopra nelle note del quaderno:

At Como [...] the autostrada began, but so did *the Po valley fog* and as he [Briggs] drove to Milan it was already dusk – making the town a great theatrical set for a grim realist opera¹¹⁵.

Vi è un punto di questa convergenza tra appunti giovanili, memorie e romanzo su cui vorrei porre l'accento. Nei frammenti riportati, Baxandall si sofferma ripetutamente sulle condizioni atmosferiche (*mist, fog*) in cui avviene l'incontro con i luoghi descritti: la nebbia fa regredire il paesaggio urbano. Queste osservazioni ci inducono a pensare che, a queste

¹¹² Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/4/1, [*Quaderno*], [1955-1956]; i corsivi sono della scrivente.

¹¹³ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 85.

¹¹⁴ M. Baxandall, *A Grasp of Kaspar*, cit., p. 88.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 86.

date, l'Italia non rappresenti soltanto il luogo di una nascente attrazione per le arti visive, ma al contempo un ambiente in sé degno di interesse visivo e, in questo senso, ricco di possibilità. Quando *A Grasp of Kaspar* prenderà vita, le vicende ambientate nei luoghi della peregrinazione giovanile saranno intrise della medesima qualità visiva¹¹⁶.

Un'analoga convergenza è rappresentata dai «giovani comunisti» menzionati nel quaderno. Alcuni di essi sono infatti ricordati nelle memorie¹¹⁷ e successivamente trasposti nella finzione letteraria¹¹⁸. Di recente A. Frigo ha ricostruito le circostanze biografiche in cui Baxandall scopre il pensiero filosofico-politico di A. Gramsci, analizzandone le ricadute nell'opera dello studioso¹¹⁹. Si tratta di un aspetto che rincontreremo nel corso della trattazione.

Nel quaderno non si trovano, invece, annotazioni e appunti che permettano di individuare i singoli monumenti e le opere d'arte visitati. Eppure, è proprio al periodo italiano che Baxandall fa risalire la sua decisione di diventare uno studioso di arti visive: «Half way through the [...] year in Italy I had realized that for me – novelist or not – art would be a thing to study»¹²⁰. Queste parole possono essere messe in relazione alle visite a diverse città italiane che egli intraprende a partire dal marzo del 1956. La prima meta è Venezia, cui seguono centri minori del Veneto, della Lombardia e delle Marche, per poi proseguire alla volta di Roma e Firenze. Si tratta di vere e proprie esplorazioni capillari di intere regioni, guidate dalla lettura di *Development of the Italian Schools of Painting* di Raymond Van Marle (1923-38).

I lived frugally – lunch in a diary, often, and perhaps a room in a widow's house learned of at the bus station. Small-town bus station were a social amenity and I found the world of dusty blue buses going to remote small places very romantic indeed. On the whole evening were solitary and spent on my notes, maps and timetables, and presumably some sort of aesthetic digestion. I [...] quartered regions and combed cities with lists of what I wanted to see¹²¹.

¹¹⁶ In *A Grasp of Kaspar* il ricorso insistito alla descrizione della nebbia, e alle situazioni di scarsa visibilità che essa determina, può anche essere letto come metafora del mistero che si infittisce con lo sviluppo della trama e che impedisce una chiara comprensione (*grasp*, appunto) delle vicende.

¹¹⁷ Cfr. M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 76.

¹¹⁸ M. Baxandall, *A Grasp of Kaspar*, cit., p. 90: «There were not enough chairs and several Young Communist were sitting against the wall, on the floor. Briggs used to join these and listened. His grasp of the Lombard idiom was not of a kind to let him follow the discussion fully. It seemed to be about Gramsci's analysis of "common sense" but also about Mussolini».

¹¹⁹ Cfr. A. Frigo, «Baxandall and Gramsci: Pictorial Intelligence and Organic Intellectuals», in P. Mack, R. Williams (a cura di), *Michael Baxandall*, cit., pp. 49-64.

¹²⁰ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 91.

¹²¹ *Ivi*, p. 86.

L'esperienza maieutica dell'incontro con le opere d'arte è così ricordata:

When I found the piece I wanted I just looked at it and waited for enlightenment. Or rather I attended my own response. It seems to me strange now that I should have had such confidence in sustained direct address to so much art. I had practically no knowledge or information about it, since I read so little [...] But this encounters either set or met problems that engaged me for years after. Did one need to conceptualise about the character of these objects in order to get a grasp of them? Probably, but with what concepts? Their concepts? Was knowledge of the historical frame – art history but also cultural history – properly to be sought as a condition of their understanding? Surely: their strangeness was hair-raising and insisted on questions about their circumstances. What then was the standing of the raw visual *feel* of the pictures and the immediate sense of human quality and mood¹²²?

Si può avvertire, nelle memorie riportate, un'eco della lezione di Cambridge. Come nei seminari di Leavis si richiedeva una risposta morale alla lettura del testo, così Baxandall si pone di fronte alla materia visiva cercando di rivivere un atteggiamento e una disposizione d'animo, incarnati nelle forme e nei colori che sottopone all'esame autoptico. Allo stesso tempo, le parole riportate dimostrano la consapevolezza della distanza che separa l'osservatore contemporaneo dal contesto originario dell'opera, la quale impone di correggere la sensazione immediata, ponendola in una prospettiva storico-culturale. In altre parole, assistiamo alla presa di coscienza del fatto che l'occhio ha una sua "storicità" e che la comprensione di quegli oggetti estranei, che sono le opere d'arte, non possa prescindere dallo studio delle "circostanze", che in esse furono registrate e trasfigurate. Come già ricordato, è noto che Baxandall dedicherà buona parte della sua attività allo studio di tali 'circostanze'; ciò che preme sottolineare, alla luce di quanto detto sin qui, è che il suo interesse in questo senso sarà costantemente sottoposto al vaglio della rilevanza della conoscenza storica ai fini della critica. Sfogliando le pagine dell'opera più tarda dello storico e critico d'arte, si può osservare come, in effetti, il momento del primo incontro con l'opera («the raw visual *feel*») non venga spogliato di una sua propria funzione conoscitiva, né venga interamente soppiantato dalla ricerca storico-culturale. La relazione tra i due piani del discorso rientra infatti tra quei problemi che hanno impegnato la riflessione di Baxandall del lungo periodo. Un possibile punto di approdo è rappresentato dalla definizione di ciò

¹²² *Ibid.*

che egli intende per critica d'arte: «il pensare e dire sui quadri alcune cose adatte ad affinare le possibilità di legittimo godimento che possiamo trarre da essi»¹²³, dove la legittimità è data dalla misura in cui l'esperienza dell'«osservatore», estraneo alla cultura cui l'opera appartiene, si avvicina a quella del «partecipante»¹²⁴. Vi è tuttavia un testo in cui è possibile separare le due sensibilità che animano lo studioso, e rivelare qualche aspetto di quella reazione immediata e spontanea all'opera descritta sopra. Si tratta della breve monografia su Piero della Francesca, pubblicata nel 1966 all'interno della collana *The Masters*.

Il saggio presenta sinteticamente lo stile di Piero nei termini quattrocenteschi di delineazione, *commensuratio* e colore: la linea è funzionale a descrivere la forma esatta della figura e ad affermarne solidamente la posizione nello spazio; le variazioni di tono e l'uso modellante della luce concorrono a questo stesso effetto. Baxandall passa dunque in rassegna le qualità matematiche della pittura di Piero, concentrandosi sui particolari in cui vede all'opera la descrizione geometrica della realtà; in particolare, individua un momento di divertimento privato, degli «scherzi geometrici», nella rappresentazione dei cappelli di uomini illustri sotto forma di solidi regolari. Successivamente questi aspetti sono stemperati attraverso la descrizione della luce pittorica, e si tingono di sfumature atmosferiche: l'effetto prodotto dall'illuminazione bianca e laterale è descritto come «the atmosphere of bright early morning before rain»¹²⁵. Tale qualità è ulteriormente sottolineata nel momento in cui Baxandall sposta l'attenzione dagli effetti luministici locali alla luce diffusa che pervade le immagini, intesa come «the medium in which things exist»: «Piero in effect floats his figures and buildings and trees in white light, warming the severity of his linear space and softening the somewhat rigid effect of his geometrical plan»¹²⁶. Il risultato di questa immersione è spiegato, in prima battuta, in riferimento a un gusto quattrocentesco che avrebbe rifiutato l'effetto troppo deciso e rigido, derivante dalla combinazione di volumi geometrici e contrasti marcati.

Fino a questo punto, possiamo constatare come la sensibilità dell'autore si sovrapponga a quella 'del periodo'. Nella conclusione del testo, ci imbattiamo invece in un punto in cui i due tipi di percezione possono essere più facilmente distinti. Nel tentativo di descrivere l'intensità della risposta che le immagini dell'artista suscitano nell'osservatore, Baxandall

¹²³ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 p. 7.

¹²⁴ «Osservatore» e «partecipante» sono i termini con cui Baxandall distingue, rispettivamente, la posizione dello storico culturale, che guarda il suo oggetto di studio dall'esterno, e di colui che fa parte e vive all'interno di una data cultura, *Ivi.*, pp. 159-163.

¹²⁵ M. Baxandall, *Piero della Francesca*, in *The Masters*, Prunell&Sons, 1966, p. 4.

¹²⁶ *Ibid.*

ricorre a equazioni tra aspetti formali ed emotivi, esprimendo in termini fortemente personali la sensazione comunicatagli dai virtuosismi di Piero, in particolare, dalla cura che l'artista dedica all'equilibrio delle figure.

If one looks at any group of real people in movement, few will be exactly in balance: even the actions of walking or opening a door involve moments out of balance, of a kind we have learned to assess entirely without thinking. Piero's figures are not like this; their centre of gravity is always where, according to the laws of statics, it should be. Paradoxically, the effect of their balance is to remind us of the possibility of precariousness and vulnerability. Piero's figures have something of the conscious balance of very young children learning to walk, and we respond to them with a little of the same attentiveness and even tenderness¹²⁷.

L'analisi delle sofisticate qualità tecniche di Piero lascia dunque spazio alla ricca gamma di risposte emotive che le sue immagini sono in grado di suscitare nell'osservatore, come l'apprensione con cui si possono guardare i bambini che imparano a camminare. Questo tipo di risposta, per quanto 'impropria' o 'anacronistica', non è qui messa a tacere. Tornando alle memorie, troviamo conferma del fatto che questo episodio isolato abbia, in realtà, una valenza più generale.

The main critical conviction I had developed independently at Cambridge was the very general one that it was no use denying or excluding elements in our response to a work, as inappropriate or improper [...] They were intrinsic to one's own energy. They probably would not be suppressed anyway¹²⁸.

In altre parole, si può osservare come la posizione critica maturata durante gli anni di Cambridge si estrinsechi, all'altezza del soggiorno italiano, nell'incontro con l'opera d'arte e rappresenti un punto di vista fondamentale da cui Baxandall si appresta ora allo studio delle arti visive. Prima di seguire il giovane studioso nel suo soggiorno a Monaco, vorrei concludere il presente paragrafo dando prova di quanto appena letto nelle memorie attraverso l'analisi di un dattiloscritto, conservato in archivio, intitolato *The P of PdF* e risalente, con ogni probabilità, al 1990; a suggerirlo è la corrispondenza tra il contenuto del documento e la bibliografia tematica per un corso monografico dedicato a Piero della

¹²⁷ *Ivi*, p. 6.

¹²⁸ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 87.

Francesca, tenuto a Berkeley nella primavera del 1990¹²⁹. Nello scritto, che costituisce probabilmente parte del materiale didattico per il corso, Baxandall ripete le stesse osservazioni sulla reazione spontanea indotta dai dipinti di Piero della Francesca pubblicate nel testo del 1966. Anche in questo caso le figure, così artificiosamente preoccupate del loro equilibrio, suscitano un sentimento di apprensione e tenerezza, che lo studioso commenta con le seguenti parole.

And what seem to happen is that feelings like this, aroused by what may have been a purely technical preoccupation and care, become generalized: our sense of attentiveness and concern, even tenderness, is diffused from single figures to the narrative as a whole – and probably even to our idea of Piero himself, whom we have to work quite hard not to sentimentalize. There is nothing wrong with this. There is a genuine historical poignancy about Piero and his figures, but it is clearer to people who have seen the figures of Raphael and Rubens than to some mid-15th-century person who had not. And it is not voluntary or calculated¹³⁰.

Abbiamo dunque una riprova del fatto che la risposta involontaria e anacronistica dell'osservatore che guarda da una prospettiva contemporanea – la quale è fatta anche della conoscenza degli sviluppi successivi della storia della pittura e non ha uno statuto inferiore a quella dell'osservatore quattrocentesco – perduri nella reiterata frequentazione di Baxandall con le figure di Piero della Francesca.

1.4. A Monaco (1957-1958): Sedlmayr e Heydenreich

Dopo l'Italia, la peregrinazione giovanile prosegue verso San Gallo e si conclude a Monaco, dove Baxandall trascorre l'anno 1957-58 grazie a una borsa di studio dello stato bavarese. Rispetto ai soggiorni precedenti, quello di Monaco è improntato dall'intenzione ormai matura di dedicarsi allo studio della storia dell'arte. Questo ha luogo principalmente in due istituzioni, dove il giovane studioso si confronta con due personalità tra loro molto distanti: Hans Sedlmayr, professore ordinario all'Università di Monaco, e Ludwig Heydenreich, direttore del Central Institute for Art History. Il presente paragrafo è

¹²⁹ Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add 9843/5/13 *The P of PdF*, [1990-1992], pp. 1-10. e Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/13 Berkeley teaching, *History of Art 262 M. Baxandall Spring 1990 Piero della Francesca*, 1990, c. 1r.

¹³⁰ Baxandall Papers CUL MS Add 9843/5/13 *The P of PdF*, [1990-1992], pp. 6-7.

dedicato alla ricostruzione della parabola che Baxandall tratteggia tra i due nel momento in cui prende le distanze dalla metodologia insegnata da Sedlmayr e dimostra invece un vivo interesse per l'impostazione dei corsi tenuti da Heydenreich. Si tratta di un primo consapevole orientamento sul piano metodologico, che rivela alcuni aspetti caratteristici dello storico e critico d'arte maturo.

Secondo quanto leggiamo nelle memorie, Baxandall non si reca a Monaco specificamente per studiare con Sedlmayr, ma nutre comunque delle aspettative nei suoi riguardi, anche su un piano personale. Una delle questioni che il giovane sentiva con maggior urgenza morale, infatti, era il dover prendere posizione rispetto a figure compromesse politicamente con il regime nazista: «How to find a stance towards survivals from 1933-45 was a necessary preoccupation and the pressing problem was compromised persons – Orff, or Hans Sedlmayr»¹³¹. Dal punto di vista accademico, invece, ciò che egli conosce prima del suo soggiorno tedesco è il volume *The Loss of the Centre* (*Verlust der Mitte*, 1948) e qualche notizia relativa al metodo chiamato *strukturanalyse* («structure-analysis»). È esattamente questa impostazione metodologica che il giovane studioso trovò deludente, soprattutto in raffronto alla formazione precedente, acquisita sotto Leavis. Vediamo dunque di illustrarne alcuni aspetti, a partire dalle memorie relative ai corsi impartiti da Sedlmayr.

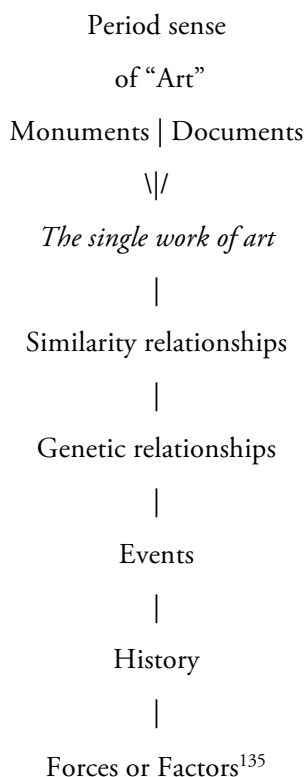
Questi si dividevano in lezioni aperte, aventi come soggetto il Manierismo e l'Alto Medioevo e un più ristretto *oberseminar*¹³², che Baxandall confronta ai seminari di critica letteraria frequentati a Cambridge. Una prima differenza è data dal fatto che, a differenza di Leavis, Sedlmayr fornisce ai suoi studenti dei materiali didattici contenenti precise indicazioni di metodo: due dispense che vanno a formare una sorta di manuale che forniva le linee guida per la produzione finale di un saggio, solitamente sugli argomenti delle lezioni generali. Il primo di essi, *Hefte des kunsthistorischen seminars der Universität München, 1. Kunstwerk und kunstgeschichte* (1956), conservato in archivio¹³³, confluirà di lì a poco nel volume *Arte e verità* (*Kunst und Wahrheit*, 1958); il secondo è ricordato nelle memorie

¹³¹ M. Baxandall, *Episodes*, cit., pp. 101-102; il primo riferimento è al compositore Carl Orff. Per una ricostruzione dei rapporti tra Sedlmayr e il nazismo secondo le notizie di cui Baxandall disponeva all'altezza del suo soggiorno a Monaco si rimanda alle stesse pagine.

¹³² *Ivi*, pp. 103-104. I corsi complessivamente frequentati all'Università di Monaco, ricordati da Baxandall nelle memorie, trovano riscontro nello "student book" (*studienbuch*) conservato in archivio in Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/1/6, [*Studienbuch*], 1957-58.

¹³³ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/1/8, *Hefte 1 Kunstwerk und kunstgeschichte*, 1956.

come un'analisi del quadro di Breughel *La parabola dei ciechi*, secondo il metodo dell'«analisi della struttura»¹³⁴.



Nel testo del 1958 si ritrova inoltre lo schema che, secondo quanto riportato da Baxandall, Sedlmayr era solito disegnare alla lavagna per illustrare l'ordine in cui sistemare, in un unico processo, una serie di indagini storico-artistiche. Rispetto allo schema, la «structure analysis» si situa al livello della «singola opera d'arte» e coincide con un atto interpretativo. A detta di Baxandall, la produzione post-bellica di Sedlmayr è caratterizzata dal collegamento diretto tra il livello dell'opera d'arte, sottoposta all'analisi strutturale, e quello delle «forze e fattori». Esaminando più da vicino questi due poli, possiamo formarci un'idea di che cosa non convinse il giovane studioso. Innanzitutto il significato di «struttura» oscilla tra varie opzioni, riportate nelle memorie.

But in a first instance *Struktur* referred to the form of a historical actor's view and construction of the world – how structurally he took things. In a second instance it referred to our experience in a work of art. This idea claimed some theoretical bearings in the earlier Viennese art historian Alois

¹³⁴ Cfr. *Hefte des kunsthistorischen seminars der Universität München, 2. Peter Bruegel: der sturz der blinden. Paradigma einer strukturanalyse*, München, 1957.

¹³⁵ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 104. Cfr. H. Sedlmayr, *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte* (1958), Rusconi, Milano, 1984, p. 7.

Riegl though more generally there were roots in romantic idealism. The *Struktur* was then actually pursued in the work of art through a multi-level analysis of literal meaning (the matter of representation), allegorical meaning (the cultural codes and symbolism) and spiritual meaning (visual qualities whose meaning was not coded by culture or prior period but timeless)¹³⁶.

Nel saggio “La quintessenza delle teorie di Riegl”, che costituisce il terzo capitolo di *Arte e verità*, troviamo riscontro dei primi due significati di “struttura” nella cornice più ampia di un’interpretazione della teoria riegliana del *kunstwollen*. Questa vi compare, infatti, nell’accezione di modo ideale con cui un gruppo di uomini apprende il mondo esterno, vale a dire come una ‘struttura spirituale’ collettiva, mutevole storicamente¹³⁷. Secondariamente, questo principio spirituale imprime il proprio carattere alla ‘struttura’ interna delle opere d’arte, la quale determina a sua volta i caratteri stilistici esteriori delle stesse. In tal modo la ‘struttura’ si offre alla nostra esperienza. Con ciò, essa è posta come fine ultimo dell’atto interpretativo, che investe il livello della singola opera d’arte. Nell’ultimo capitolo del volume del 1958 troviamo infatti anche la terza accezione di ‘struttura’, vale a dire l’ordine gerarchico che subordina le singole caratteristiche dell’opera (materiali, forme, colori, significati) in un’articolazione unitaria, la quale manifesta un preciso «carattere evidente»¹³⁸. Questo ha una profonda connotazione morale e costituisce l’elemento fondante, originario e vitale di ogni opera, il suo «centro».

È importante notare a questo punto come Sedlmayr proponga di rintracciare tale centro per via linguistica; è infatti proprio sul piano linguistico che, come vedremo a breve, Baxandall rintraccia le spie della debolezza concettuale delle teorie gravitanti attorno al concetto di struttura.

¹³⁶ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 105.

¹³⁷ H. Sedlmayr, *Arte e verità*, cit., p. 51: «Così, per esempio, esiste nella percezione del mondo esterno (ed ugualmente del mondo interno), anche un campo d’azione per “ideali”, “interessi”, “preferenze” o “inclinazioni” storicamente mutevoli. E dato che le mutazioni storiche di queste “inclinazioni” sono concatenate con le mutazioni dell’intera struttura spirituale di un gruppo di uomini e dei loro elementi, un preciso genere di principi artistico-creativi fa parte di ognuno di questi modi ideali di apprendere il mondo esterno».

¹³⁸ *Ivi*, p. 144: «L’opera d’arte ha una *struttura*. E oltre a questo è di aiuto il concetto di connessione integrata, che assumo dalla scienza dei caratteri di Lersch (in una forma un po’ modificata). “Le caratteristiche dell’opera d’arte stanno [...] in rapporto di reciproca penetrazione(integrazione), vale a dire che dipendono insieme intimamente e rispettivamente l’una dall’altra per la loro efficacia. In questo rapporto d’integrazione si può ora fissare un rapporto di gerarchia o subordinazione delle singole caratteristiche di rilievo; noi chiamiamo questo ordinamento la *struttura* dell’opera d’arte”; si veda inoltre p. 150: «È da supporre fin dall’inizio quanto segue: poiché l’opera d’arte lega in un’unità svariati elementi e “strati” – materiali, forme, colori, significati –, l’elemento fondante deve essere qualcosa che può venir affermato da tutti questi strati ed elementi».

Se ora si cercano tali proprietà, si trovano descritte tramite una molteplicità di parole che indicano qualità, trasferibili a tutti quegli ambiti che possono entrare in un'opera d'arte. "Rosso" si può per esempio dire solo di un colore. Ma "tenero" può essere un colore, un'illuminazione, una forma, un materiale, un modo di trattarlo, una linea, una veste, un corpo, un volto, l'espressione di un volto, un gesto, uno stato d'animo. Con un vocabolario alla mano si potrebbe mettere direttamente in ordine una lista di questi aggettivi "trasponibili". Sarebbe delimitata così una zona entro la quale cercare il "centro" dell'opera d'arte¹³⁹.

Questo trasferimento di proprietà morali attraverso i vari strati che compongono la struttura dell'opera d'arte può essere esteso anche alla struttura spirituale collettiva, ovvero la prima accezione di struttura tra quelle elencate da Baxandall; questa, a detta dello studioso, convoglia ciò che Sedlmayr considera come le forze e i fattori che, in ultima istanza, determinano il carattere visibile delle opere. Abbiamo così raccolto una serie di coordinate per comprendere il nodo centrale delle obiezioni che Baxandall muove al metodo di Sedlmayr.

For me the stumbling block presented itself almost as one of language – simply of the words used in connection or linkage between a visual character and a historical Force or Factor [...] the key problem for me was in the means of connection between the Factors and the visual characteristics, which seemed word-play: punning or sometimes metaphor. Sedlmayr seemed not aware of this; if he was aware, certainly he was not in control of it¹⁴⁰.

Il problema linguistico è illustrato da Baxandall attraverso le tesi sostenute da Sedlmayr in *La perdita del centro*. Qui una serie di caratteristiche formali rinvenibili nelle arti a partire dalla fine del XVIII secolo – «fragmentation and disjunction, polarisations, shallowness, lack of a sense of a base or ground, and confusion of "up" and "down", flight from the organic form, and some other properties in that vein» – sono considerate quali 'sintomi' di corrispondenti caratteristiche spirituali o morali, che riguardano in special modo la percezione che l'uomo ha di sé e della relazione con i propri simili, con la natura e con dio – «this too, he felt, was fragmented and disjointed, polarised into oppositions, shallow, ungrounded and topsyturvy, unorganic»¹⁴¹. A ben vedere, le caratteristiche qui riassunte corrispondono ad alcune delle sette «tendenze» – «esistenti in campi fuori dell'arte e che

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 106.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 107.

sono peculiari di un determinato periodo»¹⁴² – in cui Sedlmayr raggruppa i sintomi manifestati dalle arti che conducono alla diagnosi finale secondo cui «l'uomo ha perso il suo centro»¹⁴³. A questo proposito Baxandall scrive:

But to say (for instance) that a pictorial or architectural structure is formally disjointed and then that a person's sense of relation to the human or the divine is as being a disjointed relation was to take "disjointed" in two different senses. What the two references of the word could have in common – some general formal property of discontinuity – was no basis for deriving one from another¹⁴⁴.

Come l'autore afferma succintamente di seguito, la relazione tra i due piani del discorso necessita di una forma concreta di mediazione (*mediation*) in grado di fondare quella che altrimenti rimane la trasposizione, puramente verbale, di uno stesso carattere tra realtà separate (arte e pensiero); in altre parole, la metafora rimane un 'gioco di parole' che non descrive un reale fenomeno storico-culturale.

Quanto detto sin qui ci consente di comprendere meglio le parole con cui Baxandall riassume la sua esperienza accademica a Monaco: «Sedlmayr was a relevant negative for me»¹⁴⁵. In base a ciò che aveva sentito dire prima del suo arrivo, egli si immaginava di poter trovare nell'insegnamento dello storico dell'arte tedesco qualcosa di affine a ciò che aveva tanto stimato in Leavis, e in particolare «a will to apprehend a moral character directly from the manner of a work of art»¹⁴⁶. Gli aspetti deludenti riscontrati nel metodo della «structure analysis», tuttavia, ebbero una funzione positiva nella formazione della coscienza critica del giovane studioso. Confrontando il lavoro dei due 'maestri', egli afferma, nelle memorie, di aver trovato conferma delle specifiche difficoltà che un programma come quello di Leavis incontra nel momento in cui viene trasposto alle arti visive; egli ripete alcune osservazioni analoghe a quelle citate in conclusione del paragrafo dedicato al periodo di Cambridge.

¹⁴² H. Sedlmayr, *Perdita del centro. Le arti figurative del XIX e XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca* (1948), Borla, Torino, 1967, p. 189: «1) separazione delle sfere pure (purismo, isolamento); 2) scissione dei contrari (polarizzazione); 3) tendenza all'inorganicità; 4) distacco dal suolo; 5) tendenza verso la sfera inferiore; 6) abbassamento dell'uomo; 7) eliminazione della differenza tra "sopra" e "sotto"».

¹⁴³ *Ivi*, p. 195.

¹⁴⁴ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 107.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 107.

¹⁴⁶ *Ibid.*

But Leavis had analysed voices, as behaviour, and the behaviour was verbal behaviour within and so about a moral and social ambience or frame. There was no such hiatus as that between disjointed forms in art and disjointed views of the world¹⁴⁷.

Il Central Institute for Art History, dove Heydenreich nel 1957-58 teneva un seminario dedicato al Palazzo Ducale di Urbino, rappresenta per Baxandall una buona alternativa rispetto a quanto egli aveva trovato al dipartimento di storia dell'arte dell'università. Tale seminario è così descritto.

His [Heydenreich's] seminar on the Ducal Palace at Urbino, an exercise in how to use documentary sources, was the best formal teaching I had in art history. I particularly recall an hour the dozen of us spent with the ground-plan and the fascinating Urbino staff-list, reconstructing the routes different people would take through or across, or up and down, the central courtyard – what their status and purposes, preoccupations and points of view would be¹⁴⁸.

Si tratta, probabilmente, di una delle prime occasioni che il giovane studioso ebbe per esercitarsi nell'interrogazione delle fonti documentarie. Stando alle memorie, il Palazzo di Urbino non era studiato soltanto come monumento della storia dell'architettura, ma anche come luogo della vita rinascimentale, un tema di sicuro interesse per il futuro autore di *Painting and Experience*. Sebbene il soggetto non trovi spazio nell'opera edita, l'esame dei documenti d'archivio ha rivelato che esso ricorre come caso di studio all'interno dell'attività didattica, dove compare probabilmente per la prima volta all'altezza del 1972 (SH Lectures), si ripresenta tra gli esempi toccati fugacemente nella lezione introduttiva delle Slade lectures del 1975 e, infine, viene abbondantemente sviluppato come caso di studio all'interno del corso dal titolo "Renaissance Art and its Circumstances", tenuto all'Università di Berkeley a partire dal 1978. Questi saranno oggetto di trattazione nei prossimi capitoli. La fortuna di Urbino nell'attività didattica di Baxandall ha di recente offerto lo spunto per una convincente ricostruzione del punto di vista del giovane studioso sull'argomento all'altezza del soggiorno a Monaco. Lubbock¹⁴⁹ trascrive e data convicentemente al 1958 un frammento manoscritto conservato in archivio all'interno della cartella "Berkeley teaching Ib Castiglione and the Duchy of Urbino", la cui datazione

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 108.

¹⁴⁹ Cfr. J. Lubbock, "To do a Leavis on Visual Art", cit., pp. 29-31.

corre complessivamente dal 1958 al 1992; essa contiene anche il programma per un corso intitolato *History of Art 162 - Renaissance Art and its Circumstances*¹⁵⁰ e diversi materiali didattici, in forma di appunti e fotocopie da testi indicati nella bibliografia del corso. Il manoscritto, di cui propongo la seguente trascrizione, ha come tema lo *studiolo* di Urbino ed è considerato parte per l'elaborato che Baxandall ricorda di aver scritto su questo soggetto per il seminario di Heydenreich¹⁵¹.

The purpose e use of the room. Baldi – “destinata allo studio”. Already in Bisticci “il suo studio”. But the smallness and odd shapes/proportions; the heaviness and jarringness (without trying to give an aesth[etic] analysis) of semimonochrome tarsien under chromatic worthies under v[ery] heavily decorated e coloured ceiling; the 3 doors; wall shelves or furniture ruled out by tarsien; the oblique e limited light. One couldn't study there.

Thus the room as receiving vestibul (between guardaroba and audience room) and as prestige symbol e backcloth for “humanist” prince – the propaganda of 2 figures of duke; the lifemanship of the negligently left appurtenances of war, study, and state; studio as a genre (cp others)¹⁵².

Alla luce di questo documento, mi limito a notare alcuni aspetti dell'iniziale interesse di Baxandall per questo caso di studio in relazione alla formazione ricevuta a Monaco; innanzitutto il discorso del giovane studioso muove dalla considerazione della funzione dello studiolo: coerentemente con quanto abbiamo appreso dalle memorie, gli studenti erano a chiamati a interrogarsi sulla vita del Palazzo, dunque sulla destinazione dei suoi vari ambienti. In questo caso, la decorazione sembra inadatta a un luogo di studio, ragion per cui quest'ultimo viene rivalutato come ambiente di passaggio e insieme di rappresentanza, cui era demandata la raffigurazione del duca, Federigo da Montefeltro, nella sua doppia veste di condottiero e di umanista. È esattamente la relazione tra forme architettoniche e valori rinascimentali il tema per cui Baxandall ricorrerà in futuro all'esempio del Palazzo di Urbino e del suo committente. Esso è sviluppato all'interno di alcuni scritti di Heydenreich risalenti alla metà degli anni Sessanta e inizio anni Settanta. Mi riferisco in particolare al saggio del 1967 intitolato “Federigo da Montefeltro as a Building Patron. Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino”¹⁵³, in cui l'autore rileva quelli che ritiene gli aspetti

¹⁵⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/6 , “*History of Art 162: Renaissance Art and its circumstances*”, [1978-1990]

¹⁵¹ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 108.

¹⁵² Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/6 , “*The purpose and the use of the room*”, [1958], c.1r.

¹⁵³ L.H. Heydenreich, “Federigo da Montefeltro as a Building Patron. Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino”, in M. Kitson, J. Shearman (a cura di), *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony*

umanistici più evidenti nel Palazzo. Questo è descritto, a un tempo, come espressione visibile del nobile governo di Federigo da Montefeltro e come impresa e invenzione dello stesso duca, soprattutto per quanto concerne le trasformazioni che interessarono l'edificio nella seconda fase della sua realizzazione (1465-1472 c.). A tale periodo, che coincide con la direzione dei lavori da parte dell'architetto Luciano Laurana – fatto su cui Baxandall avrà modo di tornare – dobbiamo i due aspetti del Palazzo su cui maggiormente si concentra l'attenzione di Heydenreich. Da un lato, il suo doppio fronte, dall'altro, gli appartamenti del duca, situati al piano nobile, con particolare riferimento allo studiolo. Il primo è considerato specialmente dal punto di vista dell'interazione tra l'architettura e le caratteristiche naturali del paesaggio in cui esso si inserisce, inglobando le pre-esistenze medievali. Vedremo come il tema del doppio fronte tornerà nelle lezioni di Baxandall dove, tuttavia, l'interesse sarà concentrato sul significato politico di tale scelta architettonica, scelta di cui lo studioso rintraccia l'origine teorica nel trattato sull'architettura di Leon Battista Alberti. Quanto allo studiolo, lo stesso Alberti è ritenuto da Heydenreich il consigliere di Federigo da Montefeltro che, in questo caso, concepì l'ambiente come un «ritiro» dalla *vita activa* nella *vita contemplativa*. Si tratta di un luogo preposto alla rappresentazione dell'«Idea dello Studio», cui concorrono specialmente le tarsie raffiguranti figure di sapienti. La scelta estremamente personale di tali figure è per Heydenreich una delle prove che gli consentono di attribuire la paternità dello studiolo al suo committente. Anche in questo caso le posizioni di Baxandall si discosteranno lievemente da quelle dello studioso tedesco. Egli infatti tenderà a differenziare gli aspetti umanistici dell'impresa urbinata direttamente ascrivibili al duca di Urbino.

Al di là degli scarti tra le due posizioni, qui anticipati, ciò che preme sottolineare è come i seminari di Monaco del 1957-58 costituiscano uno dei momenti fondanti della successiva attività baxandalliana. Prescindendo poi dallo specifico caso di studio, un analogo interesse per l'estetica architettonica del periodo rinascimentale, come vedremo nel prossimo capitolo, sarà al centro delle prima attività di ricerca svolta dallo studioso al Warburg Institute a partire dal 1959.

Blunt on his 60th birthday, Phaidon, London, New York, 1967, pp. 1-6. Si veda anche il capitolo «Urbino» contenuto in L.H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Penguin Books, 1974, pp. 71-79.

2. La prima attività.

Il linguaggio della critica d'arte e i linguaggi visivi (1959 – 1971)

La prima attività di ricerca di Baxandall si colloca tra il suo ingresso al Warburg Institute in qualità di *junior fellow*, avvenuto tra il 1958 e il 1959, e la pubblicazione di *Giotto and the Orators*, del 1971. Si tratta delle prime ricerche che lo studioso intraprende sotto la direzione di Gertrud Bing ed Ernst H. Gombrich sul tema del *restraint* (moderazione) nel Rinascimento, le quali non portano alla scrittura di una vera e propria tesi di dottorato, ma lasciano un'importante messe di appunti di lavoro e di testi manoscritti e dattiloscritti conservati in archivio. Nell'intento di ricostruire tali ricerche, il presente capitolo si propone di rintracciare i temi portanti in cui l'argomento generale si scompone, di mappare le principali tipologie di fonti consultate dal giovane studioso nei suoi percorsi di lettura, e, infine, di far emergere alcuni suoi fondamentali aspetti operativi e metodologici, a partire dagli sconfinamenti disciplinari verso i territori della linguistica. Al contempo, si tratteggiano alcune delle relazioni con i maestri che maggiormente improntano il lavoro di questo periodo, lasciando un'eredità che si riverbera anche sull'attività successiva; tra di essi, Gombrich occupa una posizione centrale. In conclusione, si analizza il precipitato di tutto ciò nelle prime proposte edite baxandalliane.

Il periodo qui in esame non è, dal punto di vista biografico, così omogeneo come potrebbe sembrare. La prima attività di Baxandall non è infatti costituita soltanto dalla ricerca gravitante attorno al Warburg Institute. Vi è una seconda importante istituzione che segna la medesima fase: il Victoria&Albert Museum, dove lo studioso lavora come *assistant keeper* tra il 1961 e il 1965 nel dipartimento di scultura. Sebbene questa attività produca le prime pubblicazioni già a partire dal 1965, la scultura inizia a essere indagata più ampiamente sotto un profilo storico-culturale in una fase successiva (1972-1980); ragione per cui, al fine di preservare la coerenza e la chiarezza dell'esposizione, si è deciso di posticiparne la trattazione al capitolo seguente.

Comune denominatore di questa fase è il linguaggio, che compare in diverse forme. Innanzitutto come oggetto di studio (quasi) filologico. Baxandall procede alla chiarificazione del lessico della critica, in cui assume particolare importanza la ricerca dell'origine metaforica di alcuni termini successivamente assorbiti e naturalizzati dalla

letteratura artistica; tale tipo di analisi gli consente non soltanto di mettere in luce la connotazione originaria dei termini, ma soprattutto di ricostruire le circostanze da cui essi derivano e i tipi di esperienza visiva cui rimandano. Lo studio inizia così a tramutarsi – già a queste date – in una riflessione di tipo metodologico/operativo sul rapporto tra la parola e l'immagine che coinvolge l'autore in prima persona, in quanto interessa le fondamenta del suo lavoro; in scritti degli anni Settanta e Ottanta, Baxandall affronterà lo stesso problema anche dal punto di vista più generale e teorico. Il linguaggio compare, poi, dal punto di vista della teoria linguistica, come fattore di articolazione di una cultura storica, quella degli umanisti, e viene indagato come agente in grado di improntare l'attenzione che questi potevano riservare alla pittura nei loro scritti. Infine, nell'orizzonte intellettuale in cui si muove il giovane studioso, il linguaggio è anche un paradigma e un modello esplicativo che può essere applicato all'immagine e alle sue modalità di significazione, per cui si può parlare di 'linguaggi dell'arte' e di 'linguaggi visivi'.

2.1 Al Warburg Institute (1958 – 1961): *restraint* nella rinascenza.

I fatti che preludono alla prima attività di Baxandall sono descritti nelle memorie e nelle interviste. Quando è ancora a Monaco, forse su suggerimento di Heydenreich, sfumata la possibilità di insegnare inglese all'Università di Baghdad, egli contatta l'Istituto Warburg per conoscere le possibilità di ottenere una borsa di studio e nell'estate del 1958 si reca a Londra per incontrare personalmente Gertrud Bing, la quale, nell'autunno dello stesso anno, lo accoglierà nell'istituto di cui era allora direttrice, proponendogli di lavorare alla collezione fotografica.

I met Gertrud Bing at the Warburg Institute in London in the early summer of 1958, and so knew her for only six years. There had just been a revolution in Iraq and the job I had lined up for the next academic year after Munich teaching English language at the University of Baghdad had suddenly fallen through. (Baghdad may seem an odd choice even then, but it was connected with plans to spend time also in Lebanon, still quiet at the time). At this flat moment Bing took me into the Warburg Institute, more or less from the street, and I really do not know why [...] It may be that connection with Ludwig Heydenreich, an old friend of Bing's, had something to do with it. I had written to the Institute from Munich to ask about its research fellowships, though much too late for that year, and she had replied suggesting I come and see her when in London. I did so and

she proposed I work part-time in the photograph library and apply for the next fellowship at the Institute¹⁵⁴.

Le prime ricerche al Warburg Institute si possono dunque far iniziare dal 1959, anno in cui Baxandall consegue il B.A. in storia dell'arte presso il Courtauld Institute, dove era iscritto come studente esterno¹⁵⁵. Allora, una commissione composta da Bing, Arnaldo Momigliano e Anthony Blunt, assegna a Baxandall una *junior-fellowship* di due anni per lavorare a un tema di ricerca descritto nelle memorie come «“Restraint” in Renaissance behaviour».

Chi aiutò il giovane studioso a restringere l'argomento, inizialmente vasto e informe, fu Ernst H. Gombrich, il quale, nello stesso periodo, successe a Bing nella direzione dell'Istituto e nella supervisione delle ricerche.

He [Gombrich] was a benign supervisor, tolerating flightiness and overambitious initial scope and pointing to particular materials or models that might focus it all down to a viable enquiry. But my adult relation to Gombrich was of a period later than the period of this reminiscence. What belongs here is first encounter with an intellectual climate, the Warburg Institute¹⁵⁶.

Un aspetto curioso delle memorie è che le parole appena citate sono le uniche che Baxandall dedica a Gombrich, riconosciuto invece altrove come «lo storico dell'arte dal quale sono stato maggiormente influenzato, per mia scelta»¹⁵⁷. A questo riguardo si può osservare come “il confronto maturo” con il maestro risalga a una fase successiva a quella qui ricordata e che probabilmente è posteriore al 1965, anno in cui il racconto memorialistico si interrompe. Quello che le memorie non dicono è tuttavia palesato dall'esame dei documenti d'archivio, in cui la presenza di Gombrich è disseminata sottoforma di appunti di lettura e concetti ricorrenti; l'analisi delle carte rivela dunque le derivazioni gombrichiane nella prima attività di Baxandall, mettendo in luce l'intersezione dei rispettivi interessi e l'acquisizione, da parte dell'allievo, di alcuni concetti fondamentali

¹⁵⁴ M. Baxandall, *Episodes*, cit.p. 112.

¹⁵⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/1/12 *Curriculum Vitae*, 1980.

¹⁵⁶ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 118.

¹⁵⁷ M. Baxandall, *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, Yale University Press, New Haven and London, 2003; trad. it. *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, p. 12.

che lo accompagnano in buona parte della sua attività e che contribuiscono a formare ciò che egli chiama «a habit of thought»¹⁵⁸.

L'incontro con Gombrich non è il solo evento decisivo di questo momento fondante nell'attività del giovane studioso. Le parole sopra citate dichiarano come il clima che si respirava al Warburg Institute fosse un altro agente fortemente attivo in questo senso. La Biblioteca Warburg, e con essa l'eredità del suo fondatore, non fanno soltanto da sfondo alle prime ricerche di Baxandall, ma divengono un fattore determinante nella strutturazione del suo modo di pensare. Leggiamo come egli ricorda l'ambiente che fece da cornice intellettuale al suo lavoro.

The frame of mind, the intention of the Library, obviously lay in a selection and arrangement of books, in the sense that energy lay in an order of the components. Any one book changes when it is put in any library, due to the other books on the shelf, but more powerfully here by larger-scale patterns and smaller-scale distinctions. I learned how to carry out tasks of enquiry there and this was a matter of learning and using sets of categories and their place in a pattern. With this went certain sequences of reference and relative orientation. One paced this all physically in the stacks [...] A reader is not passive in a library, of course, and will force transitions it does not prompt or is even obstructive towards, but the presence or absence of a book here or there, or its remoteness or its juxtapositions, accumulatively make up a grain with and against which one may to some extent gauge oneself [...] The more powerful pressure came from detailed habits of classification that entailed broad assumptions about how the human world works¹⁵⁹.

Si tratta di un processo di familiarizzazione con l'ordinamento attraverso cui la biblioteca categorizza intere aree di esperienza umana, che diviene per Baxandall un vero e proprio tirocinio in cui si forgiavano alcuni modi di pensare che lo guidano in tutta la sua attività successiva.

Se poi si vuole cercare un influsso più diretto degli interessi warburghiani sulla prima attività dello studioso, esso è forse riscontrabile in una serie di ricerche dedicate al tema del movimento corporeo, che verranno analizzate nel corso del capitolo. L'incontro con Warburg non fu infatti soltanto quello simbolico, mediato dall'omonima biblioteca, ma avvenne anche direttamente, attraverso la lettura della raccolta dei testi dell'autore, connessa con il lavoro svolto nella collezione fotografica. Tale mansione consisteva di due compiti: il

¹⁵⁸ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 120.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 121.

primo era trovare una collocazione per i duplicati delle illustrazioni che corredevano la pubblicazione delle *Lectures* di Saxl; il secondo, raccogliere l'apparato iconografico per l'edizione italiana degli scritti di Warburg. La lettura dei due testi, entrambi curati da Bing, era pensata come una sorta di apprendistato utile per familiarizzare il nuovo arrivato con i temi di ricerca portanti dell'Istituto. Se Baxandall afferma di non aver sviluppato in questo modo un interesse attivo per il tema dell'astrologia, è più interessante notare ciò che egli dice a proposito del riuso di motivi desunti dall'arte classica. Sappiamo che l'opera edita dell'autore non si inserisce propriamente in questo filone di studi; tuttavia egli sembra riconoscere retrospettivamente agli studi di Warburg un'interferenza con i propri interessi di ricerca di questo periodo.

A second subject matter of the Institute was the use by later artists of motifs from classical art. Again I could see the importance of this but felt no appetite for working on it myself, as such, *though Warburg made it central to Renaissance constraint*¹⁶⁰.

Se la sopravvivenza dei motivi dell'arte classica non è un tema indagato nei primi lavori di Baxandall, né nella sua opera successiva, l'esame delle carte suggerisce una più sotterranea comunanza di metodi con alcune delle ricerche di Warburg, in particolare quelle relative al tema del movimento e della danza. Tra i materiali d'archivio risalenti a questo periodo si trova inoltre un'abbondante messe di appunti di lettura, che possono essere collegati a quanto l'autore dice in conclusione al racconto del primo periodo trascorso al Warburg Institute.

I wrote practically nothing in the two years of my fellowship since I was fully engaged in reading. I did take notes, some typed and some in an immature hand I cannot now identify myself with, on half-quarto slips of any sort of paper, organized into cardboard boxes – a broadly Warburg-like behaviour¹⁶¹.

Come vedremo di seguito, alcuni di questi 'quarti di foglio' costituiscono parte dei materiali cui ci affideremo per una delineazione preliminare l'argomento delle ricerche di Baxandall. Prima di procedere a tale ricostruzione, vorrei gettare un ponte verso la fine del periodo qui in esame, specificando perché tali ricerche non risultino in una tesi di dottorato

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 120; il corsivo è della scrivente.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 123.

e come invece esse si ricolleghino con la prima importante pubblicazione dell'autore, *Giotto and the Orators* (1971) con cui il presente capitolo si conclude. A tal fine ricorro alla documentazione, conservata in archivio, che Baxandall raccoglie e invia alla responsabile delle procedure per la carta VISA, procedure grazie alle quali potrà ottenere il posto offertogli dall'Università di Berkeley a partire dal luglio del 1985. Tra i documenti, troviamo un breve dattiloscritto in cui lo studioso risponde alla richiesta di giustificare il fatto che nel suo curriculum vitae non compaia il titolo di PhD.

The basic point is that an English Ph.D., since in the humanities it consists exclusively of writing a thesis and includes no exams or course work or teaching practice, is not a teaching qualification but a research qualification. This means it is replaceable by publication. For people with degrees from the main universities (Oxford, Cambridge, and the central section of London) the pattern has been for the better ones to get university posts with their first degrees (if they wanted them) and then publish, not taking their Ph.D. First books therefore tend to be rather thesis-type, like my *Giotto and the Orators*¹⁶².

Abbiamo così una spiegazione dell'apparente lacuna notata dalla corrispondente statunitense nel curriculum di Baxandall e, insieme, una preziosa indicazione su come leggere il volume che vedrà la luce nel 1971 e che costituisce il punto d'approdo della prima attività dello studioso.

Ma riprendiamo il discorso dall'origine e, procedendo attraverso la sovrapposizione delle memorie, delle carte d'archivio e della bibliografia secondaria cui esse rimandano, cerchiamo di delineare l'argomento delle ricerche di Baxandall al Warburg Institute, nella sua formulazione iniziale e generica: «“Restraint” in Renaissance behaviour» .

Stando alle memorie, il concetto di *restraint* (moderazione, misura, compostezza, equilibrio) è in parte derivato dalla terza e ultima parte de *L'Arte Classica* di Wölfflin, che costituisce una lettura fondamentale nel periodo della prima formazione analizzato nel capitolo precedente.

Initially it was a very broad approach to “Restraint” in Renaissance behaviour, partly prompted by the last part of Heinrich Wölfflin's *Classic Art*: inhibition about bright colours and violent

¹⁶² Baxandall Papers CUL MS Add.9843/2/1, *A note on Ph.D.s in the U.K.*, 1984-1985, c. 1r.

movements, literary and architectural *decorum*, mathematical proportion, nice manners, vernacular stoicism, *masserizia* - the Ethos depicted in the School of Athens¹⁶³.

Si è già visto come, nel periodo della transizione dalla critica letteraria allo studio delle arti visive, l'opera di Wölfflin rappresenti un tassello fondamentale, da cui Baxandall trasse soprattutto categorie utili alla descrizione stilistica e formale delle pitture. Cerchiamo, dunque, di formarci un'immagine del concetto di *restraint* associato all'*ethos* rappresentato ne *La Scuola di Atene*, riletta a partire dall'analisi wölffliniana.

L'opera compare in introduzione al volume, dove è menzionata come immagine emblematica del classicismo cinquecentesco, così descritto per contrasto con l'«ingenuità» del secolo precedente.

Da questo mondo sereno e multiforme [quello del tardo Quattrocento] si esce con diffidenza e malvolentieri per passare nelle alte e silenziose stanze dell'arte classica. Che specie di uomini sono quelli? Il loro atteggiamento ci sembra improvvisamente estraneo. Sentiamo la mancanza di cordialità, di incosciente ingenuità. Non vi è più nessuno che ci guarda con la confidenza di un vecchio conoscente. Non vi sono più camere con stoviglie sparpagliate piacevolmente qua e là, ma soltanto pareti incolori e un'architettura pesante e grandiosa¹⁶⁴.

Per una descrizione più ravvicinata dell'affresco, bisogna cercare nella sezione del libro dedicata a Raffaello. Qui possiamo seguire l'autore in un'osservazione della *Scuola* che si allarga progressivamente dalla coppia di filosofi al centro fino a includere le figure ai margini. La maniera con cui Raffaello rappresenta il gruppo di Platone e Aristotele è descritta per contrasto con un precedente quattrocentesco, il bassorilievo di Luca della Robbia nel campanile fiorentino. In esso «due italiani si scagliano con veemenza meridionale l'uno contro l'altro, uno sembra insistere sulle parole scritte nel libro, l'altro lo vuol convincere, levando tutte e dieci le dita, del suo errore». Tale enfasi risulta incompatibile con il gusto classico cinquecentesco che impone la «moderazione nei gesti»: «i due principi della filosofia stanno in piedi, uno presso all'altro, in posa austera e pacata»¹⁶⁵. Volgendoci ora alla destra del gruppo centrale, troviamo un'altra coppia: un giovane intento a scrivere e un vecchio che osserva, raccordati da una terza figura.

¹⁶³ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 118.

¹⁶⁴ E. Wölfflin, *L'arte classica*, cit., p. 14.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 116-117.

Quel vecchio solitario, dalla barba bianca, avvolto in un mantello, dal profilo semplice, è una figura calma e maestosa. Accanto a lui vi è uno che, appoggiato al cornicione, sta osservando un giovinetto mentre scrive, seduto e ripiegato quasi su di sé, con le gambe accavallate¹⁶⁶.

Se ora cerchiamo tra gli appunti di Baxandall redatti su quarti di foglio, troviamo alcune note tratte dal *De Iciarchia*, che richiamano le immagini descritte da Wölfflin. Lo studioso annota, in particolare, alcune norme comportamentali fornite da Leon Battista Alberti a proposito della convivenza di vecchi e giovani, che potrebbero essere lette, con un po' di immaginazione, come se facessero parte di una sorta di 'programma iconografico' per la *Scuola di Atene*.

p. 136 re [regarding] how old e young are to live together: young people show reverence, old moderate their *severa gravità* [...] Full descr.[iption] of what they will discuss, how much and when can laugh. V.[ery] useful picture of "classic" behaviour¹⁶⁷.

L'impressione che l'affresco e il testo di Alberti si sovrappongano nelle intenzioni di ricerca di Baxandall, è confermata dal seguente appunto tratto dalla medesima fonte:

Complete descr.[iption] e evocation of an ideal ethos, the Sch[ool] of Athens one¹⁶⁸.

Dalla giustapposizione di testi e immagini qui proposta, il concetto di *restraint* può essere visualizzato come un atteggiamento, un comportamento della figura umana o di gruppi di figure¹⁶⁹. L'espressione è tuttavia solo una delle possibili aree di interesse in cui l'idea si manifesta. Sempre con riferimento al testo di Wölfflin e a letture documentate nelle carte d'archivio ad esso correlate, la possiamo ritrovare nell'accezione più ampia di semplificazione ed equilibrio formale, in riferimento alla composizione dell'immagine. In

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/18, *Alberti De iciarchia*, [1959-1973], c. 1r. Il numero di pagina si riferisce alla traduzione del *De iciarchia* di A. Bonucci contenuta in *Opere volgari di Leon Batt. Alberti*, III, Tipografia Galileiana, Firenze, 1845. Sebbene inseriti all'interno di una cartella contenente materiali didattici databili a partire dal 1965, gli appunti possono a mio avviso essere retrodatati al periodo qui in esame, in quanto coerenti con le ricerche che Baxandall intraprende a partire dal 1959.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ In questa accezione esso ricomparirà soprattutto all'interno delle ricerche sul movimento e sulla danza, che saranno oggetto d'analisi nei paragrafi successivi.

questa veste, il principio si applica trasversalmente alle arti visive e permette di riunire pittura, scultura e architettura all'interno di una riflessione comune sui 'linguaggi visivi' rinascimentali. È questo il perimetro generale entro cui si possono raccogliere le ricerche di Baxandall sul *restraint* documentate in archivio, che dal punto di vista tematico si dividono in due filoni principali: l'architettura come espressione di valori sociali nei trattati quattrocenteschi e le rappresentazioni artistiche del comportamento umano secondo il suo ambiente sociale. Riprendiamo dunque *L'arte classica* al fine di comprendere il concetto di moderazione da un punto di vista estetico.

Secondo Wölfflin la composizione classica, fondata sui principi di semplicità e chiarezza, consiste nell'unità organica dell'immagine, emergente dal bilanciamento di elementi contrastanti. A essa corrisponde una nuova possibilità ottica offerta all'osservatore: la comprensione dell'insieme in un'unica visione da lontano.

Tutta l'evoluzione che si verifica nell'architettura, con il processo di semplificazione, con l'esclusione di tutti i particolari che non servivano all'effetto di insieme, con la scelta di poche ma grandi forme, con l'intensificazione espressiva della scultura, ha un'analogia perfetta nelle arti rappresentative. I quadri vengono posti ad un severo vaglio. Devono essere evidenziate le grandi linee direttrici. Cade ormai l'antica abitudine di soffermarsi sui dettagli, di compiacersi dei particolari, di considerare il quadro nelle sue singole parti; ormai la composizione deve imporsi nel suo insieme e la sua efficacia deve manifestarsi anche guardandola da lontano¹⁷⁰.

Si tratta di indicazioni preziose, se considerate alla luce dell'interesse di Baxandall per il tema della composizione, non solo perché riducono pittura e architettura a un denominatore comune – «dal momento in cui l'architettura si emancipa del capriccioso gioco della sua infanzia e diventa virile, misurata e severa, prende a dominare in tutte le arti figurative. Il Cinquecento ha visto tutto *sub specie architecturae*»¹⁷¹ – ma soprattutto perché ci consentono di raccogliere alcune importanti indicazioni generali, di ordine estetico, che possono aver indirizzato il giovane studioso nei singoli percorsi di ricerca da lui intrapresi.

A esse è possibile affiancare ulteriori riferimenti pittorici, rintracciabili ancora una volta nell'opera di Raffaello. Il suggerimento è contenuto in una serie di appunti manoscritti

¹⁷⁰ E. Wölfflin, *L'arte classica*, cit., p. 278.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 305.

conservati in archivio¹⁷², che rimandano al saggio “Raphael and Giulio Romano. With Notes on the Raphael School” (1944) di F. Hartt. Le note si concentrano soprattutto sulla sezione, che riporto di seguito, in cui l’autore distingue gli elementi classici (raffaelleschi) e anti-classici (attribuiti alla scuola e principalmente a Giulio Romano) nella composizione degli affreschi delle Stanze Vaticane.

The configuration [¹⁷³] thus far analysed has a definite shape, easily distinguished from that of corresponding configurations in the *Fire of Borgo*, where each movement is answered by a corresponding movement on the opposite side, so that the entire tangle might be resolved into the following diagram: >—<. This implies basically classical notions of the concentration of lateral forces upon the centre in a sort of huge X, and of equal possibilities of motion along either branch of that X, the centre once having been gained. This means two things: first, the possibilities of motion within the pictorial space and along lines embodied in grouped forms are not limited to any one plane or to any one direction; second, these possibilities are so arranged as to revolve around a central axis¹⁷⁴.

Abbiamo così la descrizione schematica di un’immagine incardinata su un asse o un punto centrale, in cui le direttrici divergenti che consentono il movimento delle figure attraverso lo spazio, si annullano grazie al bilanciamento simmetrico dei lati opposti. Usando categorie wölffliniane, si può affermare che a essa corrisponde una visione capace di comprendere immediatamente ‘le grandi linee direttrici’ e di trovare riposo nel reciproco annullamento dei contrasti. È un’immagine ‘misurata’, che risponde ad un’estetica ‘classica’, in cui possiamo riconoscere un’ulteriore possibile visualizzazione del tema di ricerca di Baxandall.

Con tali strumenti Baxandall muove i suoi primi passi autonomi. Come si avrà modo di constatare, l’aspetto estetico, fin qui delineato, costituirà soltanto un versante del problema; l’altro, a esso complementare, è costituito dai risvolti etici e sociali della moderazione nella

¹⁷² Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/9, *Raphael (and Giulio Romano)*. Frederick Hartt, [1958-1961], cc.1r-5r. Gli appunti dialogano, all’interno della stessa cartella, con un’altra serie di note intitolate *Raphael: Gombrich: Newcastle Lecture 1956*, tratte dalla conferenza tenuta da Gombrich nel 1955 al King’s College dell’University of Durham a Newcastle-upon-Tyne. Cfr. E.H. Gombrich, “La Madonna della seggiola di Raffaello”, in *Norma e forma. Studi sull’arte del Rinascimento*, Mondadori Electa, Milano, 2003.

¹⁷³ La «configurazione» cui l’autore si riferisce è la composizione della *Battaglia di Ostia*, attribuita a Giulio Romano.

¹⁷⁴ F. Hartt, “Raphael and Giulio Romano. With Notes on the Raphael School”, *The Art Bulletin*, Vol. 26, No. 2, 1944, p. 72.

cultura del Rinascimento. L'argomento complessivo può essere dunque descritto come: le manifestazioni artistiche di un comportamento 'classiceggiante' in epoca rinascimentale.

2.2 Linguaggi architettonici: *restraint* nel *De re aedificatoria*

«Literary and architectural decorum», ovvero una delle espressioni con cui Baxandall definisce il suo tema di ricerca, descrive con buona precisione come il concetto di *restraint* si presenti nell'insieme più coeso di corpi scrittori conservati in archivio che possano essere interpretati come frutto delle prime ricerche svolte al Warburg Institute. Mi riferisco in particolare a un dattiloscritto intitolato *Decorum in Alberti*, che può essere riconosciuto come quello ricordato da Baxandall in *Episodes*. A confermarlo è la lettura incrociata delle suddette carte e di un foglio di note a matita attribuite alla mano di Bing¹⁷⁵. Leggiamo dunque dalle memorie.

I have come across a sheet of pencilled notes she sent me on some piece I had written, about 1960, evidently a paper on Renaissance decorum. I have lost my piece, but her notes on it – densely written in the frugal Institute manner on the back of a galley-proof of the British Museum Library supplementary catalogue for 1949 – have something of her voice and her eye for locating the evasive, tricky or self-deceiving. It begins: “I am always getting a little nervous nowadays when everybody, thanks to Gombrich, talks of relationships”¹⁷⁶.

Considerato perduto da Baxandall al momento della stesura delle memorie, il dattiloscritto è riaffiorato grazie alla catalogazione e allo studio del fondo dell'autore¹⁷⁷. In esso Baxandall analizza le varie occorrenze del concetto di *restraint* nel *De re aedificatoria*, compresa quella di *decorum*, di origine retorica. La prima pista di indagine seguita è, infatti, quella del binomio *restraint-decorum*: lo studioso cerca di setacciare la componente retorica all'interno dell'estetica architettonica albertiana. Si tratta di una strategia che avvicina queste ricerche

¹⁷⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/1/10, [*Notes on Baxandall paper*], [1960]. Le note permettono di circoscrivere intorno al 1960 il contenuto della cartella contenente il dattiloscritto, intitolata “Decorum in Alberti” e datata al periodo 1961-69.

¹⁷⁶ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 116.

¹⁷⁷ J. Lubbock studia lo stesso documento, rintracciandovi influenze della prima formazione di Baxandall sotto Leavis e connettendolo con scritti di argomento architettonico conservati tra le carte d'archivio. Cfr. J. Lubbock, *Michael Baxandall, a Posthumous Member of RATS? His early work as critic and historian of Renaissance architecture and theory*; il saggio, di cui ho potuto leggere una bozza, è stato presentato al convegno annuale 2013 di RATS (Renaissance Architecture + Theory Scholars), tenutosi presso il Warburg Institute.

alle tesi che egli sosterrà in *Giotto and the Orators*; tuttavia, vi sono delle differenze importanti: contrariamente a quanto avverrà nel testo del 1971 – in cui la composizione è una sorta di calco linguistico della *compositio* latina, di cui conserva la struttura sintattica e la finalità narrativa – nello scritto giovanile Baxandall si concentra sui limiti della corrispondenza tra la teoria retorica del *decorum* e il *restraint* nell'ornamento architettonico, al fine di far emergere le ragioni etiche e sociali delle scelte estetiche dell'umanista. Il testo presenta probabilmente i risultati parziali di ricerche in corso e indica ipotesi da sondare e direzioni possibili in cui proseguire le indagini.

Addentriamoci dunque nell'analisi del dattiloscritto. L'intenzione che lo guida è descritta nel paragrafo di apertura.

I am trying here mainly to produce some sort of definition in my problem by pointing to its appearance in Alberti's Ten Books. I have not gone into his sources, comparison with other 15th c. sources, relation of theory to practice and so on. Of course, the book being on architecture mainly, some sides of "restraint" which become more important in painting and architecture [¹⁷⁸] do not appear, but these are on the whole the easily tangible ones like facial and bodily expression: the basic problem of *relationships* does come out fairly clearly I think¹⁷⁹.

Il campo più immediato di applicazione del concetto di *restraint* all'interno dei «dieci libri di Alberti» è dunque l'ornamento architettonico e, in misura minore, la dimensione degli edifici. Al contrario l'interesse che muove lo scritto di Baxandall non è tuttavia specificamente limitato all'architettura; il suo scopo è piuttosto quello di raccogliere e analizzare le occorrenze più significative del problema nel *De re aedificatoria*, al fine di giungere a una sua definizione generale, che possa essere estesa trasversalmente alle arti visive. Viene dunque chiarito il fatto che non si troveranno alcune questioni specifiche della pittura e della scultura, come le espressioni del volto e movimenti del corpo, ma che emergerà abbastanza chiaramente una questione di interesse più fondamentale: «the basic problem of relationships». Il tema delle espressioni corporee e facciali in pittura e scultura, peraltro, troverà spazio in altre carte relative a questo stesso periodo che saranno oggetto di analisi nel paragrafo seguente.

¹⁷⁸ «Architecture» è corretto a margine con «sculpture».

¹⁷⁹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p.1; i corsivi sono della scrivente.

Di fatto, stando a queste prime battute, non appare perfettamente chiaro quale sia il «problema fondamentale delle relazioni» che egli intende affrontare. Per tentarne una delucidazione, ci rivolgiamo ai sopramenzionati commenti a matita di Bing, la quale scrive a questo proposito:

In this case my first idea was “does he thinks of proportions?” but I realise that you really mean the relationship between different architectural elements, so the word is probably o.k.¹⁸⁰.

L'osservazione, troppo stringata perché possa offrire una soluzione, può aiutare a escludere alcune ipotesi, per esempio che il discorso che Baxandall sta intraprendendo verta sul problema delle proporzioni: il tema è certamente preso in considerazione nel dattiloscritto e negli appunti ad esso relativo, ma non centra il punto. Potrebbe essere utile, a questo proposito, ricordare che il *decorum* viene esaminato in relazione all'ornamento, che Alberti distingue dalla bellezza¹⁸¹: questa è una qualità strutturale e intrinseca dell'edificio concepito per analogia con il corpo umano, il primo è invece una qualità aggiuntiva, accessoria. Se la bellezza ha un carattere necessario e naturale (vicino al concetto di *concinnitas*, intesa come unità necessaria delle parti nel tutto), l'ornamento è un arricchimento esteriore che ammette un certo grado di arbitrarietà. La bellezza dell'edificio, come nell'organismo vivente, è data essenzialmente dal rispetto delle proporzioni; se invece ci si concentra sugli aspetti esteriori dell'ornamento, si entra nella sfera della possibilità e della scelta estetica. A partire da queste osservazioni, suggerisco di interpretare il discorso di Baxandall sulla moderazione nell'ornamento architettonico come una questione che ha a che fare con gli elementi 'di superficie', ambito in cui l'assenza di norme apre il campo alle ragioni del gusto e impone, al contempo, la ricerca di un principio regolatore.

Non di meno, l'interesse di Baxandall non si riduce a una questione puramente estetica, come del resto denuncia la sua intenzione generale di sondare il significato della moderazione nell'etica e nella cultura rinascimentale. Le norme dettate nel trattato dovranno dunque essere lette anche come l'applicazione di principi etici all'arte del costruire. La scelta del *De re aedificatoria* come angolo da cui affrontare il problema è probabilmente funzionale alla duplice impostazione dello studio: la doppia natura, tecnica e 'filosofica', del trattato è infatti affermata chiaramente da Alberti e diventa il fondamento

¹⁸⁰ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/1/10, [Notes on Baxandall paper], [1960].

¹⁸¹ Cfr. il capitolo VI.2 del trattato in L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (1452 c.), Il Polifilo, Milano, 1966, pp. 446-448.

dell'analisi dedicatagli dallo studioso¹⁸². A conferma di quanto appena detto, osserviamo che nelle cartelle contenenti lacerti di appunti sull'argomento, si incontra una seconda ipotesi di titolo per un testo su questo stesso tema: *L. B. Alberti and the morality of ornament*¹⁸³. Definito così il tema generale, vediamo lo svolgimento nel prosieguo del dattiloscritto.

Il punto di partenza è una sintesi delle quattro forme in cui, secondo lo studioso, la preoccupazione di Alberti per il decoro si manifesta nel *De re aedificatoria*. La prima è denominata «a scale of magnificence» e consiste nell'adeguare l'ornamento e le dimensioni al genere degli edifici, secondo una scala gerarchica di importanza sociale composta di tre livelli: edifici pubblici, abitazioni dei cittadini illustri, case del popolo¹⁸⁴.

¹⁸² La consapevolezza da parte di Alberti della doppia natura dell'arte architettonica è segnalata da Baxandall al terzo paragrafo del suo scritto, intitolato "Moral and social pressures". Egli estrapola, in particolare, un brano del *De re aedificatoria* in cui Alberti distingue due ordini di regole, 'filosofiche' ed 'empiriche' appunto, della composizione architettonica, rivelando la sua concezione morale del lavoro dell'architetto: «Such an awareness [consapevolezza delle pressioni morali dell'idea di decoro] is implied in one way in the insistence (firmer than in Vitruvius) on the moral qualifications of the architect (IX.10), and the application of these is already stated in very general terms in the course of a distinction made between two different kinds of architectural rule – "Of these (i.e. the rules of building) some regard the universal beauty and ornament of the whole edifice; others the particular parts and members taken separately. The former are taken directly from philosophy and are intended to direct and regulate the operations of art; the others from experience, as we have shown above, only filled and perfected by the principles of philosophy" (VI. 3)», Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p. 7. Di seguito riporto il brano del trattato, da cui è estratto il passo citato: «Ebbene, dall'esempio degli antichi, dai consigli degli esperti, e da una pratica continua, s'è ricavata un'esatta conoscenza dei modi in cui quelle opere meravigliose venivano condotte, e da questa conoscenza si sono dedotte delle regole importantissime; le quali non possono essere in guisa alcuna trascurate da chi vuole – e tutti certo lo vogliamo – costruire in modo non incompetente. Queste appunto noi raccoglieremo, secondo il presente assunto, e cercheremo di illustrare per quanto le nostre capacità ce lo permetteranno. Tali regole si riferiscono in parte alla bellezza e alla decorazione di ogni edificio nel suo complesso, in parte alle singole membrature di esso. Le une sono ricavate dalle dottrine filosofiche, e sono rivolte a dare a quest'arte un indirizzo e dei limiti precisi; le altre derivano da quella conoscenza di cui s'è detto or ora e, corrette dalle norme filosofiche, reggono le fila dell'arte» in L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., p. 456.

¹⁸³ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/1, *L.B. Alberti and the morality of ornament*, 1961-1964, c. 1r.

¹⁸⁴ Vediamo più da vicino il sistema dei 'livelli di magnificenza' estratto da Baxandall dalle pagine del trattato. Il seguente brano è segnalato nel dattiloscritto come luogo significativo (IX.8) a partire da cui costruire la 'scala': «È pertanto obbligo indiscutibile impiegare ogni sforzo, facoltà ed impegno perché l'opera nostra riesca quanto più adorna ci è possibile, specialmente quegli edifici che tutti desiderano adorni: a questa categoria appartengono le opere pubbliche, e anzitutto quelle sacre: nessuno che sia uomo potrà mai consentire ch'esse restino spoglie d'ornamenti. Un altro errore sarebbe applicare agli edifici privati ornamenti dovuti a quelli pubblici, o viceversa a questi ultimi gli ornamenti riservati a quelli, soprattutto se, nel primo caso, trattasi di ornamenti eccessivi nel loro genere; ovvero il farli non durevoli, come quando si applicassero ad edifici pubblici pitture di un materiale scadente, deteriorabile o marcio: laddove le opere pubbliche devono essere eterne. [...] Sarebbe assai auspicabile, ad ogni modo, che gli ornamenti da applicarsi fossero per gran parte di tal natura che in essi potessero prestare l'opera propria più artefici di livello medio. Se poi si preferissero ornamenti più scelti e curati come statue o tavole, del tipo di quelle di Fidia o di Zeusi, esse, per essere elementi di maggiore rarità, saran da sistemarsi del pari in ambienti distinti e di altissima dignità. [...] Ed invero sono inconcepibili queste ostentazioni di ricchezze, o meglio di pazzie, la cui attuazione richiede uno spreco di risorse e di fatiche umane che non è motivato né da ragioni di utilità né dal carattere delle costruzioni intraprese, e neppure è nobilitato da ingegnosità ammirevole o da qualità di invenzione», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit. p. 340. Elenco di seguito gli altri capitoli del trattato segnalati come luoghi significativi per questo argomento: IX.9; V.2, 3, 6; VII.5; VI.11; VIII.1. Di seguito, riporto un brano estratto dal capitolo V.2 (Opere di carattere particolare) che mi sembra chiarire ulteriormente l'idea di una generale di

La scala nasconde uno dei nodi centrali dell'interesse di Baxandall per il trattato, su cui avremo modo di tornare, ovvero la possibilità di leggere la struttura della città, emergente dalla diversificazione dei generi architettonici, come diagramma della struttura sociale. L'interesse principale dello studioso è rivolto, in altre parole, alla funzione semantica dell'architettura, ovvero alla capacità che le opere architettoniche hanno di comunicare al fruitore valori etici e sociali ben determinati. In quest'ottica, si chiarisce ulteriormente perché il discorso si concentri principalmente sull'ornamento e sulle dimensioni degli edifici: si tratta delle proprietà esteriori, che si impongono con maggiore evidenza all'esperienza dell'osservatore e in cui si estrinseca, dunque, il 'linguaggio architettonico'.

Altre due forme in cui l'idea di decoro agisce nel *De re aedificatoria* consistono nell'adeguamento dell'edificio alla sua funzione specifica («aptness to the user») e alla sua localizzazione, per cui è ammesso un certo grado di deviazione rispetto ai criteri imposti dai generi. Nelle case di città, ad esempio, «deve spirare un'aria di severità molto maggiore che nelle ville; mentre in queste sono ammesse tutte le seduzioni della leggiadria e del diletto» (IX.2) – vale a dire che l'abitazione privata segue standard differenti a seconda dell'ambiente circostante.

Infine, la quarta e ultima forma di decoro è costituita da un principio regolatore che agisce trasversalmente sugli altri ed è chiamato, con un termine di derivazione aristotelica, *mean*, traducibile come 'misura' o 'giusto mezzo'. Esso compare in appunti di ricerca tratti dall'*Etica*¹⁸⁵ e dalla *Retorica*, dove è associato al termine con cui Aristotele definisce 'ciò che è conveniente' (ὁ πρὸς τὸν σκοπόν).

Le quattro forme del *restraint* così riassunte spingono l'autore ad un confronto, che egli sente come inevitabile, con i trattati di retorica greca e latina, da cui Alberti sembra aver

scala di magnificenza: «Gli elementi testé chiariti sono comuni alle abitazioni dei principi e dei privati cittadini. La differenza fondamentale tra i due tipi di case consiste in ciò, che ognuno è caratterizzato da una propria intrinseca natura: i palazzi principeschi, che devono servire a un gran numero di persone, si distinguono per il numero delle stanze e l'ampiezza degli ambienti; mentre nelle case abitate da pochi individui o da singoli dovrà contare più la bontà della fattura che la grandezza. Altra differenza: nelle abitazioni principesche, destinate a molta gente, anche le parti riservate a singole persone devono spirare un'aria di regalità, poiché sempre nelle case dei re vi è gran folla; nelle case private anche le parti frequentate da molti sarà bene che si costruiscano in modo da mostrare che, con esse, il capofamiglia non ha fatto altro che provvedere alle proprie necessità. Nella abitazione regale si tengano ben divise la parte riservata alla moglie, quella riservata al marito, e quella destinata alla servitù, in modo tale che in ciascuna di esse non vi sia soltanto quanto è necessario alle rispettive funzioni, ma anche quanto possa conferirle dignità e magnificenza; né la moltitudine dei servi dovrà esser causa di confusione», *Ivi*, p. 342.

¹⁸⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/18, *Aristotle on the mean. Ethics pp. 66-75*, [1959-1973], cc. 1r-2r. Si tratta di appunti dattiloscritti da un'edizione non segnalata dell'*Etica* di Aristotele sul concetto di *mean* come principio etico (comunemente noto come 'dottrina del giusto mezzo') che riguarda la disposizione del carattere («disposition of the soul») e che ha valore relativo a seconda della qualità morale e del soggetto a cui si applica.

derivato l'intero sistema del decoro: la scala di magnificenza può apparire, infatti, come una trasposizione all'ornamento architettonico della tripartizione dello stile del discorso in grande, medio e tenue (*genera dicendi*). L'idea, soltanto suggerita nel dattiloscritto, è rafforzata dagli appunti menzionati precedentemente, che costituiscono stralci della stessa ricerca e nei quali si può leggere:

It is tempting, and it would quite certainly be academically proper to enlarge at this point on the relation of this to the ancient schools of rhetoric. It is to these that any theory of artistic decorum must, at some level or other, be indebted. But the debt is so obvious and open to such massive documentation that one may, perhaps, be allowed to take it as read, and to note only the limits of the correspondence. For the *decorum* of ancient rhetoric was directed towards two principal and consecutive objectives: first, to establish which level of style or *genus dicendi* was suitable for any given purpose; second, to maintain the internal integrity of each of these *genera*. It is to the second of these (the analogy with which in Alberti lies more in the argument round *concinnitas*, in its terms of proportion and visual harmony) that the rhetoricians gave most of their energy. But it is to the first that A[Alberti]'s system of levels of magnificence corresponds; the levels/Alberti's levels of magnificence are the counterpart of the *genera dicendi*, though no exact individual correspondences exist.

Aristotle's (to take the classic formulation) characterisation of $\delta\pi\pi\omicron$ as the suiting of expression to the subject, to the emotional effect intended, and to the character of the author (Rhetorica 1408a) [...] Classical rhetoric naturally provided the ready made articulation for considerations of artistic propriety; what I shall be concerned to suggest is that Alberti's thought did not always fit inside the framework¹⁸⁶.

Si spiega così anche la terza ipotesi di titolo per uno scritto su questi stessi temi che si può trovare tra le carte: *Alberti and the levels of visual decorum*¹⁸⁷. Tuttavia, vi sono ragioni per pensare che sia più fruttuoso concentrarsi sulle zone di frattura tra i due sistemi, retorico e architettonico. Cerchiamo di ricostruirle attraverso l'esame dei documenti d'archivio.

¹⁸⁶ Baxandall Papers CUL MS. Add. 9843/8/1, "It is tempting", [1959-1960], cc. 1r-3r. Riporto di seguito il passo della *Retorica* di Aristotele (III, vii, 1408a) citato da Baxandall, che costituisce la base per la tripartizione dei generi del discorso in tenue, grande e medio: «L'elocuzione possiederà ciò che conviene se sia capace di suscitare sentimenti, capace di esprimere caratteri e proporzionata ai fatti che costituiscono i soggetti [...] vi è proporzione se non si parli né in modo grossolano di cose maestose, né in modo solenne di cose ordinarie, né si proferisca ornamento su un nome ordinario», in Aristotele, *Retorica e poetica*, a cura di M. Zanatta, Utet, Torino, 2004, p. 330.

¹⁸⁷ Baxandall Papers CUL MS. Add. 9843/8/1, *Alberti and the levels of visual decorum*, [1959-1960], c. 1r.

Nelle carte contenenti note di ricerca e riferimenti bibliografici, il nome di Aristotele è spesso associato a quello di J.W.H. Atkins, autore di *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development* (1934). Gli appunti che Baxandall ricava da questo testo riferiscono di un generale atteggiamento negativo di Aristotele nei confronti dell'elevazione dello stile: «negative attitude to style on whole. Mentions only two virtues of good writing – clearness and propriety»¹⁸⁸. La raccomandazione generale alla sottrazione dell'ornamento e degli artifici in favore della chiarezza del discorso, è descritto da Atkins come un richiamo al «mean»¹⁸⁹. La stessa tendenza alla sottrazione è riscontrabile in alcuni appunti sulla retorica romana tratti dalla seguente sezione dell'*Orator*:

In un discorso, come in ogni circostanza della vita non c'è nulla di più difficile che saper vedere la cosa che si addice. I Greci chiamano ciò $\pi \pi \omega$, noi potremmo chiamarlo *decorum*. [...] In ogni questione bisogna tener ben presente il limite; e quantunque ogni cosa abbia la sua misura, tuttavia offende più il troppo che il troppo poco: a questo proposito Apelle soleva dire che errano anche quei pittori ai quali manca il senso della misura¹⁹⁰.

Relativamente al passo appena letto, Baxandall annota:

Clear that decorum for C[icero] nothing more (or less) than a principle of life transferred to art: moderation or good taste without which ones conduct as well as writing defective¹⁹¹.

Si può notare, in questo ultimo frammento, come l'attenzione di Baxandall si concentri sull'ambivalenza, estetica e morale, dell'idea di decoro, riscontrabile anche nella serie di

¹⁸⁸ Baxandall Papers CUL MS. Add. 9843/8/11, *Aristotle Rhetoric. Atkins 139*, 1960-1975, c. 1r. Si tratta di uno stringato riassunto delle affermazioni che si possono leggere nel volume citato e che riporto di seguito: «Turning then to the task of expounding his own views on style, he begins by defining what he regards as the fundamental virtues of all good writing. He mentions two, and two only, namely, clearness first, and propriety in the second place (III, ii, 1). And Aristotle selects these in accordance with his doctrine that the virtue of anything is determined by its special function, in the performance of which its excellence lies. Thus the function of speech is to explain one's meaning; and this is done effectively only when expression is both clear and in every way fitting», in J.W.H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, Cambridge University Press, 1934, p. 140. Atkins cita la seguente edizione inglese della *Retorica*: R.C. Jebb, *The Rhetoric of Aristotle. A translation*, Cambridge University Press, 1909.

¹⁸⁹ J.W.H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, cit., p. 149: «Equally interesting however are his remarks arising out of his insistence on "propriety", or the observance of "the mean" in the use of artifice. All excess he condemns; and, following Isocrates, he recommends a falling-short rather than an overdoing of the effects aimed at. Thus "too much art", he explains, "does more harm than utter carelessness; the latter is not good, but the other is positively bad". And elsewhere he points out as a corrective for every exaggeration of style the familiar trick of orators, namely, that of pronouncing censure on themselves at the time of speaking».

¹⁹⁰ M. T. Cicerone, *Dell'oratore*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994, p. 835.

¹⁹¹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/11, *Cicero. Orator. XXI 70-5*, 1960-1975, c. 1r.

appunti derivati dal *De officiis*, in cui la moderazione e il buon gusto compaiono come norme di comportamento¹⁹². Un esempio significativo, a confronto con quanto Alberti scrive nel *De re aedificatoria*, è fornito dagli appunti a proposito del decoro della casa.

Cicero. Off. I. 138-9-40.

138 On the proper home. Prime object is *usus*, serviceableness. But care to give it distinction, *dignitas* also. But tho a man's dignity may be enhanced by house, it cannot be secured by house; owner should bring honour to house, not vice versa. 139 Avoid excessive expense and display, be moderate.¹⁹³

La collazione di appunti, qui presentata, restituisce parzialmente quella che, secondo la ricostruzione di Baxandall, dovrebbe essere la matrice classica della preoccupazione di Alberti per il decoro, inteso come principio regolatore dello stile. Una relazione di fondo tra il pensiero dell'umanista e la teoria retorica esiste, dunque, ma non si manifesta tanto nella corrispondenza tra livelli di magnificenza architettonica e *genera dicendi*, quanto in una tendenza comune alla moderazione. Come già anticipato, tuttavia, tale denominatore comune è soltanto il terreno di base su cui è possibile tracciare le linee di frattura, lungo le quali il pensiero di Alberti intraprende uno sviluppo autonomo. Tornando al dattiloscritto, possiamo vedere dunque come, secondo Baxandall, l'idea di decoro nel *De re aedificatoria* non presenti la stessa accezione negativa, la stessa tendenza assoluta alla sottrazione, che abbiamo incontrato nelle fonti classiche. Leggiamo che cosa egli scrive a proposito del *mean* ('giusto mezzo').

¹⁹² Baxandall Papers CUL MS Add.843/8/11 Cicero. Off. I. 93-106/94, 1960-1975, c. 1r-v. A questo proposito, sono annotati i seguenti passi: «Cicero. Off. I. 93-106/ 94 Decorum inseparabile from moral virtue. 96 Two kinds of Decorum: 1) general i.e. that which harmonises with human super-animal essential superiorità; 2) subordinate to this the special decorum i.e. that which harmonises with nature in temperance, self-control and refined deportment». Riporto di seguito i passi a cui questi appunti si riferiscono, in traduzione italiana: «Ora, il decoro è di due specie, giacché per decoro intendiamo tanto un carattere generale che risiede in tutto l'onesto, quanto un carattere particolare, a quello subordinato, che appartiene alle singole parti dell'onesto. Del primo si vuol dare pressapoco questa definizione: "È decoro ciò che è conforme all'eccellenza dell'uomo, in quanto la sua natura differisce da quella degli altri esseri viventi"; la parte speciale, invece, è definita così: "Decoro è ciò che è conforme alla particular natura di ciascuno, sempre che in esso apparisca moderazione e temperanza con un certo aspetto di nobiltà"», in M.T. Cicerone, *Dei doveri*, a cura di D. Arfelli, Zanichelli, Bologna 1991, p. 79.

¹⁹³ Baxandall Papers CUL MS Add.843/8/11, Cicero. Off. I.138-9-40, 1960-1975, c. 1r. Riporto di seguito i passi, in traduzione italiana, da cui sono tratti gli appunti: «Io voglio, o almeno vorrei, trattare compiutamente ogni cosa; conviene perciò dire anche quale dev'essere, a mio parere, la casa di un uomo che gli onori e i meriti hanno posto in alto. Scopo principale della casa è l'utilità pratica; e appunto a questa deve conformarsi la struttura generale dell'edificio; bisogna tuttavia tener conto a un tempo della comodità e della dignità [...] E bisogna guardarsi, specialmente se uno si fabbrica per sé la sua casa, dall'eccedere nella spesa e nella magnificenza: in questo campo il cattivo esempio è contagioso e pernicioso», in M.T. Cicerone, *Dei doveri*, cit., pp. 110-111.

The moderator of all this [¹⁹⁴] is the mean and Alberti is continually appealing to it. But the mean in Alberti does not carry the overwhelming negative bias, the emphasis on restraint, that it tends to involve in Roman rhetorical theory for example. He does usually apply it restrictively, but he is in practice as well as in theory uncommonly alive to the positive or inflating duties of the mean – the need for a building to live up to as well as down to its station in life. In the Ten Books the mean has two edges. So, from IX.1. for example – “My design in mentioning these things is to confirm by the comparison what I said before, that the magnificence of the building should be adapted to the dignity of the owner; and if I may offer my opinion, I should rather in private edifices that the greatest men fell rather a little short in ornament than that they should be condemned for luxury and profusion by more discreet and frugal”.

But “...though indeed I think those ought to be very much blamed that are guilty of too much excess; yet I think those are much more to be condemned that lay out a great expense on a building capable of no ornament, than those that turn both their thoughts and money on ornament principally”¹⁹⁵.

Nel trattato, il concetto di *mean*, spogliato della sua valenza negativa originaria, è ridefinito costantemente in rapporto alla statura sociale dell’edificio. Esso funziona orizzontalmente su ogni livello della scala di magnificenza e suona non tanto come un richiamo assoluto alla sottrazione nell’ornamento, quanto come un’esortazione ad adeguarsi ai propri simili. Se la prima citazione, in cui Alberti raccomanda la modestia nelle case private, può essere affiancata a quanto letto precedentemente nel *De officiis*, la stessa cosa non vale per la seconda, in cui egli fissa un limite più alto per il ‘giusto mezzo’. Questa lettura è confermata da una terza citazione dal trattato (IX.1), in cui traspare un’analoga visione corale dell’architettura, a cui il principio di moderazione è subordinato.

I think no prudent man in building his private house should willingly differ too much from his neighbours, or raise their envy by his too great expense and ostentation; neither on the other hand

¹⁹⁴ Baxandall parla qui di un principio moderatore che agisce sulla scala di magnificenza.

¹⁹⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p. 2. Riporto di seguito la stessa collazione di citazioni dalla traduzione italiana del trattato: «Ho fatto questi esempi allo scopo di ribadire, nei loro confronti, ciò che già in precedenza si è detto: è bene tutto ciò che è proporzionato alla propria importanza. Anzi, se si vuole accettare un consiglio, dirò che è preferibile per i ricchi che manchi qualche elemento ornamentale nelle loro case private, piuttosto che esser tacciati in qualche modo di spreco dalle persone più frugali e savie». Ma: «Sicché, mentre dichiaro biasimevoli coloro che passano il segno, penso tuttavia che siano da riprovare più quelli che, approfondendo molte risorse, edificano in modo tale da non poter adornare le opere loro, che quelli che decidono di spendere qualche cosa di più per gli ornamenti», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., pp. 780-782.

should he suffer himself to be outdone by anyone whatsoever in the ingenuity of contrivance or elegance of taste¹⁹⁶.

Quanto raccolto fin qui fornisce una mappatura di alcune delle fonti incrociate da Baxandall nel tentativo di delineare, da un lato l'origine del concetto di *decorum* nella letteratura classica, e, dall'altro, la sua trasposizione rinascimentale nel *De re aedificatoria*. Ciò che ci interessa non è tanto verificare le corrispondenze o le sfasature lessicali, quanto mettere in luce il lavoro stesso di comparazione e seguire lo studioso nel suo tentativo di definire il concetto *restraint* come tratto comune della cultura rinascimentale. La conclusione cui egli sembra giungere attraverso questo studio comparativo è che, per comprendere come i principi di decoro e di moderazione funzionino concretamente nel trattato, non sia sufficiente pensare in termini di trasposizione di termini e regole desunte dalla retorica classica, ma sia necessario riformulare ogni volta il concetto sul caso particolare. È questo l'esercizio a cui si deve dedicare lo studioso che vuole comprendere come tali principi si attivino nell'esperienza estetica dell'uomo del Quattrocento. Per fare ciò, non si può quindi procedere per derivazione dalle fonti classiche, né affidarsi a un riassunto della pura teoria del decoro in Alberti, come quello fin qui tentato: in essa egli riconosce infatti l'aspetto del trattato più lontano dall'esperienza concreta dell'architettura. L'insoddisfazione, dichiarata esplicitamente, rappresenta un primo momento negativo della ricerca, che lascia presto spazio a diverse modalità di lettura.

At this point one becomes aware that having said this one has not said very much. A summary of the pure theory of decorum in Alberti is somehow rather unreal. It is not only that the tidiness of the scheme (the tidiness is in Alberti rather than in my summary) does not offer a very lively account of the springs of Alberti's taste in ornament. Certainly too it may imply too direct and simple a relationship with literary classical sources, though certainly again the relationship exists and is important and explicit. It is not very difficult to put a finger on fairly concrete signs of this inadequacy¹⁹⁷.

¹⁹⁶Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], pp. 2-3. Di seguito il passo citato nella traduzione italiana: «Nessuno che sia saggio – credo – avrà neppure il desiderio di discostarsi dall'uso generale nell'apprestare la propria casa privata; si guarderà anzi dal suscitare invidia con l'ostentazione del lusso. Ma desidererà bensì, che abbia senno, non essere superato in nulla da chicchessia per quanto si attiene all'accuratezza della costruzione, alla saggezza e alla perspicacia», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., p. 782.

¹⁹⁷Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p. 3.

Giunto a questo punto, Baxandall si accinge nuovamente al *De re aedificatoria* in cerca di manifestazioni più urgenti del gusto in fatto di ornamento architettonico, ma anche in questo caso la ricerca si scontra con un limite strutturale: la reticenza di Alberti nell'affermare le proprie preferenze estetiche.

There is in Alberti's way of thinking, or in his way of representing his thought, a noticeable deviousness that tends to suppress motives of taste; one might even say this suppression is "characteristic" of Alberti. Rather than admit to a straight preference he offers a series of more or less strained rationalisations, admitting if at all only at the end, casually and in passing, that he likes one thing better than another¹⁹⁸.

L'esempio proposto di questa tendenza generale alla "soppressione del gusto" è contenuto in una lunga citazione dal capitolo VII.17, di cui riporto di seguito una sezione, riguardante la scelta dei materiali per la rappresentazione di soggetti sacri.

I own for my own part, I have been very much in suspense what materials was most proper for making images that are to be the objects of worship. You will say, no doubt, that whatever is to be made into representation of god ought to be the noblest material that can be had. Next to the noblest is the rarest; and yet I would not be making them of salt, as Solinus informs us the Sicilians used to do; nor of glass like some mentioned by Pliny; neither would I have them massy gold or silver, not that I dislike those materials for being produced of a barren soil, or for their sickly hue; but for other reasons: among which one is that I think it should be a point of religion with us that those representations which we set up to be adored as gods, should bear as much resemblance to the divine nature as possible. For this reason I would have them made immortal in duration, as far as it is in the power of the divine nature to effect it. [...] It is said that there never was any beautiful piece of workmanship known in memory of man to be made of gold, as if that prince of materials disdained to owe anything to the skill of an artificer. If this be true, we should never use it in the statues of our gods, which we should desire to make suitable to the subject. Besides that, the thirst of the gold might tempt some not only to rob our statue of his beard, but to melt him quite down. I should choose brass, if the lovely purity of fine white marble did not oblige me to give that the preference¹⁹⁹.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ivi*, p.4. Di seguito, la traduzione italiana: «Quanto a me, sarei alquanto incerto sulla scelta del materiale più conveniente per le statue degli dei. Si affermerà indubbiamente che è necessario un materiale della massima dignità, per foggiare immagini divine; ora, la qualità che più si avvicina alla dignità è la rarità. Tuttavia non sono d'accordo con chi si comporta come i Siculi che – narra Solino – facevano statue di sale o

L'attenzione di Baxandall, nella lettura di questo brano, si appunta in particolare sulla contrapposizione in esso contenuta tra l'oro e il marmo. Le motivazioni che lo studioso legge dietro l'avversione per l'oro, non sono soltanto quelle razionali su cui si dilunga Alberti (la sua deperibilità e scarsa malleabilità, il pericolo di furti), bensì una preferenza personale, sebbene appena accennata, per il materiale più 'sobrio'. Questo aspetto è messo in relazione al richiamo alla modestia nelle sepolture in segno di umiltà e, più significativamente, alla raccomandazione contro gli sfondi in oro, contenuta alla fine del secondo libro del *Della pittura*, qui richiamato:

A less long-drawn-out, but neat, example appears in his appeal for modesty in tombs [...] and one may feel some process like this behind the recommendation against gold backgrounds at the end of *Della Pittura* 2²⁰⁰.

L'avversione nei confronti dell'oro è riscontrabile anche in pittura e, a prescindere dalle ragioni specifiche che la motivano, sembra confermare una preferenza estetica di fondo, che riguarda trasversalmente le arti visive, per il materiale dall'aspetto più discreto.

In rapporto alle intenzioni di ricerca di Baxandall, le affermazioni di Alberti sono tanto più indicative, quanto più si applicano a quella che, secondo la scala di magnificenza, costituisce la classe più alta di edifici, quelli che teoricamente potrebbero ben tollerare l'uso dei materiali più ricchi. Abbiamo dunque un esempio di discrepanza tra la teoria e l'esperienza concreta, da cui lo studioso muove verso un'analisi più ravvicinata della sensibilità estetica dell'umanista e delle ragioni più profonde che la sostanziano. Sulla scorta di quanto appena visto, egli va dunque in cerca di quei rari momenti in cui Alberti,

come [...] che – teste Plinio – le facevano di vetro. Né approverei l'impiego dell'oro o dell'argento; ma non certo perché - come adducevano taluni – siano da rifiutare per essere originari di terra sterile o di colore malaticcio. Le ragioni che mi inducono a ciò sono varie; tra le altre, la considerazione (della quale mi sono fermamente convinto) che la natura del culto esige di far sì che le statue, le quali vengono collocate per essere adorate in luogo degli dei, riescano quanto più possibile simili agli dei medesimi. La loro durata dunque, per quanto ciò possa essere attuato per opera di mortali, dovrà essere illimitata... Si dice che, a memoria d'uomo, non si conosca un solo esempio di bella scultura in oro, quasiché il metallo principe sdegnasse di lasciarsi manipolare dagli artefici. Se le cose stanno così, non conviene che siano fatte d'oro le statue degli dei, che si desidera riescano splendide e perfette. Può inoltre accadere che qualcuno, per avidità, non soltanto vi si porti via la barba d'oro della statua, ma fonda la statua intera, se questa è d'oro. Si darà quindi la preferenza al rame; e a me piace molto anche il marmo purissimo e bianchissimo», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., pp. 658-662.

²⁰⁰Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p. 4.

lasciando cadere le argomentazioni razionali e l'appiglio all'erudizione aneddotica, fa affiorare il proprio gusto personale.

Una spia utile, in questo senso, è offerta dall'analisi linguistica. Baxandall si sofferma in particolare sugli usi metaforici del termine *ornamentum*, ovvero su tutti quei casi in cui la parola non è utilizzata per designare propriamente un elemento architettonico. Ne è un esempio «l'aria di arcaica e severa durezza» offerta allo sguardo dalle murature a pietre grandi e rustiche che cingono le città (VII.2) – «a rugged air of the antique severity, which is a very great ornament to a town»²⁰¹. Da qui Baxandall muove verso un'analisi più stringente delle ragioni di carattere etico e sociale che possano spiegare la tendenza verso la severità e la moderazione nell'estetica di Alberti, ragioni che sono definite provvisoriamente come «moral and social pressures».

One class of these [pressures] one might call moral, in the sense that they are closely associated with the standards applied to general human behaviour. Of course moral and social interests were taken over already in the standard classical formulations of artistic decorum, and one has to distinguish a bit. It is partly a question of how far the built-in moral interests were taken over simply on authority, with how much awareness of implications, to what degree they were adapted and added to in the light of contemporary preoccupations, whether they were taken over in practice at all. But all I have to do at this point is show there was some clear awareness of such pressures²⁰².

Come si evince dal passo appena citato, si tratta ancora una volta di scindere la visione di Alberti dalla teoria del decoro contenuta nella letteratura classica, interpretando le «pressioni» di tipo etico e sociale che contribuiscono a determinare le scelte estetiche dell'umanista. Notiamo che la relazione tra i due piani del discorso, in questo caso, segue uno schema causale; successivamente esso verrà ridiscusso e sostituito da modelli relazionali volti ad attenuare il nesso causa-effetto. Vediamo dunque quali sono i casi in cui tali forze si manifestano.

In linea con il rifiuto dell'oro è l'elogio della «purezza» della parete spoglia, da preferire nelle chiese alla ricca decorazione. L'attribuzione di un significato 'morale' alla parete bianca emerge con chiarezza in una nuova citazione dal capitolo VII.10 del trattato.

²⁰¹ *Ivi*, p. 5. «È questo un genere di muratura che mi sembra assai raccomandabile, perché offre allo sguardo un certo sentore di arcaica e severa durezza che conferisce bellezza alla città (*quae urbis ornamento est*)», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., p. 538.

²⁰² *Ivi*, pp. 6-7.

But it is I think when the equation between morality and form becomes finally not only explicit but particular that a useful treatment of this sort of problem becomes possible. For example: “Cicero, being guided by Plato’s opinion, thought it necessary that the people should be admonished by the laws to lay aside all manner of delicacy in the adorning of their temples, and take care only to have them perfectly clean and white. However says he, let the structure of them be beautiful. I confess for my own part I am very ready to believe that purity and simplicity of colour, as of life, must be most pleasing to the divine being.”²⁰³.

Si tratta di un esempio di *restraint* rinascimentale che gode di una certa fortuna, tanto nelle fonti coeve, quanto, come vedremo, nella letteratura critica. Se lasciamo per un attimo il trattato e andiamo a leggere una delle altre fonti da cui Baxandall trae appunti su questo argomento, troviamo indicazioni affini nei *Commentarii* di Pio II, in particolare nei capitoli dedicati alla cattedrale di Pienza e alla bolla indetta per mantenerne intatte le forme originarie.

Pius II Comm abr 287-9.

The cathedral and the bull.

Cath[edral] in fact quite ornamented. But note: The lower columns were left in natural white stone. The walls of the church and all the rest of the building gleam with a wondrous white lustre.
287

289 In order to preserve the dignity and brilliance of the church Pius issued the following bull: Pius, Bishop, Servant of the servants of God, for the record of the future. In this church which we have erected and dedicated to the B.V. Mary, Mother of our Lord and God, no one shall bury a dead body except in the tombs assigned to priests and bishops. No one shall deface the whiteness of the walls and columns. No one shall draw pictures. No one shall hang up tablets [...] 1462²⁰⁴.

²⁰³ *Ivi*, p. 7. Di seguito riporto la traduzione italiana: «Cicerone, ad esempio, seguendo gli insegnamenti di Platone, reputò giusto indurre per legge i suoi concittadini a lasciare da parte, nella costruzione del tempio, la frivolezza e le attrattive degli ornamenti, e a preferire la purezza e la semplicità. Tuttavia – disse – abbia un certo decoro esteriore. Quanto a me, mi pare evidente che i sommi dei gradiscono assai la purezza e la semplicità del colore allo stesso modo che quella della vita», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., p. 608.

²⁰⁴ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/11, *Pius II Comm abr 287-289*, 1960-1975, c.1r. Gli appunti si riferiscono ai seguenti passi: «Le colonne inferiori invece sono state lasciate al naturale, con il loro candore di marmo. Le pareti del tempio e tutto il resto dell’edificio risplendono di uno straordinario nitore»; «Per conservare la magnificenza, lo splendore della cattedrale, Pio emanò il seguente decreto: “Pio vescovo, servo dei servi di Dio, a futura memoria. In questo tempio, che abbiamo fatto costruire e dedicato alla beata vergine Maria, madre del nostro Signore e Dio, nessuno seppellisca dei morti ad eccezione delle tombe assegnate ai sacerdoti e ai vescovi; nessuno violi il candore delle pareti e delle colonne; nessuno dipinga affreschi; nessuno appenda tavole dipinte”», in E.S. Piccolomini, *I commentarii* (1462-1463), a cura di L. Totaturo, Adelphi, Milano 1984, pp. 1763-1769. L’importanza della parete bianca come manifestazione di ‘purezza’ e

Tornando al *De re aedificatoria*, il richiamo al *restraint* si ritrova in un commento al brano tratto dal capitolo VII.8, in cui Alberti, esprimendo le proprie opinioni a proposito dell'arredo ecclesiastico, condanna gli eccessi del costume contemporaneo, contrapponendovi la sobrietà delle origini.

The connection ^[205] becomes a little more concrete when Alberti takes up a Catonian attitude about altars and draws a comparison between early Christian and contemporary church practice. "Thus in those ages they had but one altar, where they used to meet to celebrate only one sacrifice in the day. Next succeeded these our times, which I wish some worthy man might arise to reform, and be this said without offence to our Popes, who thought to keep up their own dignity, they hardly suffer themselves to be seen by the people once in a year, yet have so crowded every place with altars and even [...] but I say no more"²⁰⁶.

La moderazione nell'ornamento delle chiese non è soltanto segno di integrità morale. Essa risponde a una specifica utilità sociale, in linea con il principio cardine dell'intero trattato albertiano, condensato nell'affermazione contenuta nel capitolo IV.1 e riportata da Baxandall nel suo scritto: «building was invented for the service of mankind»²⁰⁷. Per comprendere più specificamente in che modo la funzione sociale dell'edificio determini le forme dell'ornamento architettonico, leggiamo alcuni passi relativi alla progettazione delle chiese, riportati nel dattiloscritto.

One ^[208] is the particular limitations the idea of usefulness in some cases placed on decoration. The church tends for example to become rather strictly *a machine for being devout in* – "...I would have nothing either upon the wall or pavement of the temple but what favours entirely of philosophy". "And I would have the composition of the lines of the pavement full of musical and geometrical

'semplicità' a cui è attribuito un valore superiore rispetto alla rutilante decorazione pittorica e all'oro, troverà riscontro anche nella letteratura critica consultata da Baxandall per lo studio qui in esame.

²⁰⁵ La connessione è quella tra valori estetici e morali.

²⁰⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p. 7. Di seguito riporto la traduzione italiana: «Vi era allora un solo altare intorno al quale i fedeli si radunavano, e celebravano un solo sacrificio al giorno. Seguirono i tempi nostri, che ogni persona seria dovrebbe biasimare. Sia detto ciò con buona pace dei vescovi, i quali, mentre dal canto loro, sotto pretesto di salvaguardare la propria dignità, a malapena si adattano a mostrarsi al popolo una sola volta a capodanno, hanno poi affollato tutte le chiese di altari, al punto che talvolta [...] Ma è inutile andare avanti», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., pp. 626-628.

²⁰⁷ «Che gli edifici siano sorti per rispondere ai bisogni degli uomini, è manifesto», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., p. 265.

²⁰⁸ Ovvero, uno degli elementi sociali contenuti nel *De re aedificatoria*

proportions, to the intent that whichever way we may turn our eyes, we may be sure to find employment for our mind". VII .10

"The windows in the temple ought to be small and high, so that nothing but the sky may be seen through them; to the intent that both the priests...and those that assist...may not have their minds any way diverted by foreign objects. That horror with which a solemn gloom is apt to fill the mind naturally raises our veneration..." VII.12²⁰⁹.

Emerge chiaramente come ogni scelta estetica sia subordinata alla funzione sociale dell'edificio e come non rimanga spazio per elementi puramente decorativi. Il rivestimento delle pareti e dei pavimenti, gli effetti chiaroscurali prodotti attraverso il controllo delle fonti di luce, tutto obbedisce ad un principio di economia e di utilità che induce il fortunato paragone tra l'edificio di culto e la macchina: la chiesa pensata da Alberti diventa, nelle parole di Baxandall, una «macchina per la devozione».

Questo aspetto della composizione architettonica ne richiama uno affine che riguarda il concetto di composizione pittorica, contenuto nel secondo libro del *De pictura* e analizzato dallo studioso in *Giotto and the Orators*: ogni elemento del dipinto deve trovare una giustificazione di tipo narrativo, deve adempiere al suo ruolo nel racconto della *historia*. Nel caso specifico dell'ornamento architettonico, dove non si può parlare di valori illustrativi, il criterio di selezione è dettato dall'azione psicologica degli elementi decorativi sul fruitore. In altri casi, invece, considerati più marginalmente da Baxandall, il significato sociale dell'architettura è individuato negli aspetti strutturali e l'edificio diventa la traduzione di un «diagramma sociale». È il caso della pianta del palazzo del principe, con la sua ripartizione degli spazi destinati al signore e alla servitù (V.2-3) e della pianta della basilica «simile alla lettera T» (VII.14).

Si tratta di un punto di estrema importanza, in quanto è evidente che il principio della *utilitas* posto a fondamento dell'arte del costruire, non si traduce soltanto nell'uso pratico degli spazi e degli elementi architettonici, ma anche nella relazione estetica del fruitore con

²⁰⁹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], pp. 8-9. Di seguito la traduzione italiana: «Voglio inoltre raccomandare che, sia nelle pareti sia nel pavimento del tempio, tutto ispiri filosofica saggezza [...] Principalmente si consiglia di occupare l'intero pavimento con linee e figure musicali e geometriche, per modo che la mente dei presenti sia in ogni maniera attratta verso la cultura [...] Le finestre dei templi devono essere di dimensioni modeste e in posizione bene elevata, sì che attraverso di esse non si possa scorgere altro che il cielo, né i celebranti e gli oranti siano in alcun modo sviati dal pensiero della divinità. Il senso di timore suscitato dall'oscurità contribuisce per propria natura a disporre la mente alla venerazione, a quel modo stesso onde alla maestà si congiunge in ampia misura la severità. Si tenga presente inoltre che le fiamme accese nei templi – le quali rappresentano l'arredo di culto più divino che esista – esposte a troppa luce impallidiscono» in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., pp. 610-616; il corsivo è della scrivente.

gli stessi. Relazione che, nei frammenti fin qui incontrati, è principalmente visiva – riguardante cioè aspetti coloristici e luministici – ma che altrove è intesa, più complessivamente, come una relazione sinestesica; vedremo il caso di Santa Maria Novella cui Alberti dedica una pagina del dialogo *Della tranquillità dell'animo*.

Analizzando come le «pressioni morali e sociali» agiscano sulle scelte estetiche, Baxandall è giunto a isolare alcuni casi di studio in cui il principio etico e sociale di *restraint* trova un'applicazione particolare e viene così tradotto nelle forme visibili dell'architettura. A questo punto, egli si sofferma a ripensare attentamente i termini logici della relazione che connette i due ordini di valori, relazione che è stata fin qui variamente formulata come «equazione», «conessione» o «pressione».

So there is a quite clear correlation of sensory values with moral and social values. I suppose at this stage it would be useful to rephrase the connection in a neutral way that does not so imply causation and prejudices the issue less: one might talk less of pressures and interests, rather of an association or adhesion or interpenetration of values. The association of purity and simplicity of life in the piece I quoted from VII.10 with purity and simplicity of colour must involve such an interpenetration: it is not simply metaphorical. But the point one has to make now is that Alberti, however simple this sort of remark seems, is far from introducing any straight equation between art and life; the values associated and the type of association vary a great deal²¹⁰.

La relazione tra qualità formali e valori morali e sociali costituisce un nodo centrale nella riflessione di Baxandall sui presupposti di una storia sociale dell'arte, riflessione che impegnerà lo studioso in una fase successiva della sua attività, ma che appare già qui in una forma embrionale. Nel passo appena letto egli individua due cattivi modelli secondo cui è possibile impostare tale relazione: da un lato, il nesso causale per cui le forze sociali determinano le forme architettoniche; dall'altro, l'equazione di arte e vita fondata sull'equivalenza di proprietà estetiche e valori etici ('purezza del colore' equivale alla 'purezza di vita')²¹¹. Ad essi, egli oppone un'ampia gamma di possibili tipi di associazione o «interpenetrazione» di valori, che dispone secondo un andamento a spirale: partendo dal tipo più elementare, l'utilità pratica, la relazione va via via accrescendosi dei più sottili valori

²¹⁰Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p. 10.

²¹¹ È in questo senso che dobbiamo qui intendere l'espressione «not simply metaphorical», ovvero una relazione basata sulla semplice somiglianza; vedremo che il modello relazionale della metafora, in una particolare accezione 'negativa' che si chiarirà in seguito, verrà in realtà preso in considerazione molto attentamente e usato diffusamente dall'autore.

psicologici ed esperienziali, fino a restituirci un senso più ampio della funzione sociale dell'architettura. Si tratta di una descrizione in termini teorici di quanto visto poco sopra nel caso particolare degli edifici di culto pensati come macchine per la devozione. Seguiamo dunque il ragionamento.

La prima principale giustificazione di un motivo architettonico è la sua funzione strutturale e utilità sociale. È il caso del portico, che va a coronare il margine alto delle gradinate nei teatri per ragioni acustiche (oltre che come riparo da improvvisi scrosci di pioggia), e che è previsto nei fori e nei trivi come luogo in cui gli anziani possono trovare riparo e, al contempo, sorvegliare sui giovani: «the portico is put at a cross roads as a place where old men may rest in the heat of the day and by their presence restrain the activities of young people»²¹². Segue l'idea che la 'moralità dell'ornamento' sia incarnata nella sostanza (materiali e colore) e nella lavorazione del motivo architettonico. Baxandall parla, a questo proposito, di «morality of material» e «morality of working».

But in itself the motif holds a certain moral quality, in its substance (material and colour as has already appeared) but also more widely in its working: in the decorum of the application of the material; in the motives which led the builders (architect and patron) to use such a motive (VII 3 / "...you should be at a stand which most to commend, the genius and skill of the workmen, or the zeal and generosity of the citizens in procuring and dedicating such rare and beautiful materials to this service".); and in the attitude involved in it (II.2, personal modesty in tombs)²¹³.

Il valore morale della lavorazione sta nella quantità di risorse e nella qualità della manodopera impiegate nella realizzazione del motivo, interpretate rispettivamente come

²¹² Baxandall si riferisce qui al capitolo VIII.6 del trattato: «E certo costituirà un ornamento, sia nei trivi che in un foro, la presenza di un elegante porticato, sotto il quale gli anziani possano <passeggiare>, sedersi, fare la siesta o sbrigare reciproche incombenze. In tal modo, inoltre, la presenza dei vecchi indurrà quei giovani che si diano a giuochi e gare all'aperto, a trattenerli da ogni eccesso o sconvenienza cui l'esuberanza dell'età li spingerebbe», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., pp. 712-713.

²¹³ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p. 10. A proposito della decorazione del tempio: «Ma una qualità sopra tutte, a mio parere, deve avere il tempio. Tutto quanto in esso è visibile dovrà risultare tale da rendere difficile il giudizio se sia più da encomiare l'ingegno e l'opera degli artefici o la sollecitudine dei cittadini nel raccogliere e nell' esporre ivi le più preziose e più mirabili rarità, e se le sue caratteristiche siano più atte a conferirgli leggiadria e splendore o a farlo durare in eterno», in L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., p. 544. Il secondo passo citato è invece: «Inoltre è importante considerare non solo cosa sia possibile, ma anche che cosa si convenga. Non sarà da approvare ciò che i contemporanei narrano di Rodope, la famosa meretrice trace, che con spese favolose si fece erigere un monumento sepolcrale: poiché pur avendo riunito col suo mestiere una sostanza paragonabile a quella di un re, non era certo degna di riposare in un sepolcro regale. Viceversa non biasimeremo la regina di Caria, Artemisia, per aver dedicato al diletto e nobile marito un sepolcro splendido; benché anche in queste cose la moderazione sia sempre lodevole. Orazio disapprovava Mecenate per la sua smania di costruire. Credo invece che avesse ragione colui che –secondo quanto narra tacito – eresse ad Ottone una tomba modesta ma durevole», *Ivi*, p. 102.

manifestazioni di generosità del committente e di zelo dell'esecutore; fanno in parte eccezione le sepolture, nelle quali è sempre da preferire la moderazione, in segno di modestia personale²¹⁴.

Infine, e questo è il punto più interessante, il significato morale dell'ornamento dipende dal suo effetto psicologico complessivo, ovvero dalla sua azione sull'osservatore, che, come già annunciato, deve essere appropriata alla funzione dell'edificio.

These inherent and acquired moral qualities make up a total which has an effect on the person who perceives or uses the building, "psychological" in its means and moral in its end result: men in a temple are moved in different ways by different ornamentation as came out in the third section (VII.3). This final effect is judged according to how far its action is appropriate to the purpose of the building (VII.10 again). So one has returned to usefulness again, now a moral and social usefulness in a wider and more complete way. Also decorum²¹⁵.

Notiamo come l'esempio ricordato – «VII.10 again» – sia, ancora una volta, quello della purezza della parete bianca. Si può dunque parlare di una moralità del colore e del materiale, in questo caso, non per una facile equazione, ma sulla base dell'atteggiamento che l'ambiente austero induce nel fruitore. A questo stesso principio aderiscono le prescrizioni relative alle decorazioni pavimentali e alle dimensioni e posizioni delle finestre viste sopra: una luce soffusa è più appropriata allo spazio della preghiera in quanto favorisce il raccoglimento interiore. Tutto ciò che è compreso nel tempio, in definitiva, deve essere funzionale a indurre un atteggiamento contemplativo, di severità e «filosofica saggezza». In questo sta il *decorum* dell'edificio.

Seguendo l'andamento a spirale dello schema, siamo dunque tornati all'idea di utilità sociale, arricchita però dalla relazione percettiva tra il fruitore e l'ambiente architettonico. Se, concludendo questa disamina del dattiloscritto dedicato all'idea di *restraint* nel *De re aedificatoria*, è possibile tratteggiare una prima riflessione di Baxandall in merito allo studio delle arti visive in chiave storico-culturale, quello che emerge è un interesse diretto alle forme plastiche che, attraverso il loro effetto psicologico sul fruitore, inducono

²¹⁴ In questa interpretazione del passo albertiano, pare di avvertire ancora il riverbero di una delle *Sette lampade dell'architettura*, la «lampada del sacrificio»; come ricorderemo, il testo di Ruskin costituisce un'importante lettura giovanile, apprezzata da Baxandall «for the confidence with which it locates plain values immanent in art», cfr. M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 72.

²¹⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], p. 11.

atteggiamenti e comportamenti che si addicono a un certo ambiente, istituzione o attività sociale; lo studioso interessato alle arti visive come parti integranti di una società rimarrà inoltre deluso da qualsiasi tentativo di derivare direttamente le forme artistiche da una teoria sociale, per esempio dal sistema gerarchico degli edifici delineato da Alberti. Meglio procedere attraverso l'analisi del caso particolare e la 'lettura ravvicinata' delle fonti, come accade, appunto, nello studio giovanile appena esaminato.

Se cerchiamo, ora, dei precedenti alla lettura di Baxandall del *De re aedificatoria*, un testo in un certo senso pionieristico²¹⁶ è *Artistic theory in Italy 1450-1600* di Anthony Blunt (1940). Citato sia nelle interviste che tra i riferimenti bibliografici di *Giotto and the Orators*, esso è inoltre la fonte da cui Baxandall ricava una serie di appunti di lettura sulle teorie artistiche di Leonardo e di Michelangelo conservati in archivio²¹⁷. È dunque a mio avviso legittimo cercare tra le osservazioni contenute nel primo capitolo del libro, dedicato ad Alberti, alcuni motivi di confronto con quanto visto sin qui, soprattutto laddove l'autore mette in luce il carattere razionalistico e antropocentrico dei tre trattati sulle arti.

Le sue [di Alberti] definizioni delle arti non comprendono alcun riferimento alla religione e sono formulate interamente in termini umani. Nel caso dell'architettura egli accenna solo di sfuggita alla sua utilizzazione in campo religioso. La sua massima fondamentale è che "gli Edifitii sono stati fatti per cagione de gli huomini" ed egli sviluppa questo concetto affermando che gli edifici sono fatti per soddisfare i bisogni della vita quotidiana o per adeguarsi alle occupazioni degli uomini o per il piacere di questi ultimi. Identico è il suo atteggiamento verso la pittura: la pittura di storie, cioè la pittura di scene di qualsiasi tipo in contrapposto a quella di figure isolate, costituisce il genere più nobile[...] perché offre una rappresentazione delle attività umane come una storia scritta. "Et io starò a riguardare una pittura [...] con non manco piacere d'animo che io mi stia a leggere una buona historia; lo uno e l'altro è pittore, l'uno dipinge con le parole, e l'altro con il pennello"²¹⁸.

Ricordando quanto letto nel dattiloscritto a proposito della moderazione nell'arredo ecclesiastico, non si avverte in Baxandall la stessa tendenza ad azzerare la dimensione religiosa dei 'templi', ma analoga è la volontà di riportare questa classe di edifici al livello

²¹⁶ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., pp. 88-89.

²¹⁷ Si vedano Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/9, *Michelangelo Blunt*, 1958-1987 e Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/9 *Leonardo Blunt*, 1958-1987.

²¹⁸ A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia. Dal rinascimento al Manierismo* (1940), Einaudi, Torino, 2001, p. 25.

dell'esperienza umana: le chiese diventano «macchine per la devozione» nel momento in cui sono pensate non come simboli della trascendenza, ma come luoghi funzionali alla preghiera, intesa come parte della vita di una società. Su questa stessa linea antropocentrica, si muove parzialmente anche il saggio di Mario Petrini, "L'uomo di Leon Battista Alberti" (1951), citato nelle carte relative alla bibliografia su Alberti²¹⁹. Mi soffermo su ciò che Petrini scrive a proposito del brano dedicato a Santa Maria del Fiore nel dialogo, sopramenzionato, *Della tranquillità dell'animo*.

Dov'è in quella pagina, del resto una delle più immediate dell'opera albertiana, il vero sentimento religioso? Dov'è Dio? Al centro di ogni interesse vi è sempre la tranquillità e la quiete, l'aspirazione suprema di questa età. Un intenerimento di una sensualità riposta, desiderosa di essere repressa e vinta più che di espandersi, stanca: un sommovimento e un languore quasi fisico, quel senso di ristoro che si trova passando dal caldo di una giornata estiva alla frescura di una cattedrale, il rapimento dell'armonia dei canti liturgici, da tutti qualche volta provato. L'incanto del culto cattolico, il fascino particolare del rituale, tutto è sentito assolutamente, come fine a se stesso, e se mai riferito all'uomo, non più a Dio; è in conclusione quella particolare esaltazione fantastico-sentimentale che può sorgere anche in animi per niente religiosi e tanto meno cristiani²²⁰.

Petrini traspone nelle proprie parole (e nella propria immaginazione sensoriale) la descrizione dell'ingresso nel duomo fiorentino, contenuta nel testo di Alberti, sottolineando come il senso di religiosità del luogo sacro si stemperi nell'esperienza estetica dell'ambiente architettonico. Il brano assume una certa rilevanza se si pensa che la stessa pagina albertiana è citata per motivi analoghi nel dattiloscritto *Decorum in Alberti*. Prescindendo ancora una volta dalla questione religiosa, Baxandall fa di questo passo un esempio della sensibilità dell'umanista per gli effetti psicologici dell'architettura, sensibilità che contrasta con l'atteggiamento più razionale generalmente assunto nel trattato.

The oddly dispassionate, cerebral handling of decorum stands in an un easy relationship to some of the more enthusiastic aspects of Alberti [...] Perhaps one can dramatise this rather vague point by putting over against the line of the ten Books the passage in "Della tranquillità dell'Animo" in which Alberti puts into his own mouth an odd evocation of the Duomo at Florence – "E certo questo tempio ha in se grazia e maestà: e, quello che io spesso considerai, mi diletta, ch'io veggo in

²¹⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/8/11, [*Bibliografia su Alberti*], 1960-1975.

²²⁰ M. Petrini, "L'uomo di Leon Battista Alberti", *Belfagor*, Vol. VI, 1951, p. 669.

questo tempio giunta insieme una gracilità vezzosa, con una sodezza robusta e piena; tale, che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità; e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta ed affermata a perpetuità. Aggiungi che qui abita continuo la temperie, si può dire, della primavera [...] chi dubiterà appellare questo tempio nido delle delizie? Qui, dovunque tu miri, vedi ogni parte esposta e giocondità e letizia; qui sempre odoratissimo; e, quel che io sopra tutto stimo, qui senti in queste voci al sacrificio, e in questi, quali gli antichi chiamavano misteri, una soavità meravigliosa”²²¹ .

Quanto detto fin qui con riferimento al caso particolare degli edifici di culto è coerente con la concezione generale, espressa nel *De re aedificatoria*, dell'architettura come arte che risponde alle necessità pratiche dell'uomo. Tornando a Blunt, questo costituisce un tratto esclusivo del trattato: quelli esposti da Alberti, infatti, sono «i principi di un'architettura civile intesa in tal modo» e non «i principi di un'architettura limitata a scopi ecclesiastici o a soddisfare il committente privato [...] La novità del metodo è costituita dal fatto che l'autore elabora il progetto di costruzione di un'intera città, di cui ogni particolare è subordinato al concetto predominante della città intesa come un tutto organico»²²². Che questo rappresentasse anche per Baxandall un nodo di interesse nel leggere i 'dieci libri sull'architettura' può trovare conferma, a posteriori, nella descrizione di Manchester contenuta nelle memorie. Il ricordo della complessa stratificazione architettonica della città, in cui visse con la famiglia negli anni tra il 1946 e il 1949, si sovrappone a quello della lettura, più tarda, del trattato.

The real challenge was in the mucky physical fabric of the lager town, the nineteenth-century structures on the often hidden eighteenth-century ground work, and this was baffling. With its contradictions between sort of ruthless reason and sheer mess, and between strange local magnificences and the surrounding clinker from old spent energies, it was hard to grasp...the place presented itself and still comes to my mind as a sprawling labyrinth of obsolescent industry and meanly housed commerce, almost desert canals and capricious wandering railway lines, dire slums and near-slums and snug burgess reservations, country-town classicism and the gigantized pseodogothic of the town hall and the university – all this clearly with a mature or at least established human organization [...] When, years later, I read Leon Battista Alberti's great treatise

²²¹Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/14, [*Decorum in Alberti*], [1959-1960], pp. 5-6. Il brano citato si trova nell'edizione del *Della tranquillità dell'animo* curata da A. Bonucci e contenuta in *Opere volgari di Leon Batt. Alberti*, Vol. I, Tipografia Galileiana, Firenze, 1843, p. 8.

²²²A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia*, cit., p. 21.

On Architecture I realized that one way of understanding Manchester is to adapt his fifteenth-century sense of buildings as many-dimensional moral behaviour within a class-coded public/private functional system, but I did not know Alberti then²²³.

Di un'architettura parlante, interpretabile come rappresentazione delle strutture sociali da cui prende forma²²⁴, e con particolare riferimento al pensiero di Alberti sulle dimore private, parla anche P. Francastel nel saggio *Imagination et réalité dans l'architecture du Quattrocento* (1953), da cui Baxandall ricava i seguenti appunti di lettura:

4cento palazzo (a) an independent block (b) not urban and warlike but rural, estate-type; with enclosed private area. This corresponds with the conception of the family in Alberti, a large clan making a life of its own²²⁵.

Il palazzo fiorentino che nasce nel Quattrocento, prototipo di una nuova architettura civile, è visto da Francastel come un vettore dei valori estetici dell'età moderna, per buona parte del secolo ancora confinati nell'immaginazione (sotto forma di architetture dipinte e di progetti per città ideali), nella realtà urbana tardo-medievale. Elemento propulsore di tale ingresso è l'ascesa della classe borghese, il cui potere non è più di origine militare o religiosa, ma si fonda sulla ricchezza, accumulata prevalentemente attraverso i commerci, e l'autorità personale. Il palazzo nasce dunque come espressione dei modi di vita dei 'nuovi ricchi' del XV secolo e, alla stregua della città vista precedentemente, è leggibile come un diagramma in scala ridotta di un nuovo organismo sociale e politico: la famiglia gentilizia, trattata da Alberti nel *Della famiglia*.

Lorsqu'Alberti expose ses conceptions relatives à la demeure privée, il résume les conceptions générales de son temps [...] il crée dans l'imaginaire, la demeure qui lui destinaient ses talents, mail il décrit ainsi le premier type d'édifice où tentent de s'appliquer dans le concret les principes à la fois esthétiques et sociaux du monde nouveau. Or, cette demeure n'est pas une maison particulière au sens nous l'entendons. C'est un vaste organisme, un palais, presqu'une petite cité. La demeure

²²³ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 60.

²²⁴ Un altro saggio, citato tra la bibliografia di lettura (si veda la cartella Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/8/11 Index cards), che segnala l'interesse di Baxandall in questa direzione è V. P. Zoubov, "Léon-Battista Alberti et Léonard de Vinci", *Raccolta vinciana*, 1960, pp. 1-14. In esso l'autore segnala come Leonardo elabori il suo sistema di differenziazione sociale delle strade sviluppando un suggerimento che poteva trovare nel *De re aedificatoria*.

²²⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/11, "Pierre Francastel", 1960-1975, c. 1r.

privée arbitre, en effet, selon Alberti, non pas un ménage, mais une famille, c'est-à-dire une gens, un clan, avec tous ses serviteurs, ses générations ramifiées. La maison est un établissement²²⁶.

I caratteri del palazzo che, secondo Francastel, danno forma ai valori fondanti del clan familiare, sono quelli sintetizzati da Baxandall nei suoi appunti: esso si presenta come un blocco indipendente, fisicamente staccato dagli edifici pre-esistenti, ha un aspetto rurale piuttosto che urbano e ruota attorno a una corte, luogo della vita privata, che si svolge così al riparo dagli sguardi esterni. Si tratta di affermare, per mezzo dell'edificio, la discontinuità di una nuova élite rispetto alla società medievale, che viveva riversata nelle strade, e alle sue forme del potere – «Les nouveaux riches de la Renaissance ont introduit ainsi dans la cité de véritables "domaines privés" clos sur aux mêmes»²²⁷.

La corrispondenza tra le istituzioni sociali e gli edifici ed esse destinati è sottolineata anche da P.H. Michel in *La pensée de L.B. Alberti* (1930), testo citato in calce nel saggio di Francastel, da cui Baxandall estrae una serie di appunti di lettura conservati in archivio, raccolti sotto l'intestazione *Michel on A[lberti]'s social views*. A proposito di quanto appena affermato, e con riferimento al *De re aedificatoria*, egli annota:

p. 275 Fabric of building as inherent part and measure of the solidity of family or institution. Crenellation expressing tyranny²²⁸.

Il testo di Michel presenta un particolare interesse nel momento in cui Baxandall vi ricorre per sondare i risvolti socio-economici dell'idea di moderazione in Alberti, in quanto analizza alcune occorrenze del concetto di *masserizia* nell'opera complessiva dell'umanista. Esso si manifesta nel *De re aedificatoria* come corrispondenza tra risultato estetico e massimo rendimento del capitale impiegato per la costruzione e l'ornamento dell'opera architettonica. In quest'ottica si inserisce la distinzione tra il valore economico dei materiali impiegati nella costruzione e il valore che deriva dal lavoro artistico: l'ingegno dell'artista conferisce valore anche al materiale più modesto. Tra i brani del trattato in cui l'idea di

²²⁶ P. Francastel, "Imagination et réalité dans l'architecture du Quattrocento", in *Éventail de l'histoire vivante. Hommage à Lucien Febvre*, Armand Colin, Paris, 1953, p. 202.

²²⁷ *Ivi*, p. 203.

²²⁸ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/18, *Michel on A's social views*, 1965-1973, c.1r. Nel secondo capitolo ("La cité parfaite" – par. "L'Etat – Stabilité et autorité de l'Etat") del testo di Michel, leggiamo: «la durée des institutions se mesure souvent à la solidité des murs et des voûtes qui leur servent d'abri: "Quante onestissime famiglie, e la nostra e le altre città, dello abitato per ingiuria de' tempi sarebbero totalmente ruinate e distrutte, se e' patry edificii, quasi nel grembo de' suoi maggiori ricevute, non l'avessino preservate e mantenute!"», in H. Michel, *La pensée de L.B. Alberti*, Les Belles Lettres, Paris, 1930, p. 275.

moderazione è formulata in termini espressamente economici, Baxandall annota il seguente passo, relativo alle fasi storiche dello sviluppo dell'architettura individuate da Alberti e, in particolare, al passaggio dagli eccessi dell'oriente egizio (l'«idea pazzesca di innalzare piramidi») alla scoperta della 'scala umana' dell'architettura, avvenuta in Grecia e successivamente portata al suo giusto equilibrio con la 'magnificenza' in Italia.

Alberti Arch VI iii cont.

...in all things of this nature the skill of the workman was more admired than the wealth of the prince: for anyone that is rich may raise a great pile of building; but to raise such a one as may be commended by the skilful, is the part only of the superior genius. Here upon Greece finding that in these works she could not equal those nations in expense resolved to try if she could not outdo them in ingenuity.

Detail. Note economic grounds.

Italy, in her first beginnings, having regard wholly to parsimony, concluded that the members in buildings ought to be contrived in the same manner as in animals; as e.g. in a horse, whose limbs are generally most beautiful when they are most useful for service: from whence they inferred that beauty was never separate and distinct from conveniency. But afterwards when they had obtained the empire of the world [...] great building. But still though the condition of their state was thus flourishing, they thought it most laudable to join the magnificence of the most profuse monarchs, to the ancient parsimony and frugal contrivance of their own country: but still in such a manner, that their frugality should not prejudice convenience nor convenience be too cautious and fearful of expense²²⁹.

Si tratta di una declinazione particolare del valore attribuito alla retta amministrazione delle ricchezze, che ricorre in più punti dell'opera di Alberti. Michel lo rintraccia nel terzo dei libri sulla famiglia, dedicato all'economia domestica, e pone in luce il fatto che l'idea di risparmio, di corretta amministrazione delle ricchezze, entra così per la prima volta nella

²²⁹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/11 *Alberti Arch VI iii cont.*, 1960-1965, cc. 1r-1r. Per il passo citato cfr. L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, cit., pp. 451-454. Lo stesso tipo di preoccupazione per le basi economiche dell'architettura secondo Alberti emerge in un passo relativo agli ornamenti degli edifici privati, segnalato nel dattiloscritto *Decorum in Alberti* a proposito della scala di magnificenza: «Sarebbe assai auspicabile, ad ogni modo, che gli ornamenti da applicarsi fossero per gran parte di tal natura che in essi potessero prestare l'opera propria più artefici di livello medio. Se poi si preferissero ornamenti più scelti e curati come statue o tavole, del tipo di quelle di Fidia o di Zeusi, esse, per essere elementi di maggiore rarità, saran da sistemarsi del pari in ambienti distinti e di altissima dignità [...] Ed invero sono inconcepibili queste ostentazioni di ricchezze, o meglio di pazzie, la cui attuazione richiede uno spreco di risorse e di fatiche umane che non è motivato né da ragioni di utilità né dal carattere delle costruzioni intraprese, e neppure è nobilitato da ingegnosità ammirevole o da qualità di invenzione», *Ivi*, p. 846.

riflessione filosofica, assumendo una connotazione etica. Il compito di fissare i limiti della *masserizia* è affidato al personaggio di Giannozzo: la pratica economica richiede una scala di priorità in cui sistemare le spese necessarie, quelle ragionevoli e quelle ‘pazze’. Appartengono alle spese ‘ragionevoli’, sebbene non necessarie, quelle che vanno ad elevare l’onore e la gloria della famiglia, come le spese sostenute per la decorazione pittorica della loggia del palazzo. Ecco il concetto di ‘splendore’ compatibile con la frugalità. Da qui i seguenti appunti di Baxandall:

MASSERIZIA fixed by Giannozzo in Fam. 473-7: apart from necessary expense there are 1. Reasonable expenses, glory of fam.[ily] Eg. Painting loggia 2. Spese pazze, mainly those attached to lordy life – tourneys, parasites. Cp. Xenophon.

SPLENDORE too – final end of riches, magnificence. It means domestic splendour, a good use of riches – care for beauty and desire for glory compatible with frugality²³⁰.

I riferimenti bibliografici sin qui raccolti permettono di ricondurre parzialmente gli interessi manifestati da Baxandall nelle sue prime ricerche a una serie di studi che, guardando globalmente all’opera di Alberti, fanno emergere i risvolti etici e sociali delle teorie artistiche contenute nel *De re aedificatoria*. A fronte di ciò, tuttavia, non possiamo dimenticare che il dattiloscritto che è stato oggetto di analisi in questo paragrafo è frutto di ricerche condotte sotto la supervisione di Gombrich. L’opera del maestro rappresenta infatti un luogo fondamentale da cui Baxandall trae spunti di carattere metodologico ed è ad essa che ci volgiamo, dunque, per concludere questa disamina della bibliografia di ricerca che supporta lo studio giovanile.

A questo scopo ci concentriamo sul saggio “Visual Metaphors of Value in Art” (1954)²³¹, da cui Baxandall trae dettagliati appunti dattiloscritti, datati a partire dal 1958. Si tratta, in

²³⁰Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/18, *Michel on A’s social views*, 1965-1973, c. 1v. Cfr. H. Michel, *La pensée de L.B. Alberti*, cit., pp. 317-320. Per quanto riguarda l’importanza e la novità del fatto che il concetto di *masserizia* entrasse nella riflessione etica, l’autore fa riferimento a Werner Sombart (*Der bourgeois*): «En faisant de la réduction de nos appétits le principale condition de la richesse, Alberti élève l’économie privée à la hauteur d’une question morale. Werner Sombart a marqué avec force le sens que prend chez Alberti le mot, si fréquemment employé par ses personnages, de *masserizia*: cette parsimonie qui procède, non d’un contrainte extérieur (puis-qu’il s’agit de *s’enrichir* et non seulement de vivre), mais d’un ferme propos, d’un acte de volonté. Léon-Baptiste prescrit de dépenser “volontairement” moins que son revenu, de s’astreindre “spontanément” aux sacrifices auxquels la pauvreté obligerait. Voilà, dit Sombart, ce qui est nouveau ; et il ajoute: “L’idée d’épargne est entrée dans le monde”».

²³¹ E.H. Gombrich, “Metafore visive di valori nell’arte” (1954), *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 20-47. Scritto per una conferenza dal titolo “Symbols and Values” tenutasi a New York nel 1952 e pubblicato per la prima volta negli atti: *Symbols and Values: an Initial Study. Thirteenth Symposium Conference on Science Philosophy and Religion*, Harper and Brothers, 1954, pp. 257-281.

effetti, di uno dei primi saggi fondamentali su cui Gombrich dirottò l'allievo impegnato sul vasto tema del *restraint* rinascimentale²³². Il valore seminale che questo scritto ebbe per tali ricerche è confermato, a posteriori, da quanto si può leggere nella corrispondenza dell'autore. Mi riferisco alla lettera indirizzata a Paul Taylor, datata 26 marzo 2008, in cui Baxandall discute il tema di una conferenza organizzata dal Warburg Institute in onore del centenario della nascita di Gombrich: l'eredità di *Arte e illusione*. È interessante leggere le sue opinioni a proposito di tale scelta.

I think you may be making things harder for yourselves choosing specifically Art&Illusion and its arguments and impact. This seems to be a particularly difficult work to focus on in a lively way at the moment. Various reasons: - 1. It has so powerfully entered the koine the edge of its originality is blunted. People think they know it – “Oh yes, the beholder’s Share”. 2. The higher-level work on its arguments has trapped itself in its own ruts, e.g. the philosophical representation branch [...] 3. The art/science front, such as it is, has moved technically other terrain. It doesn’t meet A&I. Perhaps fifty years is an awkward age for big books anyway, between contemporary and classic. Other reason too. The Sense of the order, itself shamefully neglected, seems at present the more alive book. Many people find that. Meanwhile the astonishing range of the man is overlooked. I am struck by this every time I look into the two or three earlier volumes of his papers. I read the marvellous “Metaphors of Value....” a couple of weeks ago and it opens up a whole field of study²³³.

Tralasciando il giudizio su *Arte e Illusione*, volume su cui avremo modo di tornare abbondantemente, notiamo invece come, poco prima della sua scomparsa, lo studioso rileggesse il più esile saggio sulle ‘metafore visive dei valori nell’arte’, ritenendolo l’apripista di un intero campo d’indagine. Vediamo dunque in che modo esso si colleghi alla lettura del *De re aedificatoria*.

La relazione tra i due studi appare molto diretta fin dalle prime battute, laddove Gombrich dichiara l’argomento che andrà a trattare: i processi, psicologici e linguistici, attraverso cui certe proprietà estetiche hanno storicamente assunto un significato morale.

Questa mia relazione riguarda il modo particolare, o i modi particolari, in cui le esperienze artistiche hanno finito col rappresentare, incorporare, esprimere per molti di noi alcuni dei valori più elevati che vi siano, compresi quelli morali. Poiché intendo occuparmi soprattutto di come furono

²³² R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 53.

²³³ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/4/6, [Lettera Paul Taylor, 18 April 2008], 2008, c. 1r.

adoperati, in un passato di cui abbiamo conoscenza, colori e contorni per evocare un senso di questi valori, possiamo dire che il mio argomento è il seguente: “le metafore visive dei valori e del valore”²³⁴.

Il centro dell’interesse è, dunque, l’origine e il funzionamento semantico delle “metafore visive dei valori”. Esse nascono nel momento in cui, all’interno di un determinato contesto culturale, le qualità sensibili di un’opera si prestano a un *uso* simbolico, ovvero a incarnare significati e valori provenienti da altre aree di esperienza. Alla base del trasferimento sta l’infinita possibilità della mente umana «di trovare equivalenze fra i fenomeni più disparati e sostituire un fenomeno a un altro»²³⁵. Le metafore del linguaggio quotidiano e in particolare quelle sintestetiche, che trasferiscono cioè le qualità di un’esperienza sensoria a un’altra (‘colore chiassoso’) forniscono un modello per lo studio di simili equivalenze nel linguaggio della critica d’arte. Leggiamo tutto ciò nelle parole di Baxandall, che nei suoi appunti sintetizza, uno a uno, i paragrafi del saggio.

Metaphor and substitution.

Metaphor – capacity of mind for perceiving new experiences in terms of old responses, for finding equivalences in disparate things and substituting one for another. Transference.

Thus visual quality can be experienced as equivalent of a moral value (metaphors of daily speech starting-point for study of this – loud colour, a synesthetic metaphor)²³⁶.

Nel caso dell’esperienza artistica, la gamma di valori che si presta al trasferimento metaforico è vasta: valori economici, sociali, biologici; una metafora come quella del «nobile gesto» fornisce un esempio di come i «valori sociali di un’epoca ormai passata» possano servire per descrivere le qualità della rappresentazione del movimento. Queste metafore, osserva Gombrich, hanno da sempre fatto parte del vocabolario estetico.

Da quando esiste la critica, i critici si sono serviti di metafore per esprimere la loro approvazione o disapprovazione. Hanno messo alla berlina certe combinazioni di colori perché “volgari”, o esaltato certe forme perché “dignitose”, hanno lodato l’onestà della tavolozza di un dato artista, e ripudiato gli effetti “impuri” o “insinceri” di altri²³⁷.

²³⁴ E.H. Gombrich, “Metafore visive di valori nell’arte”, cit., p. 20.

²³⁵ *Ivi*, p. 23.

²³⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/6, *Gombrich: Metaphors of Value*, [1959-1961], c. 1r.

²³⁷ E.H. Gombrich, “Metafore visive di valori nell’arte”, cit., p. 24.

In questa cornice generale, Gombrich analizza una “metafora visiva del valore” che più delle altre deve aver intercettato l’interesse di Baxandall, nel momento in cui era impegnato nelle ricerche sul *restraint* rinascimentale: la ‘nobile semplicità’. Vediamo come Gombrich ne fissi una delle prime occorrenze nella letteratura critica all’interno del *De re aedificatoria*, ricorrendo a un esempio che dovrebbe ormai esserci familiare in quanto è abbondantemente sfruttato nel dattiloscritto *Decorum in Alberti*: la parete disadorna.

Nel Quattrocento Leon Battista Alberti, considerando quale tipo di decorazione fosse adatto per edifici adibiti al culto, prese in esame l’uso dell’oro. Ma subito lo scartò, e invocando l’autorevole parere di Platone e Cicerone, raccomandò il colore “candido”, essendo convinto che «a Dio ottimo fusse cosa graditissima la purità” nell’arte come nella vita. A prima vista potrebbe sembrare che l’Alberti avesse semplicemente scambiato una metafora visiva, quella dello scintillio, per un’altra, quella della “purità”. Ma se esaminiamo i suoi consigli nel contesto della cultura umanistica, vediamo che c’è una differenza importante fra la divina radiosità sperimentata direttamente da Suger nello splendore dei suoi reliquiari, e l’amore dell’Alberti per la purezza. La differenza sta precisamente nel fatto che l’Alberti ripudia il piacere di uno splendore appariscente, preferendovi qualcosa di più “dignitoso”. L’Alberti apprezza la parete bianca non solo per quello che è, ma anche per quello che *non è*. Gli stessi termini, “puro”, “disadorno”, implicano un elemento negativo. Vediamo che ormai l’arte si trova in un contesto culturale tale che una aspettazione suscitata, e poi, negata, può di per sé, esprimere un valore. Naturalmente questa negazione è significativa soltanto quando indica una rinuncia in favore di valori “più alti”²³⁸.

Il brano appena citato è di estremo interesse sotto il punto di vista degli scambi intellettuali tra allievo e maestro, per due ragioni. Per prima cosa, esso mette in luce l’attenzione rivolta a uno stesso caso di studio, da entrambi interpretato come prova del valore attribuito dalla cultura rinascimentale alla moderazione. Secondariamente, analizzando l’origine sociale di certe abitudini entrate nel linguaggio corrente della critica d’arte, Gombrich si concentra su un principio di *negazione* che risulta illuminante per Baxandall, in quanto permette di comprendere il valore attribuito nelle fonti all’*assenza* di decorazione. Quella della ‘nobile semplicità’, come dimostra Gombrich, è infatti una metafora che ha origine dalla negazione di un’idea di bellezza coincidente con lo splendore e la preziosità di colori e materiali ‘chiassosi’. Considerate attrattive superficiali, non degne

²³⁸ *Ivi*, p. 27.

dell'apprezzamento dei 'savi', degli uomini colti e dotati di buon gusto, queste qualità vengono ripudiate da Alberti e la loro stessa negazione crea un concetto più alto e più 'nobile' di bellezza: quello fondato sull'ingegno dell'artista. Il punto di vista dell'umanista rappresenta l'inizio di quella «evoluzione verso una riflessiva e raffinata consapevolezza che, per il bene o per il male, fece sì che l'arte della civiltà occidentale non sarebbe più stata un semplice appello rivolto ai sensi»²³⁹.

Ora, attribuire un significato metaforico alle espressioni della 'nobiltà' o 'volgarità' delle forme artistiche, specifica l'autore, significa parlare da un punto di vista posteriore a quello in cui la metafora ha preso forma, e implica la presa di coscienza del trasferimento di valori che è avvenuto. Scomporre la metafora equivale, dunque, in un certo senso, a ricreare l'esperienza originaria che le ha dato origine.

Nella società severamente gerarchica del Cinquecento e Seicento, il contrasto tra "volgare" e "nobile" diventa una delle preoccupazioni maggiori dei critici. In questo contrasto essi non riconoscevano una metafora. Anzi: credevano che certe forme e certi modi fossero "veramente" volgari, perché piacciono ai bassi ceti, mentre altre sarebbero intrinsecamente nobili, perché solo chi ha un gusto evoluto è capace di apprezzarli. Gli esempi che danno di ciò che costituisce il "decoro" indicano lo stesso atteggiamento. *Esiste sempre un forte elemento negativo nel "buon gusto"*. Esso presuppone una mente che non cede con facilità ai piaceri immediati che seducono il vile volgo. Così colori forti, i vestiti audaci, una parlata fiorita di bestemmie, sono tutti "infrazioni al decoro" e prove di "cattivo gusto"²⁴⁰.

Le radici ultime dell'equazione gusto-maniere sono infine rintracciate da Gombrich nella realtà della gerarchia sociale e nel 'processo di civilizzazione'²⁴¹ ad essa associato, che interessa tutta la cultura occidentale, ovvero la progressiva subordinazione del soddisfacimento immediato dei piaceri alle restrizioni imposte dall'ambiente sociale («social restraints»). Il controllo e il ritegno del "nobile" nel comportamento esteriore diventa metafora di superiorità e di buon gusto. Da un punto di vista etico, essa è associata al ritegno (*restraint*) morale, al dominio di sé, valore che si incontra trasversalmente nella letteratura come *gravitas* romana, *mesure* cavalleresca o 'lentezza' aristocratica. La conclusione cui l'autore giunge a proposito della metafora della 'nobile semplicità' è che

²³⁹ *Ivi*, p. 28.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 29; il corsivo è della scrivente.

²⁴¹ Gombrich si basa, a questo proposito, sulle tesi contenute in *Il processo di civilizzazione* (1939) di Norbert Elias.

«nel sistema di coordinate eretto dalla nostra cultura, la rinuncia alla soddisfazione dei desideri, la nobiltà, e la bontà convergono e si fondono in uno»²⁴². Tutto ciò, si può leggere nella sintesi degli appunti di Baxandall, che riporto di seguito.

Noble simplicity.

Alberti rejects gold, citing Plato and Cicero. He is for plain white, God best loving purity.

Diff. From Suger in rejecting gratification of outward splendour in favour of more dignified: Suger's experience more direct^[243].

Thus introduced element of negation – white walls valued for what they are not as well as what they are.

Expectation aroused and denied now by itself expressive of values.

Yet negation is in favour of higher values within realm of art, not simple renunciation of senses.

This the beginning of the process of sophistication that divorced art from simple appeal to senses.

Misconception of Renn. as glorifying visual gratification against austere spirituality of MA [Middle Ages] – see Boccaccio on Giotto instead. The contrast between low kind of art appealing to eyes of simple 'higher' form appreciated by cultured is commonplace in C.16 [16th century]– Vasari on Cosimo Rosselli in Sistine.

Vulgar/noble contrast not recognised by them as metaphor – social basis of taste. (So how far metaphor?)

Decorum: negative element in 'good taste' always, presupposing mind not swayed by appeal to immediate vulgar pleasure.

Taste/manners equation deep: Elias.

Noble restraint as a moral quality – Roman gravitas, knightly measure, Nietzsche.

Renunciation of pleasure – nobility – the good²⁴⁴.

L'attenzione rivolta all'aspetto negativo contenuto nella metafora della 'nobile semplicità' e nell'idea comune di "buon gusto" è enfatizzata dagli appunti che condensano in poche righe il paragrafo intitolato "Impulse and restraint" ("Impulsività e ritegno").

Impulse and restraint

²⁴² *Ivi*, p. 30.

²⁴³ Nel saggio di Gombrich, il riferimento all'abate Suger avviene attraverso il noto saggio di Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Treasures* (1946). Secondo l'autore, gli scritti di Suger, commentati da Panofsky, forniscono un esempio di un fatto quasi universale nell'arte religiosa: l'uso di ciò che è prezioso e splendente come metafora per il divino. Questa metafora ha le sue radici in un fatto biologico molto elementare, vale a dire la predilezione umana per la luce e le cose scintillanti, e si basa sulla semplice equivalenza tra ciò che è bello e il divino.

²⁴⁴ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/6, *Gombrich: Metaphors of Value*, [1959-1961], cc.1r-3r.

Thus art includes not only the natural metaphors – violent colours etc for violent emotions – but also their negation and restraint, thru which indeed art often creates new metaphors of higher values²⁴⁵.

Se Baxandall non segue il maestro sulla strada dell'esplorazione psicoanalitica del dominio degli impulsi, è fuor di dubbio che questo lavoro di disvelamento delle 'metafore negative' entrate nel linguaggio della critica e divenute luoghi comuni è illuminante per l'allievo, nella misura in cui gli consente di spiegare il processo secondo cui l'arte stessa diventa metafora visiva di valori morali.

Ripensando al dattiloscritto *Decorum in Alberti*, si viene dunque a chiarire l'orizzonte teorico entro cui egli si concentra sul valore morale e sociale comunicato dall'ornamento architettonico: si tratta del trasferimento di valori provenienti dalla sfera dell'esperienza etica e sociale (nobiltà, ritegno, *restraint*) alle qualità estetiche 'di superficie', le stesse a cui è affidata la funzione semantica dell'architettura. Si può concludere allora che le 'metafore visive del valore' offrono a Baxandall un modello per impostare una relazione tra forme e valori etici e sociali, relazione in questo caso fondata sui principi di negazione, sottrazione e moderazione. Il *decorum* architettonico è, in definitiva, una di queste metafore. Quanto appena emerso ha, peraltro, una valenza più generale. Assistiamo infatti alla presa di coscienza, da parte dello studioso, di un fenomeno che rimarrà a fondamento della sua successiva analisi delle fonti critiche: il fatto che gran parte del linguaggio usato in riferimento alle arti visive sia di tipo metaforico. A conferma di tutto ciò, possiamo citare il seguente frammento, tratto da appunti manoscritti che corredano il dattiloscritto sopramenzionato.

Most descriptions of art and architecture is peculiarly dependent on metaphor. Once the simpler facts of dimension, basic geometric figures, colour, material facture, subject and purpose have been registered the commentator must either halt or [...] venture upon transference of one sort or another [...] The ground of the transference may not always be analysable²⁴⁶.

L'osservazione che tornerà più volte nell'opera dell'autore, a partire da *Giotto and the Orators*²⁴⁷, ha qui una prima formulazione. Nel prossimo paragrafo vedremo invece come il

²⁴⁵ *Ivi*, 4r.

²⁴⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/1, "In Alberti architectural decorum", 1961-1964, c. 3r.

²⁴⁷ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it. 1994, pp. 71-72.

modello della metafora visiva venga già ampiamente usato nelle carte di questo periodo per descrivere la rappresentazione del movimento corporeo.

2.3 Linguaggi non verbali: *restraint* tra gestualità, danza e pittura

Che la retorica latina rappresentasse per Baxandall il principale sistema di riferimento per la codificazione delle possibilità espressive di un mezzo artistico non deve stupire, se si pensa che lo studioso fu uno tra i più assidui lettori di *Arte e Illusione*. Egli ricorda come, a ridosso della pubblicazione del libro di Gombrich, avvenuta nel 1960, fosse consuetudine tra gli studenti del Warburg Institute partecipare a seminari in cui se ne discutevano settimanalmente i capitoli²⁴⁸. Nelle pagine dedicate all'espressione, egli poteva dunque leggere come «negli scritti classici sulla retorica abbiamo forse l'analisi più accurata di un mezzo espressivo che mai sia stata compiuta. La lingua per questi critici è un organo, uno strumento che offre a chi lo maneggia una varietà di scale e di “tasti” diversi»²⁴⁹. Non c'è da stupirsi, dicevo, se Baxandall si sia rivolto a questa disciplina nel suo primo tentativo di comprendere la sistematizzazione degli stili architettonici operata da Alberti nel *De re aedificatoria*. Lo stesso Gombrich ricorda infatti come l'oratore potesse esprimere uno stesso contenuto ricorrendo a parole scelte a diversi livelli di una scala che corre dallo stile nobile allo stile umile. Ciò che più ci interessa in relazione ai documenti che ci apprestiamo ad analizzare non è tuttavia il sistema di codificazione in sé, quanto gli strumenti linguistici a cui gli oratori ricorrevano per descrivere tali distinzioni stilistiche. L'argomento è affrontato nell'introduzione al testo del 1960, dove, richiamando al lettore l'origine retorica del termine *stilus*, Gombrich rileva come, nel descrivere lo stile verbale, gli autori classici si avvalsero spesso di analogie con proprietà visive, nonché di confronti con la pittura e la scultura. Il ricorso a metafore visive rispondeva dunque all'esigenza di trovare dei termini per descrivere le differenze dell'espressione verbale.

Il termine “stile” deriva, come è noto, da *stilus*, l'arnese con cui scrivevano gli antichi Romani, che parlavano di “stile affinato” press'a poco come più tardi si sarebbe parlato di “penna fluente”. L'educazione classica mirava essenzialmente che lo studente sapesse esprimersi e persuadere, per cui

²⁴⁸ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 42.

²⁴⁹ E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), Phaidon, 2009, pp. 335-336.

gli antichi maestri di retorica dedicavano grandi cure a tutti gli aspetti dello stile, nel parlare come nello scrivere. Le loro discettazioni vennero a costituire un corpo di idee intorno all'arte e all'espressione, che ebbe una durevole influenza sulla critica. Molti dei loro sforzi furono dedicati all'analisi degli effetti psicologici dei vari espedienti stilistici e delle varie tradizioni, nonché allo sviluppo di una ricca terminologia per descrivere le "categorie dell'espressione", quella ornata e quella umile, la sublime e l'enfatica. Caratteri come questi sono però difficili da precisare, a meno di non ricorrere a metafore: si parla così di uno stile "scintillante" e di uno stile "opaco". Senza questa esigenza la terminologia relativa allo stile non avrebbe mai potuto estendersi alle arti figurative. In cerca di vivaci caratterizzazioni, i retori antichi si compiacquero di stabilire confronti con la pittura e la scultura. Quintiliano in particolare inserisce una breve storia dell'arte, dalla maniera "rigida" della scultura arcaica alla "morbidezza" e "dolcezza" dei maestri del IV secolo, per illustrare il sorgere dell'oratoria latina e il suo progressivo passare dal rude vigore iniziale alla levigata tornitura delle epoche posteriori²⁵⁰.

In questa cornice si colloca un testo che Baxandall ricorda di aver scritto per i seminari che si tenevano sulle ricerche in corso all'Istituto Warburg²⁵¹ e che è conservato in archivio all'interno della cartella "Notes on painting, rhetoric and movement". Si tratta di un dattiloscritto, intitolato *Visual characterisation of style in Roman rhetoric*, in cui egli approfondisce il tema che abbiamo appena riscontrato nelle pagine introduttive di *Arte e Illusione*: l'uso di metafore visive nella descrizione dello stile retorico. Scopo del saggio è, per prima cosa, analizzare alcune tipologie di metafore usate in riferimento allo stile verbale, attraverso esempi tratti soprattutto dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano; secondariamente, Baxandall cerca di spiegare che tipo di relazione ci sia tra l'uso di queste metafore nei trattati di retorica e il fatto che l'orazione latina fosse concepita come una performance pubblica, vale a dire come uno spettacolo visivo. La tesi sostenuta è che l'azione oratoria, la declamazione («delivery», *actio*), fosse un'area di esperienza in cui si formò una particolare categoria di espedienti per la descrizione dello stile: le «metafore antropomorfe», nelle quali il termine di paragone per lo stile verbale è dato dalle caratteristiche della persona. Il caso di studio attorno al quale ruota il saggio è fornito dalla definizione quintiliana delle figure retoriche come variazioni che conferiscono grazia al discorso e producono piacere nell'ascoltatore (*Institutio Oratoria* 2.13.8s)²⁵²: in essa si istituisce un'analogia con le

²⁵⁰ *Ivi.*, pp. 22-23.

²⁵¹ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 54.

²⁵² Riporto di seguito il passo citato nel dattiloscritto e la corrispondente traduzione italiana: «The body when held bolt upright has little grace, for the face looks straight forward, the arms hang by side, the feet are joined

variazioni di postura e di espressione della figura umana. L'identità di stile e uomo, sottostante alla descrizione antropomorfa del discorso, è riconosciuta da Baxandall come un luogo comune della teoria retorica; ciò che egli ritiene interessante approfondire è l'origine delle metafore in cui l'equazione si manifesta. Il punto che lo studioso mira a dimostrare è che vi fossero circostanze specifiche in cui avveniva il trasferimento di qualità che riguardano il movimento, il portamento e l'abbigliamento della persona al discorso. Un esempio di questo fenomeno, riportato nel saggio, è offerto dalle *Lettere morali a Lucilio*. Baxandall s'appunta come Seneca descriva lo stile decadente di Mecenate attraverso l'analogia con il modo che questi aveva di vestire: il linguaggio e la tunica sono manifestazioni parallele dello stile individuale.

Seneca in this letter is discussing the idea which Cicero (Tusc.5.47) refers to Socrates, the idea that man's speech is just like his life, and he takes as his central example Maecenas. At one point he cites a number of figures used by Maecenas which he considers *turpes*: for example, a description of "an unregenerate crew, they search out people at feasts, and assail households with the winecup, and, by hope, exact death". He then breaks out in a very interesting way: "Can you not at once imagine, on reading through these words that this was the man who always paraded through the city with a flowing (i.e. ungirt-up) tunic? [...] Or that this was the man who as judge on the bench or a san orator, or at any public function, appeared with his cloak wrapped about his head, leaving only the ears exposed, like the millionaire's slaves in the farce?". There is much more in this vein both before and after, but this much will be enough to suggest its character. What one wants to draw attention to here is the extent to which it is in visual terms that Maecenas' character is apprehended and

and the whole figure is stiff from head to toe. But that curve, I might almost call it motion, with which we are so familiar, gives an impression of action and animation [...] A similar impression of grace and charm is produced by rhetorical figures, whether of thought or speech. For they involve a certain departure from straight line and have the merit of variation from the ordinary use», in Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/16, "Visual Characterisation of style in Roman Rhetoric", [1959-1961], p.3. Quintiliano (*Institutio oratoria*, 2.13.8-11): «Certamente darò questo come consiglio fondamentale, e «lo ripeterò e ammonirò di nuovo»: ogni volta che pronuncia un discorso, l'oratore badi a due aspetti, che cosa ci sta bene e che cosa serve. Serve spesso variare qualche elemento rispetto all'ordine stabilito tradizionale, e talvolta ci sta bene, come vediamo che in statue e pitture vengono mutati abiti, espressioni e posizioni. (9) In effetti, un corpo eretto ha pochissima grazia: il volto sarebbe certamente rivolto in avanti, le braccia sarebbero abbandonate lungo i fianchi, i piedi uniti, e da cima a fondo l'opera apparirebbe rigida. L'inclinazione e, per così dire, il movimento danno invece un'idea di azione e di animazione; per questo le mani non vengono impostate in un solo modo e ci sono mille espressioni del viso. (11) Appunto una grazia e un piacere simili arrecano le figure, di pensiero come di parola. Si discostano infatti un poco dalla normalità e presentano il pregio di abbandonare la banale consuetudine espressiva», in M.F. Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1997, pp. 353-354.

described. Seneca could never have seen Maecenas himself, though clearly he had heard descriptions²⁵³.

Avendo constatato una tendenza generale della letteratura romana all'attenzione verso l'aspetto della persona – «a priority of visual awareness among cultivated Romans» – Baxandall definisce la linea di ricerca che intende perseguire: cercare una spiegazione speciale di questa sensibilità a partire dalla componente visiva dell'esposizione oratoria. L'oggetto dell'indagine è la relazione tra l'eloquenza fisica («rhetorical delivery»; *actio*) e l'eloquenza verbale («verbal rhetorical style»), nell'esperienza dello spettatore.

Actio, Cicero says, is a sort of physical eloquence – eloquentia quaedam corporis. Again in the *De Oratore* (III.59.222) he describes delivery as quasi sermo corporis – pretty well the body's way of speaking. For, as Quintilian says, (11.3.66): “The temper of the mind can be inferred from the glance and gait, and even speechless animals show anger, joy or the desire to please by means of the eye and other indications”. But, and it is this that seems the important point, this second means of communication is not seen simply as a means of emphasis, or as an accompaniment to verbal eloquence. It exists independently of the orator's words²⁵⁴.

In altre parole, *l'actio* si fonda su un tipo di eloquenza fisica che è indipendente da quella delle parole pronunciate: si tratta di un linguaggio corporeo che esprime il pensiero (*mens*), il ‘carattere’, ‘lo stato d'animo’. Rimane da stabilire che relazione intercorra tra

²⁵³ Seneca, *Lettere morali a Lucilio*, Mondadori, Milano 1995. Libro XIX, lettera 114, pp. 927-941: «Tu chiedi perchè in certi tempi sia venuto alla ribalta un genere corrotto di eloquenza [...] Questo il motivo che tu senti comunemente da tutti e che presso i Greci è divenuto proverbiale: il modo di esprimersi degli uomini è tale e quale la loro vita. Come poi le azioni di ognuno sono conformi alle sue parole, così il linguaggio di un'epoca rispecchia i costumi di tutti. Una prova della generale dissolutezza è l'affettazione smodata del linguaggio, qualora la si riscontra non in pochissime persone, ma sia apprezzata e accettata da tutti. [...] Quale sia stato lo stile di vita di Mecenate è troppo noto perché si debba ora parlarne. Il suo linguaggio non è altrettanto sciatto quanto la sua tunica è discinta? Le sue parole non sono ugualmente eccentriche come il suo tenore di vita, il suo seguito, la sua casa, la moglie? [...] Così noterai un eloquio tipico di una persona in stato d'ebbrezza, un linguaggio involuto, stravagante e costellato di libertà eccessive. Oh, dunque, che cosa c'è di più brutto (*turpius*) di [...] [seguono esempi di espressioni tipiche di Mecenate]. “Una squadra implacabile scova persone durante i festini e assale le case a bottigliate e spera di provocare la morte”. Appena hai letto versi di questo genere, non ti viene in mente il suo autore, che incedeva per la città portando or questa or quella tunica senza cintura? [...] Ed è la stessa persona che in tribunale, sui rostri, in qualsiasi riunione ufficiale compariva così conciato che il capo era velato da un manto tranne le orecchie; allo stesso modo, nella commedia si presentano di solito gli schiavi fuggitivi di un ricco padrone».

²⁵⁴ Quintiliano, *Institutio oratoria* (11.3.66): «Effettivamente, non solo le mani, ma anche i cenni del capo indicano la nostra volontà, e nei muti svolgono la funzione del linguaggio verbale; spesso la danza viene compresa e ci emoziona in assenza delle parole; lo stato d'animo si riconosce dall'espressione del viso e dall'andatura; anche negli esseri privi di linguaggio si riconoscono l'ira, la gioia, le moine dallo sguardo e da certi altri movimenti del corpo», in M.F. Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, cit., p. 1885.

l'eloquenza verbale e quella corporea. Baxandall parla a questo proposito di due proiezioni indipendenti dello stile – «a double projection» – che devono tuttavia essere tra loro parallele e coerenti in quanto si verificano simultaneamente.

The system implies therefore a sort of double projection of the individual character: on the one hand speaker's language; on the other his delivery. The two are independent of each other; there is no chain reaction in which mind is expressed-by-language and language-subsidised-by-delivery. And yet the two projections are necessarily consistent with one another because they are parallel projections of the same thing. This may well be stressed because it differs significantly from most later treatments of the subject. It is so to speak a visual expression of character parallel with style, though not a visual characterisation of style itself²⁵⁵.

La declamazione, ci vien detto, non è una conseguenza dello stile verbale. Essa fornisce la situazione in cui avviene un'associazione pressoché naturale tra le proprietà stilistiche del discorso e quelle dell'espressione, del gestire e del movimento. L'azione oratoria viene cioè a configurarsi come quell'area di esperienza in cui hanno origine le metafore antropomorfe usate nella caratterizzazione visiva dello stile verbale. A ben vedere, Baxandall sta qui seguendo quel processo di scomposizione delle metafore visive da cui emerge il sostrato psicologico ed esperienziale del lessico critico, metodo appreso appunto dal saggio di Gombrich sulle metafore del valore nell'arte.

Di seguito, egli si concentra sugli usi espressivi della toga, passati in rassegna da Quintiliano nel libro undicesimo dell'*Institutio oratoria*, insieme a istruzioni dettagliate sul portamento dell'oratore nelle varie fasi della declamazione: la posizione delle gambe, il gestire misurato e moderato, il tono di voce, la toga ben aderente al corpo, la direzione dello sguardo. In questo modo, Baxandall si forma un'immagine di quanto poteva accadere durante la performance oratoria, immagine in cui vede l'origine della metafora con cui Quintiliano descrive le figure retoriche come fossero variazioni nel portamento e nella postura della figura umana.

When Quintilian wanted to characterise a rather intangible quality of rhetorical, verbal ornament, the easiest way to find a correlative that would be widely recognised, was to find an equivalent in

²⁵⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/16, *Visual Characterisation of Style in Roman Rhetoric*, [1959-1960], p.7.

the second projection of personality, bearing; it is for this reason I suggest that the anthropomorphic accounts of style differ from the general analogies²⁵⁶.

L'analisi della metafora quintiliana confluirà in *Giotto and the Orators* come lavoro di tipo filologico che permette di chiarire l'origine retorica di alcuni dei termini impiegati dalla critica umanistica sulle arti visive (l'esempio su cui torneremo è l'uso riscontrato in Bartolomeo Facio del termine *figuratus*). L'interesse più immediato di questo scritto sta invece in altri due punti. Da un lato, come si è già detto, la vicinanza e il dialogo con Gombrich che comporta l'acquisizione di uno strumento concettuale, la metafora visiva, ampiamente utilizzato dall'allievo nell'analisi linguistica delle fonti. Dall'altro, l'attenzione per il movimento e il gesto corporeo come proiezione e manifestazione di uno stile e di un carattere morale. Baxandall ha infatti rintracciato nella retorica classica l'origine dell'abitudine a considerare il linguaggio corporeo come espressione di stati interiori, *topos* ricorrente nella letteratura artistica rinascimentale.

Entrambi gli aspetti appena elencati tornano in una serie di scritti dedicati alla danza, intesa come forma espressiva e area di esperienza attigua alla pittura. Si tratta di un tema che rientra nell'ambito delle ricerche di Baxandall intorno al *restraint*, declinato in questo caso sotto forma di canone del linguaggio corporeo. Ripescando dall'elenco delle tematiche raccolte sotto la dicitura «“Restraint” in Renaissance behaviour», ritroviamo infatti le seguenti espressioni: «inhibition about violent movements», «nice manners». Al fine di configurare quest'area d'indagine, leggiamo nuovamente come tali temi si presentino all'interno del testo ispiratore delle presenti ricerche, *L'Arte classica*.

Qui ritroviamo il concetto di 'nobiltà' del gesto e del movimento che, secondo Wölfflin, il Cinquecento introduce nel vocabolario pittorico, sostituendo i modi 'volgari' del secolo precedente. Tutto ciò è visibile nel confronto proposto tra le Salomè saltellanti di Lippi e di Ghirlandaio e quella più composta dipinta da Andrea del Sarto.

Filippo Lippi e il Ghirlandaio, quando raffigurano la danza di Salomè, fanno saltellare per la stanza una ragazzina con foga violenta; lo stile più elevato del Cinquecento esige un contegno più dignitoso, la figlia di un principe può muoversi anche nella danza solo lentamente, e così infatti l'ha

²⁵⁶ *Ivi*, p. 10.

dipinta Andrea del Sarto. Si formano i criteri generali sul modo più dignitoso di star seduti e di camminare²⁵⁷.

Allo stesso tempo, il contegno richiede una certa 'disinvoltura', che non appartiene invece alla maniera rigida con cui le donne, negli affreschi di Ghirlandaio, vanno a far visita nella stanza alla puerpera, «marciando ritte come pali»²⁵⁸. Prescrizioni analoghe si trovano nel «libro del perfetto Cavaliere», ovvero il *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione (1516).

L'espressione che definisce la *nonchalance* nobile e disinvolta è la «sprezzata disinvoltura». Viene esaltata la nobiltà non appariscente della duchessa che dominava la corte: la *modestia* e la *grandezza* nel parlare e nel gestire le conferiscono un contegno regale [...] Vien detto – ed evidentemente era una novità – che non si addice a un gentiluomo partecipare a danze di ritmo celere («non entri in quella prestezza de' piedi e duplicati di battimenti»; uguale prescrizione vale per le donne, che devono evitare i gesti troppo vivi («non vorrei vederle usar movimenti troppo gagliardi e forzati») tutto deve avere «la molle delicatezza»²⁵⁹.

Non sorprenderà, a questo punto, trovare tra le carte d'archivio appunti relativi all'idea di 'sprezzata disinvoltura', di cui Baxandall indaga le affinità con le indicazioni relative allo stile tratte, ancora una volta, dalla retorica classica. Tra le fonti citate troviamo:

Aristotle. Rhetoric III.11.4

Necessity for concealment of art[...] Natural is persuasive, artificiali s not.

First statement of this. Cp. [compare] Castiglione²⁶⁰

Cicero. De Oratore II.153

Antonius says its more effective with the Romans not to show artifice (artificium) or any trace of Gk [Greek] infl. [influence] [...] sprezzata disinvoltura²⁶¹.

Rimanendo invece all'interno del filone letterario riguardante il costume rinascimentale, si possono citare gli appunti che Baxandall trae dal *De sermone* di Giovanni Pontano (1499). L'interesse dello studioso per questo trattato sulla conversazione sta nel fatto che, in

²⁵⁷ E. Wölfflin, *L'arte classica*, cit., p. 229.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 230.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/11, *Aristotle. Rhetoric III. 11.4*, 1960-1975, c. 1r.

²⁶¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/8/11, *Cicero, De Oratore, II.153*, 1960-1975, c. 1r.

esso, il principio etico del ‘giusto mezzo’, di origine aristotelica, trovi applicazione pratica nella vita quotidiana e diventi modello di vita sociale. Egli nota, in particolare, come il termine *mediocritas*, entrando nell’uso comune, venga usato per indicare genericamente un comportamento socialmente accettabile.

G. Pontano, *De sermone libri sex*. (1499)

Social-isation of *mediocritas*: Where for early 4cento *mediocritas* did mean the mean, for Pontano it has become social-ised by use. The book is built round (a) the Ethics (b) rethorical theory and shows generally a very wide knowledge of ancient litt[erature]; the contact with Aristotle is still direct – quotation frequent e.g. p. 21, p. 22 etc. Yet repeatedly the word takes on vague social meaning and overtones, p. 6. ...Censemus...*mediocritatem esse iudicem*...*Mediocrity* has become a standard of behaviour, pretty well synonymous with, say, “decency”. Example pp. 125-6 the section on how to tell dirty jokes. *Mediocrity* consist of using whimsical synonymus for the grosser physical terms. He gives several examples. So *mediocritas* is being used in a wide social way to indicate what is decent behaviour. AND yet this still goes with direct contact with Aristotle. Excellent to show (a) how widespread the idea of *mediocritas* was (b) how it consequently [...] thru being a mode-word to mean a general decent restraint²⁶².

L’area del comportamento sociale del Rinascimento più rappresentata negli scritti conservati in archivio e datati tra il 1961 e il 1969 non è tuttavia l’eloquenza, bensì, come preannunciato, la danza di corte. È questo infatti l’argomento di una serie di dattiloscritti che possono essere letti come momenti di una medesima ricerca sulla concezione e rappresentazione quattrocentesca del movimento e che si collegano con la produzione di un testo dal titolo *Botticelli and the bassa danza*, scritto per una trasmissione radiofonica andata in onda sul Third Programme della BBC il 9 dicembre 1965. Gran parte degli argomenti trattati confluiranno in *Painting and Experience* (1972), nella sezione relativa alla composizione di gruppi di figure in movimento. Vi sono tuttavia alcuni punti di scarto tra la carte e il libro, che ci interessano in quanto permettono di esplicitare, da un punto di

²⁶² Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/11, *G. Pontano. De sermone libri sex (1499)*, 1960-1975, c. 1r-v. L’edizione consultata da Baxandall è quella di S. Lupi e A. Risicato (1954). Di seguito riporto la traduzione italiana del passo cui si fa riferimento negli appunti alla pagina 6: «Riteniamo pertanto che la medietà sia giudice di tutte le nostre operazioni, non solo nell’agire, ma anche nel parlare, nell’esprimere i giudizi e anche i pensieri della mente e i concetti dell’animo sia seri che giocosi. E coloro che si attengono a questa, sia nel parlare che nell’agire osservino con discrezione i precetti della ragione e, insieme con essa, modo e misura, sia quando il discorso è grave e austero, sia quando è piacevole e affabile, sia che inclini alla gaiezza ovvero alla serietà. Di queste varietà diremo dunque ad una ad una, distintamente e con ordine, secondo la natura propria di ciascuna virtù», in G. Pontano, *De sermone*, a cura di A. Mantovani, Carocci, Roma 2002, p. 81.

vista metodologico, i procedimenti seguiti dallo studioso nella costruzione delle sue tesi; in questo senso, il procedere più cadenzato dell'argomentazione, che distingue le carte rispetto alla concisione del libro, rivela alcuni risvolti non deducibili dall'opera edita. L'analisi di questi materiali dimostrerà, inoltre, la loro vicinanza con gli altri lavori coevi visti finora; le domande cui Baxandall cerca di rispondere sono infatti simili alle seguenti: a quali sistemi di categorizzazione fa riferimento chi deve descrivere le qualità espressive del movimento? Quale tipo di esperienza visiva si nasconde dietro le categorie verbali usate nelle fonti?

Il primo dei testi che andiamo ad analizzare tra quelli che compongono la serie sul movimento nel Quattrocento è quello che, dal punto di vista metodologico, presenta la relazione più stringente con quanto visto sinora. Il dattiloscritto esordisce, infatti, definendo la danza come un'area per la creazione di metafore.

Circumstantially, social dancing was highly eligible to become in the 4cento an area of metaphor²⁶³.

Le metafore in questione sono quelle, ormai familiari, grazie alle quali avviene il trasferimento di proprietà visive attraverso aree di esperienza attigue, nel nostro caso la pittura e la danza. Le ragioni che sottostanno a questa affermazione sono principalmente due. Per prima cosa, l'aspetto spettacolare della danza, ovvero come essa appare allo spettatore, è tanto importante quanto quello della partecipazione; il fatto è testimoniato dalle raccomandazioni ai danzatori, contenuta nei manuali di danza del tempo, ad avere sempre in mente il pubblico. Secondariamente, la danza rappresenta in questo periodo un'arte estremamente articolata, che richiede un discreto sforzo mnemonico e impone un insegnamento formale all'interno di ogni comunità di corte. Sono proprio i maestri di danza gli autori dei primi manuali, un nuovo genere letterario in cui i passi vengono codificati attraverso una terminologia specifica. Il primo trattato è quello scritto da Domenico da Piacenza (1445 c.) che, alla maniera di un trattato di retorica, divide gli elementi fondamentali dell'arte in cinque categorie: *maesura*, *memoria*, *maniera*, *aere* e *mesura de terreno*.

I termini di Domenico, ravvisabili anche negli altri due trattati di danza del XV secolo a noi giunti, scritti rispettivamente da Guglielmo Ebreo e da Antonio Cornazano, acquistano un particolare interesse nella misura in cui, notandone la stretta somiglianza con quelli

²⁶³ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/16, "Circumstantially, social dancing", [1960-1964], c. 1r.

riscontrabili negli scritti d'arte dello stesso periodo, Baxandall deduce che essi fossero entrati a far parte della circolazione orale e dell'uso comune. Si trovano, ad esempio, nel poema in volgare dedicato da Angelo Galli a Pisanello (1442), sonetto già studiato rispettivamente da Walter Paatz (*Die Kunts der Renaissance in Italie*, 1953) e da Panofsky (*Renaissance and Renaissances in Western Art*, 1960). L'interpretazione baxandalliana, si inserisce parzialmente nel solco tracciato da Panofsky, ma aggiunge un tassello fondamentale al lavoro di chiarificazione lessicale, suggerendo che i lemmi siano prestiti linguistici dai trattati di danza, entrati nel linguaggio corrente dell'ambiente di corte. Domenico da Piacenza funge, dunque, come una sorta di dizionario per decifrare i termini impiegati da Galli.

It is these defined terms rather than the looser conversational vogue-words like *vaghezza*, that it seems most useful to follow up in the description of works of art [...]

Mesura [...] Domenico defines it as a feeling, and application of feeling, for musical rythm.

Aria [...] for Domenico it is the art of an elegant alternation between motion and repose, conforming to the demands of musical rythms.

Manera [...] for Domenico moderate movement of the figure with all extremes avoided²⁶⁴.

Termini simili a questi si trovano nella famosa lettera dell'agente del Duca di Milano a Firenze datata 1485-90 c. in cui alle figure di Botticelli è attribuita un' «aria virile», a quelle di Filippino Lippi un'«aria più dolce» e a quelle di Perugino un'«aria angelica». Come nel caso precedente, siamo di fronte a una delle fonti poi dirottate in *Painting and Experience*, di cui Baxandall mette in evidenza l'incomprensibilità per il lettore contemporaneo. Nel dattiloscritto degli anni Sessanta l'attenzione è circoscritta, in particolare, all'espressione «aria virile», cui viene dedicata una minuziosa analisi lessicale.

What is so disconcerting about this (and it is all the more disturbing for being one of the comparatively few really critical remarks from 4cento) is the apparent emphasis on a special masculine or muscular quality in Botticelli, difficult to reconcile with one's own responses. For however much one tries to rearrange oneself into a late 4cento attitude, *virile air*, so stressed, does not quite fit [...] It may be one's automatic response to the familiar modern tone of the remark that causes the misunderstanding. In modern usage the words *air* and *aria* tend, when they are qualified, to be a more or less neutral mount for adjectives they are carrying; have a *virile air* means little more

²⁶⁴ *Ivi*, 2r-3r . Cfr. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth century Italy. A Primer in the social History of Pictorial Style*, Clarendon Press, Oxford, 1972; trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2001, p. 79.

than seems virile; air means simply appearance or manner. But aria in 4cento usage does consistently seem to have a rather more positive character, and to be in some way a yes-word with connotations of value. If one can fill in the meaning of aria, “virile” will have something to qualify after all and lose its disturbingly absolute comment²⁶⁵.

Attribuire il significato di ‘mascolino’ all’aggettivo «virile», in evidente contraddizione con le immagini botticelliane, costituisce una lettura anacronistica, che tende ad annullare il contenuto positivo del sostantivo «aria», riducendolo ad un sinonimo di «aspetto» o «modo di apparire» della figura, e spostando tutto il significato dell’espressione sull’aggettivo «virile». A quello che crede un uso improprio del termine, Baxandall oppone una lettura al contempo filologica e intertestuale, corroborata cioè dal confronto con le fonti coeve – i trattati di danza – e dalla relazione diretta con le immagini. «Aria» è dunque un prestito dal lessico tecnico della danza e conserva il suo significato positivo di atteggiamento, postura o movimento corporeo, anche nel momento in cui è applicato alla pittura.

Il trasferimento del termine contiene due indicazioni fondamentali per lo storico dell’arte. Da un lato, richiama la sua attenzione sulla distanza che lo separa dalle sue stesse fonti, suggerendogli di ri-calibrare le proprie categorie interpretative sugli usi linguistici del passato. Dall’altro, costituisce una prova tangibile del fatto che, in un dato momento storico, la danza e la pittura fossero due aree attigue nell’esperienza dell’osservatore. Entrambi i punti costituiscono due capisaldi della metodologia baxandalliana, su cui avremo modo di tornare. In riferimento al primo di essi, ovvero il pericolo di una lettura anacronistica delle fonti, il dattiloscritto contiene due ulteriori raccomandazioni alla cautela.

Per prima cosa, il confronto filologico tra fonti efrastiche e testi di altra natura non basta, da solo, a decifrare in modo definitivo il significato particolare di un termine come «aria» applicato alla pittura: bisogna infatti tener conto del contesto in cui è avvenuto il trasferimento. Una volta entrato nell’uso corrente della critica d’arte, il termine viene invece naturalizzato e perde la connotazione originaria, assimilandosi al significato più neutro di ‘aspetto’.

²⁶⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/16, “*Circumstantially, social dancing*”, [1960-1964], cc. 3r-4r. Per il problema dell’‘aria virile’ e la sua soluzione si veda M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit.; trad. it. 2001 pp. 74-75 e p. 105.

When Leonardo uses the word *aria* for example (e.g. McM 276 “Parmi non piccola gratia quella di quel pittore il quale fa bone arie alle sue figure”), it would be perverse to press the relationship very far. By Vasari’s time it has to be taken as a more or less naturalised artistic term²⁶⁶.

Secondariamente, nella connotazione che gli proviene dalla danza, il termine «aria» non si applica alla pittura in generale, ma solo all’opera di un ben definito gruppo di artisti che condividono determinate caratteristiche stilistiche. Così, il termine abbisogna dell’analisi intertestuale, ovvero del riferimento diretto a certe qualità formali dei dipinti, perché il suo significato venga a chiarirsi in modo concreto. Vediamo dunque chi sono questi pittori, la cui opera manifesta la qualità designata con il termine «aria».

It [*aria*] was used by writers with courtly connotations, and it was used by them of the art in which “gothic survival” characters were strongest. This in itself seems interesting and indeed useful, since we hardly have an adequate critical vocabulary to describe what Pisanello and Botticelli (and perhaps Leonardo) have in common over against Masaccio (Another useful word would be the flexilinear of Alberti’s *Elementi di pittura*). By positing a “line of *aria*” in 4cento painting, one would be classifying the painters on their own terms, and at the same time be making obvious critical points about the public for which it existed and the sort of formal interest it carried. Certainly in this context dance-terms have an inherent critical propriety which rhetorical ones could not²⁶⁷.

In altre parole, Baxandall mette qui in luce la portata critica dei termini metaforici desunti dalla danza, finora considerati come termini puramente descrittivi. L’«aria» infatti identifica una tipologia di dipinti, quelli venati di «sopravvivenze tardo-gotiche», distinguendola da un’altra linea, quella masacesca, cui più si confanno i termini desunti dalla retorica. Allo stesso tempo, come preannunciato, il termine rivela quale fosse il tipo di pubblico in grado di apprezzare le qualità stilistiche e formali così definite, vale a dire un pubblico appassionato di danze di corte e incline a notare le allusioni pittoriche alla danza.

Giunto a questo punto, Baxandall capovolge il verso dell’analogia tra danza e pittura e si pone non più dal punto di vista dello spettatore («consumer»), bensì da quello dell’artista («producer»). Se, in certe circostanze, la danza si configurava come area di metafore per

²⁶⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/16, “*Circumstantially, social dancing*”, [1960-1964], c. 5r. Il passo citato è estratto dall’edizione MacMahon del trattato sulla pittura di Leonardo, L. da Vinci, *Treatise on painting, Codex Urbinas Latinus 1270*, Princeton, 1956.

²⁶⁷ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/16, “*Circumstantially, social dancing*”, [1960-1964], c. 5r. Cfr. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it. 2007 pp. 33-35.

descrivere lo stile pittorico, immagini e spettacoli dovevano avere qualcosa in comune, dal punto di vista visivo, e bisogna presupporre che questo qualcosa abbia attirato l'attenzione dell'artista nella fase creativa. L'analogia tra le due arti non avviene soltanto a posteriori, nella descrizione dell'opera, ma è parte integrante del processo creativo.

If dancing and the theory of the dance-books were then an area of metaphor for the description of painting, one may look about for other signs of a relationship between the two. So far it has been a question of the consuming public: there are indications that the producing painter may have had an awareness of dancing too²⁶⁸.

Ci spostiamo, dunque, dal linguaggio della critica ai linguaggi visivi usati dai pittori, notando come la relazione tra danza e pittura non si ponga sul piano della teoria artistica, bensì su quello della pratica. Si tratta di un punto nodale, sul versante della riflessione metodologica, che vedremo tornare in seguito.

Alcune delle prove che gli artisti guardassero alla danza per desumerne modelli figurativi sono indagate da Baxandall all'interno della raccolta di incisioni pubblicata da A.M. Hind con il titolo di *Early Italian Engravings* (1938-1948). Si tratta di una fonte da cui lo studioso ricava alcuni materiali iconografici supplementari rispetto a quelli pubblicati in *Painting and Experience*, i quali offrono l'occasione per alcune riflessioni ricche di fecondi risvolti dal punto di vista del confronto con i 'maestri'.

Nelle incisioni pubblicate da Hind, comparate con le illustrazioni dei manuali di danza sopramenzionati, egli vede la distinzione netta tra i due tipi di danze quattrocentesche più diffusi: la *bassa danza* – «the more dignified pacing dance» – e il ballo o alta danza: «the freer form which admitted skipping and hopping and other more violent steps derived from folk-dance and foreign forms»²⁶⁹. Ne sono esempi, rispettivamente, la danza degli angeli nel *Battesimo di Cristo* attribuito a Cristofano Robetta²⁷⁰, e il ballo eseguito dalla coppia dell'incisione anonima intitolata *The influence of Venus* (1464-65 c.)²⁷¹.

²⁶⁸ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/16, "Circumstantially, social dancing", [1960-1964], c. 9r.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Cfr. A.M. Hind, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described* (1938-1948), Krauss, Nendeln, 1970, plate 278.

²⁷¹ Cfr. A.M. Hind, *Early Italian Engraving*, cit., plate 123. Altra dimostrazione della vicinanza tra maestri di danza e pittori è quella offerta dal confronto tra immagine di "bassa danza" dal trattato di Ebreo con l'incisione n. 146 di Hind (Florentine 1465-80), confronto poi pubblicato nell'apparato iconografico in *Painting and Experience*.

Questa tendenza a trarre dalle danze schemi per la composizione di gruppi di figure in movimento non era peraltro un'acquisizione recente: Baxandall propone infatti di riconoscere nelle incisioni quattrocentesche la sopravvivenza di schemi figurativi tradizionali, visibili anche nella pittura del XIV secolo. A dimostrazione di tutto ciò, egli propone un confronto tra l'incisione della Scuola di Mantegna, *Four Women dancing*²⁷² e la danza ad anello dipinta da Lorenzetti nell'affresco che illustra gli *Effetti del buon governo sulla città*.

The dances could perfectly well be noted in the contemporary terminology. Nor is this necessarily a recent competence: a comparison of Hind 519 school of Mantegna *Four women dancing*, with the ring-dance in Ambrogio Lorenzetti's Good Government, show how far *traditional schemata* for the representation of dancing could persist *underneath the flourishes derived from sarcophagi*²⁷³.

Dal confronto iconografico emerge un dettaglio a mio avviso molto interessante: quelli che Baxandall chiama «flourishes derived from sarcophagi» richiamano alla mente altri «accessori in movimento», vale a dire quelli descritti da Warburg come attributi del costume alla 'ninfale' che riprendono forme visibili nei bassorilievi antichi e che sono da lui notoriamente interpretati come formule del pathos (*pathosforlmen*), ovvero espedienti ad uso degli artisti rinascimentali per la rappresentazione di situazioni di forte agitazione. Il richiamo a Warburg è a mio avviso giustificato, innanzitutto, dal fatto che lo studio che stiamo affrontando si colloca, per tema e per casi scelti, all'interno del perimetro degli interessi warburghiani, che Baxandall ben conosceva; secondariamente, dal confronto tra lo scritto qui in esame e il saggio del 'maestro' *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de' Cavalieri* (1895), confronto suggerito in un commento a matita apposto alla fine del dattiloscritto e attribuito alla mano di Bing.

²⁷² Cfr. A.M. Hind, *Early Italian Engraving*, cit., plate n. 519.

²⁷³ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/16, "Circumstantially, social dancing", [1960-1964], c. 9r; i corsivi sono della scrivente.



Figura 1 – School of Mantegna, *Four women dancing*, in Hind, *Early Italian Engravings*, Plate 123.

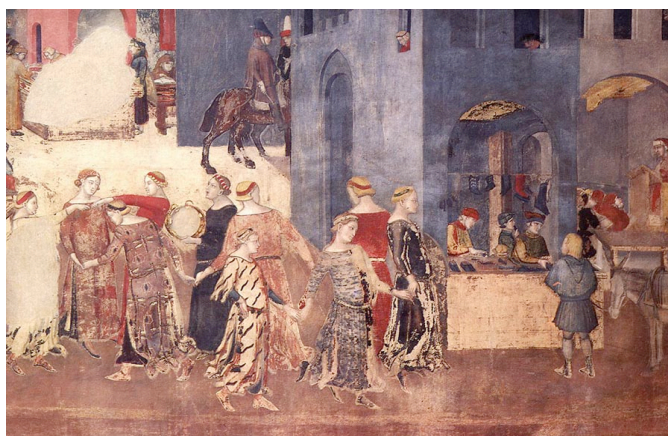


Figura 2 – Ambrogio Lorenzetti, *Gli effetti del buon governo sulla città* (dettaglio), 1338-1340, Siena, Palazzo Pubblico.

Il tentativo di mettere in dialogo i due autori sul tema della relazione tra danza e pittura come forme espressive accomunate dal movimento corporeo, tuttavia, deve prendere le mosse dall'evidente diversità di interessi che li separa: la qualità saliente di immagini, come quelle viste sopra, non sta per Baxandall nella riviviscenza dell'antico sotto forma di «fioriture» locali, bensì nello schema globale. Siamo di fronte a quanto preannunciato in apertura di capitolo, ovvero al fatto che lo studioso non sembra essere attratto dal tema delle sopravvivenze dell'antichità nell'arte del Rinascimento, ma dal valore strutturante delle pratiche artistiche collaterali. Nonostante la diversità di obiettivi, è possibile suggerire una più profonda comunanza di metodo a proposito dell'osmosi di motivi figurativi tra danza e pittura. Essa emerge se ci concentriamo sul genere di dipinti per i quali, secondo la tesi di

Baxandall, i pittori sentivano l'esigenza di rivolgersi alla danza al fine di trarne modelli compositivi per gruppi di figure. Anche in questo caso siamo su un terreno warburghiano, in quanto si tratta del nuovo genere delle mitologie, ossia scene con molte figure per cui non esisteva un repertorio di formule, come avveniva nel caso delle storie sacre; esse presentavano inoltre la difficoltà data dall'assenza di un forte impianto narrativo, che potesse suggerire come strutturare l'immagine. La danza, con il suo sistema popolare di codificazione dei movimenti, cui non era tuttavia associata una specifica funzione narrativa, andava a colmare questo vuoto .

Dancing was the one popular system of physical movement for groups of people. Its pattern making was besides very loosely dramatised to represent generalised psychological relationships²⁷⁴.

Le danze cui Baxandall fa riferimento sono le stesse descritte successivamente in *Painting and Experience: Cupido, Febo, Venus*. Quest'ultima, composta da Lorenzo di Piero de' Medici, presenta uno schema a tre figure in cui Baxandall vede il motivo informatore della *Nascita di Venere*. Non si tratta di trovare delle corrispondenze puntuali tra la danza e il dipinto, quanto di riconoscere la somiglianza degli schemi generici (*patterns*) in cui sono disposti i gruppi di figure che interagiscono variamente tra loro.

It would not be surprising if the patterns the painters were familiar with from the more popular dances had at some level of consciousness an influence on the new patterns they had to think up for the mythologies; the dances might offer not so much ready-made solutions for individual pictures as a general procede and mode for patterning²⁷⁵.

A questo proposito, nelle sopramenzionate annotazioni finali al dattiloscritto, Bing scrive:

This, I think, may be quite important. Warburg (somehow still under the influence of Hildebrandt's "Richtungsschmuck") always had the festive processing in mind for what you call the "patterning" of compositions in painting. At least he always contrasts it with the frontal view of the framed stage. See "Costumi teatrali": your idea of the dance providing a frontal "patterning" strikes me as worth following up.²⁷⁶

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.* Cfr. M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit.; trad. it. 1978, p. 80.

²⁷⁶ *Ibid.* Notiamo che, nell'edizione italiana della raccolta degli scritti di Warburg, il concetto di "Richtungsschmuck" è attribuito a Gottfried Semper. Cfr. A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La nuova Italia editrice, Firenze, 1970, p. 97.

Il commento punta a un aspetto specifico del saggio di Warburg sui costumi per gli intermezzi del 1589 nelle descrizioni di De' Rossi e nei disegni di Buontalenti: l'attenzione rivolta dall'autore al predominio della componente visiva in questo genere di spettacoli, la cui forma era pensata per dare rilievo alle figure mitologiche che vi comparivano in corteo. Negli intermezzi, gli strumenti specifici dell'arte drammatica, ovvero la parola e l'azione, non vi figurano: si tratta di una forma di spettacolo che appartiene all'arte del «corteggio mitologico», un genere, per sua natura, muto. Per chiarire il «concetto» della rappresentazione si ricorreva dunque a mezzi che parlassero principalmente agli occhi degli spettatori: i personaggi erano fortemente caratterizzati attraverso costumi vistosi, ricchi di accessori e ornamenti che fungessero da attributi identificativi. Si tratta di forme intermedie tra la vita reale e l'arte drammatica, così descritte da Warburg.

Tutte quelle forme intermedie, ora estinte, fra la vita reale e l'arte drammatica, in cui compariva la processione mitologica o allegorica, così frequente nei pubblici festeggiamenti dei secoli XV, XVI e XVII (come ad es. nelle mascherate di Carnevale, per le Sbarre, le Giostre, le Bufale, ecc.) davano appunto alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne e ossa le figure famose dei tempi antichi²⁷⁷.

Lo spettacolo è dunque occasione per vedere figure e scene mitologiche dal vivo, «in carne e ossa». Nel saggio troviamo indicazioni ancora più precise sulle modalità di rappresentazione dei cortei, pensate perché gli ornamenti delle singole figure risultassero massimamente visibili. Warburg si riferisce in particolare al costume teatrale delle Ninfe, a queste date un po' appesantito da molteplici sopravvesti e «accessori barocchi» rispetto ai prototipi quattrocenteschi²⁷⁸.

Il De' Rossi aveva dunque piena ragione quando travide qualche cosa di greco antico in tale foggia di vestire; siccome questi acconciamenti barocchi, che sembrerebbero a prima vista prodotti dal

²⁷⁷ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. 85.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 94: «Questi accessori barocchi del costume teatrale non sono che lontani avanzi d'un addobbo sul gusto antico, che ebbe la sua origine e ragion artistica nelle creazioni della grande arte del primo Rinascimento [...] tali ornamenti derivano dall'acconciamento della cosiddetta *Ninfa*, che, per le relazioni reciprocamente feconde di tutte le arti fra loro, nel corso del Rinascimento diventò uno speciale tipo della giovane donna del tempo classico. La ninfa fu una di quelle attraenti creazioni, in cui il Quattrocento italiano seppe fondere in modo felice e tutto suo proprio, il genio dell'arte col sentimento dell'antichità. La troviamo sotto forma di svelta fanciulla, che cammina leggiadramente coi capelli sciolti, con abito succinto all'antica e svolazzante, nelle opere delle arti rappresentative ed anche, come figura vivente, nei festeggiamenti».

capriccio personale dell'artista, dipendono dalla tradizione sempre viva del tipo della ninfa che dovè la sua vita artistica al desiderio che ebbe la società colta del Quattrocento di dare corpo e forma alle figure dell'antichità. Però questi veli, svolazzi e panneggiamenti ondegianti non trovano la loro giustificazione artistica sulla scena, ma piuttosto nella processione, quasi ornamenti destinati ad essere visti in moto e di profilo, giacché soltanto quando sono in movimento, mostrano quelle linee graziose che già fino a Leone Battista Alberti tanto piacquero agli artisti del Rinascimento²⁷⁹.

Si noterà come l'attenzione che Warburg dedica ai dettagli del costume non escluda una visione complessiva della rappresentazione. Al contrario, la modalità di presentazione di queste figure, di profilo e in movimento, è la condizione necessaria perché gli ornamenti ricevano il maggior risalto possibile. La visione del dettaglio non è dunque disgiunta da quella dell'insieme.

Da qui, forse, deriva l'impressione destata in Bing che Baxandall, con il suo scritto, andasse a lambire, neanche troppo tangenzialmente, delle intuizioni warburghiane: in entrambi gli autori si coglie infatti l'idea che un'esperienza reale, rispettivamente quella del corteggio mitologico e della bassa danza, fosse un'occasione per vedere dal vivo delle composizioni di figure in azione che fornivano lo schema generale per la rappresentazione pittorica di scene mitologiche. In entrambi i casi si avverte un forte interesse rivolto alle condizioni in cui avviene uno scambio osmotico di modelli figurativi e compositivi per la rappresentazione del movimento. Pittura e danza parlano un medesimo 'linguaggio visivo'.

Se, alla luce di tutto ciò, si può affermare che vi sia, in generale, un'eredità warburghiana nell'opera di Baxandall, essa sta, a mio avviso, nell'importanza attribuita da quest'ultimo a quelle che Bing definisce le due preoccupazioni più urgenti di Warburg: la «funzione della creazione figurativa nella vita della civiltà» e «il rapporto variabile che esiste fra espressione figurativa e linguaggio parlato»²⁸⁰. Nelle pagine dedicate alla danza, a mio avviso, Baxandall fornisce una personale interpretazione della prima di esse, favorita forse dall'interesse, comune ai due studiosi, per *La civiltà del Rinascimento in Italia* (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860) di Jacob Burckhardt²⁸¹. Quanto alla seconda, possiamo pensare che le parole di Bing descrivano l'orizzonte teorico generale entro cui situare le ricerche che

²⁷⁹ *Ivi*, p. 97.

²⁸⁰ *Ivi*, p. xiv: introduzione di G. Bing.

²⁸¹ Alla luce di quanto visto finora acquista particolare rilevanza la sezione dedicata alle feste in J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), Sansoni Editore, Firenze, 1996, pp. 369-392. Il testo, come vedremo nel terzo capitolo (§ 3.2), sarà una presenza ricorrente nella didattica svolta da Baxandall al Warburg Institute a partire dal 1965.

Baxandall dedica in questa fase al linguaggio delle fonti – manuali di danza, poesia, ecfrasis, retorica latina, trattati di pittura – nella sua relazione variabile con le immagini.

Come anticipato, parte degli argomenti fin qui ricostruiti confluiscono nella trasmissione radiofonica per la BBC del 1965 dal titolo *Botticelli and the bassa danza*. Il testo che Baxandall adatta per la radio ci interessa soprattutto per il fatto che egli sceglie di sfruttare l'occasione per spiegare al grande pubblico gli aspetti relativi al lavoro dello storico e critico d'arte. L'autore espone, in una prosa semplice e diretta, alcuni dei problemi operativi di base che costellano il tentativo di comprendere il Rinascimento come fenomeno culturale complessivo. Il tema, come suggerito dal titolo, è l'analogia tra le arti e il punto di partenza è la tendenza diffusa a considerare la cultura artistica rinascimentale come un tutto indifferenziato, in cui le singole discipline rifiorirono simultaneamente con lo stesso livello di sviluppo. Queste semplificazioni, nota Baxandall, sono spesso segnalate, nel lessico corrente della storia culturale, da analogie con l'idrodinamica e metafore che hanno a che fare con l'acqua. Leggiamo un estratto dall'inizio della registrazione:

The Renaissance is terribly vulnerable to the more slovenly kind of analogies with hydrodynamics. It lends itself so easily to description in terms of a wave, a wave of intellectual fertility, so to speak, which began in the 13th or 14th centuries and reached its peak, or crest, in the early 16th. Watery metaphors – talk of currents and streams and tides of this and that – are one of the great vices of cultural history, but this one is particularly dangerous, I think, because it so discourages differentiation between the degree and kind of development involved in the different fields of knowledge – between painting and music and book-keeping methods and metaphysics and all the rest. It suggests some kind of consistent advance by all of them, pushed by some force along lines that are somehow parallel. I am sure that the Renaissance did not happen in this way²⁸².

Ciò su cui vorrei portare l'attenzione, per il momento, non è tanto il problema del 'Rinascimento' quanto il modo in cui esso viene presentato, vale a dire attraverso, ancora una volta, l'analisi del linguaggio. Si può notare come l'autore si rapporti alla storiografia contemporanea con la stessa sensibilità linguistica con cui confronta le fonti quattrocentesche: anche in questo caso un'abitudine linguistica diventa la spia di un modo di pensare.

²⁸² Baxandall Papers CUL MS Add.9843/7/3/2, *Botticelli and the bassa danza*, 1965, p.1.

Individuato così nell'omologazione uno dei problemi basilari nello studio delle arti nel Rinascimento, Baxandall cerca di illustrarne le cause.

Part of the trouble, I suspect, is that we try to draw our analogies between the arts on too elevated a level. Academic people like myself feel much more at ease when dealing with the theory of arts than when dealing with their actual performance. It is not so much a sense of affinity with the abstract as something more simple. If one is dealing with the history of theories of art, with the history of aesthetics, then the phenomena, the material one is shuffling into patterns, are already verbalised in the original and often generalised too. If one is dealing with actual paintings and sculptures then the almost impossible business of verbalising and generalising about their character still has to be done. We have a sort of vested interest in theory, and because the theory of all the arts tends to hang from the same Greek and Latin commonplace analogies are easy to make²⁸³.

Si evince che il primo problema è di carattere operativo e non è banale. Si tratta, infatti, di una delle difficoltà basilari della storia e della critica d'arte, che diventa per Baxandall l'oggetto di un'ininterrotta riflessione che lo accompagnerà fino alla fine della sua attività. Stiamo parlando della difficoltà di tradurre verbalmente (*verbalising*) e di dare un carattere generale (*generalising*) a fenomeni, quelli artistici, che appartengono alla realtà pratica e materiale e che si presentano in modo irrimediabilmente particolare. Questo compito, per quanto quasi impossibile, deve comunque essere svolto e, quando lo storico dell'arte trova che il lavoro è già stato fatto, prova un senso di sollievo. Così Baxandall spiega la tendenza degli studiosi ad affidarsi a testi di teoria estetica, in cui la realtà artistica è già stata ridotta in parole e concetti generali. Da questo fatto deriva il proliferare delle analogie più comuni tra le arti e la tendenza a farne un unico fenomeno storico-culturale, tendenza rivelata dalla famiglia di metafore della 'corrente' culturale del Rinascimento.

È estremamente sconveniente, osserva di seguito lo studioso, che questa abitudine sia riscontrabile già negli scritti di chi si occupava di arte nel periodo rinascimentale, vale a dire negli scritti degli umanisti.

It is really very unfortunate that we seem to be encouraged in this by the Renaissance humanists, who acted as ideologists of the Renaissance. At the time these writers were quick to see in other fields parallels, very generalised parallels, for their own skills [...] I admire as much as anyone the way the humanists re-established for all of us access to the literature of the Greek and the Romans.

²⁸³ *Ivi*, p.4.

But I do think it is time we began admitting that their role in relation to the arts of their own time was often a sinister one. I am not thinking of their own poems but of their awful talent for keeping the level of their discourse on artistic matters several inches above any contact with realities. With the exception of one very great man, Leo Battista Alberti – who became in any case as much a visual artist as a humanist – not one of them in the 15th century came to any authentic terms on paper with the facts of the painting and sculpture being produced around them.

There is a sentence in a 15th century treatise on ball-room dancing which for some years now has stuck in my mind. It is a description of the controlled up-and-down movement the dancer should aim at as moves firmly but fluidly from one step to the next. “A gondola, it runs, pushed along by two oars through the sort of light waves you get when the sea is calm after its nature – these waves mounting in a slow movement, and then falling back with a quick movement”. What fascinates me about this image is that as a description of a visual, physical fact it is so much more precise and concrete and lively than any humanist remark I know of about painting and sculpture from the whole of the 15th century²⁸⁴.

La fonte, in questo caso omessa, dell'immagine della gondola sappiamo essere il *De arte saltandi* di Domenico da Piacenza²⁸⁵. Agli scritti umanistici Baxandall contrappone dunque la vivacità, la precisione e la concretezza riscontrata nei trattati di danza. Ne risulta l'insoddisfazione generale del lettore moderno nei confronti dei testi di critica che, nello sforzo di adeguarsi ai modelli classici, non ci parlano della vera esperienza dell'arte, come sembrano saper fare i maestri di danza.

But how is that a dancing-master can do what all the talents and learning of the humanists failed to do? Of course, one can say that the humanists were handicapped by a wish to make classical-sounding remarks, and I am sure this is so. But what was really decisive here, I think, is that the dancing-master, unlike the humanist, had to be able to talk about complex visual things. Verbalising about figures in movement was the basis of his livelihood. And this I think is the point: what makes an activity most eligible for immediate intimacy with the visual arts is precisely its visibility²⁸⁶.

I trattati di danza sono dunque talvolta più illuminanti della critica d'arte rinascimentale perché non tengono conto delle teorie estetiche e non cercano di conformarsi ad esse, ma

²⁸⁴ *Ivi.* p.5.

²⁸⁵ Cfr. M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit.; trad. it. 2001 p. 79.

²⁸⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/7/3/2, *Botticelli and the bassa danza*, 1965, p. 6.

affrontano il compito di tradurre verbalmente le qualità visive del movimento fisico. Ciò che fa la differenza è il loro contatto con l'esperienza visiva. E questo è esattamente il motivo per cui lo storico dell'arte dovrebbe leggerli con attenzione.

La collazione di citazioni dal testo scritto per la radio della BBC ha permesso di far emergere alcuni problemi fondamentali della riflessione di Baxandall sui problemi teorici e operativi che sottostanno al mestiere dello storico dell'arte, e altri maggiormente legati ai temi portanti del periodo qui in esame. Tra questi ultimi, abbiamo visto il problema della trasposizione verbale della realtà artistica nelle fonti efrastiche e critiche; il fallimento di certa critica umanistica nel comunicare l'esperienza concreta delle arti nel Rinascimento; lo scarto tra la tendenza generale della critica d'arte e l'eccezione rappresentata da Alberti. Tutto ciò si ritrova anche nelle prime pubblicazioni di Baxandall: la serie di cinque articoli sulla critica d'arte rinascimentale usciti sul *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* tra il 1962 e il 1965 e *Giotto and the Orators*, volume che chiude questa fase dell'attività dell'autore. Nel paragrafo che segue analizzeremo come i problemi fin qui incontrati trovino riscontro nei suoi primi scritti editi.

2.4 *Giotto and the Orators*: psico-linguistica e retorica

Giotto and the Orators, dunque, è preceduto da una serie di quattro articoli dedicati a quelli che possiamo considerare, in un certo senso, gli scritti 'minori' appartenenti al genere della critica d'arte umanistica. Il primo di essi è il breve contributo, scritto in collaborazione con Gombrich, dedicato all'umanista bolognese Filippo Beroaldo che, nel suo commento del 1500 alle *Metamorfosi* di Apuleio, inserisce una nota di apprezzamento per l'opera del concittadino Francesco Francia²⁸⁷. Seguono tre articoli dedicati, rispettivamente agli scritti di Angelo Decembrio²⁸⁸, Bartolomeo Facio²⁸⁹ e Guarino da Verona²⁹⁰; come è noto, parti

²⁸⁷ M. Baxandall, E.H. Gombrich, "Beroaldus on Francia", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 25, No. 1/2, 1962, pp. 113-115.

²⁸⁸ M. Baxandall, "A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's *Politia Litteraria Pars LXVIII*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 26, No. 3/4, 1963, pp. 304-326.

²⁸⁹ M. Baxandall, "Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the *Viris Illustribus*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 27, 1964, pp. 90-107.

²⁹⁰ M. Baxandall, "Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 28, 1965, pp. 183-204.

degli ultimi due confluiscono nel volume del 1971, mentre il primo verrà ripubblicato all'interno di *Words for Pictures*²⁹¹.

Il fine comune di questi studi è quello di presentare al pubblico trascrizioni aggiornate dei manoscritti, fornendo al contempo una cornice storico-critica per una rivalutazione del loro contributo alla critica d'arte. L'idea sottostante è che, in generale, i testi umanistici sulle arti possano essere distribuiti su una scala di maggiore o minore interesse a seconda della misura in cui essi ci informano della realtà artistica del loro tempo, soprattutto in termini di ricezione. Il vertice di questa scala ideale è rappresentato dagli scritti di Alberti, mentre al livello più basso troviamo la ripetizione di formule desunte dalla letteratura classica (*cedat Apelles, ars simia naturae, pictura poema tacitum, signa spirantia, vultus viventes*). Tra questi due estremi, si situano i testi studiati da Baxandall, il cui principale interesse è quello di informarci sui gusti artistici interni alle corti in cui furono redatti, ambienti in cui gli umanisti svolgevano un ruolo attivo nella committenza. Un tratto comune di questi testi, rilevato da Baxandall, è la discrepanza tra la teoria artistica quattrocentesca – essenzialmente quella contenuta nel *De pictura* – e la realtà delle corti, dove artisti ascrivibili al Gotico Internazionale erano considerati 'pittori eccellenti del secolo'. Passiamo dunque in rassegna gli articoli pubblicati tra il 1963 e il 1965, facendo emergere l'interesse dello studioso per la possibilità di ricavare dalle fonti umanistiche indicazioni utili a ricostruire la concreta esperienza della pittura del tempo.

“A dialogue on art from the court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De Politia Litteraria Pars LXVIII*” (1963) presenta una nuova trascrizione del manoscritto originale (Cod. Vat. Lat. 1794), databile tra il 1447 e il 1462, e va a correggere gli errori e le omissioni delle due edizioni a stampa correnti, risalenti al 1540 e al 1562. Il dialogo a puntate, che ricalca secondo Baxandall il modello ciceroniano del *De Oratore*, si svolge alla corte ferrarese di Leonello d'Este tra il 1441 e il 1444. La porzione di nostro interesse è di fatto per buona parte un monologo in cui, per bocca del suo signore, Decembrio detta norme di eleganza e raffinatezza (*politia* dal latino *polire*, rifinire, perfezionare, limare) relative alla rappresentazione pittorica. Le fonti delle teorie artistiche di Decembrio sono individuate in Flavio Biondo e in Alberti. L'influenza delle teorie albertiane è rintracciata, in particolare, nella descrizione delle procedure messe in atto dal pittore nella riproduzione della figura umana. La materia è infatti subordinata ad un «metodo radicale» costruito su tre regole fondamentali: misurazione e calcolo delle proporzioni tra le parti del corpo;

²⁹¹ M. Baxandall, *Word for Pictures*, cit.; trad. it. 2009, pp. 54-85.

posizione delle membra e atteggiamento globale della figura; priorità della rappresentazione del corpo nudo rispetto a quella delle vesti e degli ornamenti. Baxandall procede alla dimostrazione della vicinanza delle idee di Decembrio e Alberti attraverso la giustapposizione di passi tratti, rispettivamente, dal dialogo e dal *De pictura*.

L'enfasi posta da Decembrio sul tema del nudo costituisce, in realtà, un aspetto originale del dialogo – Alberti si limita a raccomandarne un uso discreto «per amore della varietà» – e, più in generale, un fatto raro nella letteratura artistica quattrocentesca, su cui Baxandall richiama l'attenzione del lettore. Per Leonello il nudo è il punto di partenza della pittura di figura. Le ragioni addotte sono, per prima cosa, che soltanto dalla rappresentazione del corpo nel suo aspetto naturale si può giudicare il talento dell'artista e, secondariamente, che la bellezza naturale è a-temporale, diversamente da quella degli abiti, che è soggetta al variare delle mode. Nel primo punto Baxandall vede una raccomandazione alla moderazione (*restraint*) come norma generale del costume rinascimentale, qui impugnata contro l'eccesso di elementi decorativi nella rappresentazione.

This point is clearly cognate with the common Quattrocento warning against allowing unnecessary decorative colour or ornament to get in the way of the business of true representation, a warning that Leonello himself sounds in relation to Flemish tapestries; the nude is, in fact, an aspect of sensual restraint²⁹².

Ora, il fatto su cui lo studioso vuole attirare la nostra attenzione è che, contrariamente alle ragioni che favoriscono la sobrietà e la misura, i variopinti e 'chiassosi' arazzi fiamminghi erano di fatto presenti nelle collezioni di Leonello, così come lo erano opere pittoriche palesemente in contrasto con i principi teorici di derivazione albertiana visti finora. Gli artisti menzionati nel dialogo, la cui opera era richiesta a corte, sono infatti Pisanello e Jacopo Bellini.

Yet it is characteristic of Pars LXVII that Leonello's advice on figure painting, the most substantial literary reflection of the *De pictura* before the last years of the century, has in mind not so much Masaccio as Pisanello and Jacopo Bellini, *optimi aevi nostri pictores*. For Decembrio's Leonello is still

²⁹² M. Baxandall, "A dialogue on art from the court of Leonello d'Este", cit., p. 308.

moving between International Gothic and Florentine Renaissance; the text is transitional, and this makes both for inconsistency and for an air of discovery²⁹³.

Notiamo come il passo contenga un'affermazione, espunta nella riedizione del testo del 2003, che descrive Leonello come una figura di passaggio, un committente incerto tra le teorie artistiche all'avanguardia e un gusto attardato sugli stilemi del Gotico Internazionale; nell'articolo, Baxandall pone dunque un'enfasi maggiore su questo aspetto da lui individuato nel dialogo, al quale attribuisce il valore di una piccola scoperta: quella degli aspetti, tra loro contraddittori, coesistenti nella realtà artistica rinascimentale.

Pisanello compare anche tra i quattro ritratti di pittori contenuti nel *De viris illustribus*, cui è dedicato l'articolo del 1964 "Bartolomeus Facius on painting". In esso Baxandall presenta il testo del manoscritto originale (Vat. Lat. 13650), databile intorno al 1456, che va ad affiancare l'incerta versione a stampa settecentesca. Il contesto è, in questo caso, la corte di Alfonso V a Napoli, in cui vigeva la consuetudine dell'"ora del libro", descritta da Valla e dal suo biografo Mancini. Si trattava di letture e discussioni serali, dai toni piuttosto serrati, nelle quali la concisione e l'elusività dell'argomentazione erano armi vincenti dell'oratore. È in questa "atmosfera letteraria" che Baxandall spiega alcune caratteristiche del testo di Facio come l'"elaborata allusività" dei concetti usati e il valore attribuito all'ordine espositivo. Alla luce di queste considerazioni, egli legge l'introduzione teorica al *De pictoribus*, della quale ripercorre l'intricata e densa trama di allusioni alle fonti classiche, rintracciandovi la presenza di Filostrato il Giovane, Simonide di Ceo e Quintiliano. Dal punto di vista teorico, anche in questo caso si presuppone che l'autore conoscesse il trattato di Alberti sulla pittura.

Muovendo dall'analogia con la poesia, Facio definisce le prime due parti della pittura ricorrendo a categorie retoriche: *inventio* e *dispositio*. Al posto che spetterebbe all'*elocutio*, egli introduce un concetto che Baxandall definisce *expressio*, ricalcando il verbo *esprimere* usato dall'umanista in una stretta parafrasi delle *Imagines* di Filostrato. Entrati così nella «terza parte della pittura secondo Facio», si addensano i riferimenti alle fonti classiche, fino a giungere a quella che Baxandall giudica «la mossa più elegante»: l'introduzione del

²⁹³ *Ibid.* Il riferimento qui è alla gara tra Pisanello e Jacopo Bellini indetta nel 1441 per il ritratto di Leonello d'Este.

termine *figuratus*²⁹⁴. Facio sta qui usando una “metafora” quintiliana ormai familiare: la “metafora antropomorfa” con cui Quintiliano descrive l’effetto espressivo prodotto dall’impiego delle figure retoriche, analizzata da Baxandall nel suo scritto giovanile sulla caratterizzazione visiva dello stile nella retorica romana. Il legame con lo studio precedente è affermato esplicitamente nell’articolo.

“Figuratus” is untranslatable, and it may at first seem obscure; it is of course clearly another metaphor from rhetoric [...] is a word of Quintilian’s [...] and in defining the function and nature of rhetorical figures and ornament Quintilian, we may remember, had used a remarkable metaphor from the visual arts²⁹⁵.

Per il pubblico il riferimento a Quintiliano doveva risultare immediato. Passando poi alla sezione sui pittori, ci imbattiamo in quello che Baxandall indica come il principale contributo di Facio, vale a dire la corrispondenza tra principi teorici, esposti nell’introduzione, e la critica pratica contenuta nelle biografie di pittori (Pisanello, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Gentile da Fabriano). In questo il *De pictoribus* si dimostra un testo più maturo di quello di Decembrio e raggiunge una delle vette più alte della critica d’arte umanistica.

The paintings he discusses are approached as things existing in their own right; they are not reduced to simple *exempla* of individual pictorial qualities. But the tact with which Facius handles the paintings is also a condition of genuine consistency between principles and cases. It is difficult to think of any other critic before Vasari of whom one can really say the same²⁹⁶.

L’alto livello del testo di Facio è dato, in questo caso, dal fatto che le qualità attribuite alla pittura per analogia con la retorica, in particolare quella dell’espressione, non rimangono sospese a un livello teorico, ma trovano concreta definizione nell’analisi dei singoli dipinti. Facio parla dunque con termini coerenti al proprio gusto. Così nel *Cristo schernito* di Rogier van der Weyden, «expression appears in its highest form when it exists in a context and can interact with a complex of variously balanced feeling: “a variety of

²⁹⁴ Il passo brano dal *De pictoribus* è analizzato in *Giotto e gli umanisti*: «È opportuno che la pittura non sia abbellita solo dalla varietà dei colori, ma anche (e forse ancor più) da un vigore che si può definire – per così dire – animato (*figuratus*)». Cfr. M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it. 1994 p. 146.

²⁹⁵ M. Baxandall, “Bartholomaeus Facius on painting:”, cit., p. 95.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 96.

feelings and passions in keeping with a complex of variously balanced feelings”²⁹⁷. Il passo, qui citato in traduzione inglese, è affiancato da Baxandall al brano del *De Pictura* in cui Alberti descrive la *Navicella* giottesca, mettendone in risalto la coerenza tra varietà di espressioni ritratte e varietà dell’azione; in *Giotto e gli Umanisti* le parole di Facio sono commentate, più laconicamente: «Questo passo avrebbe potuto scriverlo Alberti». La maturità di Facio, dunque, sta anche nel saper ritagliare le categorie che poteva trovare nella retorica quintiliana e nella trattatistica coeva per farne un uso critico, in cui il significato dei termini si specifica a contatto con le qualità concrete delle opere. Altri segni della sua maturità sono rilevati dalla somiglianza con alcuni tratti della critica cinquecentesca, e in particolare quella di Lomazzo, per i quali Baxandall rimanda al noto saggio di R. W. Lee, “Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting” (1940).

Come nel caso del Leonello di Decembrio, notiamo che la rosa dei pittori inclusi tra gli ‘uomini illustri’ si attiene alla linea del Gotico Internazionale, oltre che della pittura nordica e d’oltralpe. Sotto questo punto di vista, Baxandall si oppone alle tesi sostenute da J. Huizinga (*Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919), secondo cui Facio esprime un gusto medievale in termini rinascimentali. L’idea di uno scollamento tra pensiero e linguaggio non convince lo studioso: gli standard di giudizio di Facio sono, come quelli di Leonello, caratteristici di un momento di transizione. Anche in questo caso, la critica umanistica fornisce l’occasione per una rivalutazione delle correnti alternative del gusto quattrocentesco e suggerisce una revisione delle nostre categorie storiografiche.

Il fatto che l’opera di Pisanello possa essere presa a dimostrazione dell’esistenza di un *altro* gusto umanistico trova la sua affermazione definitiva nell’articolo del 1965 “Guarino, Pisanello e Manuel Chrisoloras”. La tesi centrale del contributo afferma che l’apprezzamento dell’artista trovi parziale spiegazione nell’abitudine di Guarino a comporre testi efrastici secondo modello dei *progymnasmata* della tradizione bizantina, su cui egli si era potuto esercitare durante il suo soggiorno a Costantinopoli al seguito del maestro Crisolora, e che avrebbe poi introdotto nella cerchia degli umanisti che ruotavano attorno alla corte ferrarese di Leonello. Si tratta di un punto di estrema importanza per seguire lo sviluppo delle tesi di Baxandall circa la corrispondenza formale tra testi e immagini; l’idea di fondo è che la convenzione efrastica sviluppi in chi la pratica una propensione a notare e ad apprezzare maggiormente alcuni aspetti pittorici piuttosto che altri. La pratica della

²⁹⁷ *Ivi*, p. 97.

descrizione delle immagini è infatti tendenziosa: essa dirotta l'attenzione di chi scrive verso ciò per cui si hanno i modelli letterari adatti.

Clearly, any firm convention for the description of objects develops in the beholder or describer an awareness and expectation of those characters most suitable for description within this convention. Description is tendentious because it directs attention, writer's and reader's, to what can be described. The more firmly established the genre of description is, the more successful performance within the mode demands emphasis independent of the character of the subject on whatever offer a basis for deployment of the available literary skills²⁹⁸.

Ciò che conferiva alla convenzione ecfrastica particolare efficacia nell'indirizzare l'attenzione visiva di Guarino e dei suoi allievi era il fatto che non ci fossero, al tempo, modelli alternativi per la descrizione delle immagini. Si trattava, infatti, di una novità importata dall'oriente.

By virtue of this neo-Hellenistic training Guarino seems to have become capable of descriptions outside the range of his Italian contemporaries. Latin humanism did not at this period involve practice in that sort of thing; indeed, the extent to which descriptions of paintings are absent from humanist literature of the first half of the century other than that of Guarino and his pupils is among other things a remarkable demonstration of how far description is something to be learned²⁹⁹

Dialogando con il contributo che Svetlana Alpers aveva da poco dedicato all'uso dell'ecfrasis in Vasari³⁰⁰, Baxandall sottolinea la diversa portata che la nuova tipologia di scritti aveva al tempo di Guarino.

What distinguishes Guarino most sharply from Vasari is simply the fact that ekphrasis was in this sector practically all he possessed. Unlike Vasari he had few critical categories and little immediate experience of art to counter suggestion from the ekphrastic convention and its bias³⁰¹.

Se ora ci volgiamo ai testi dedicati da Guarino e dal suo allievo Tito Vespasiano Strozzi all'opera, reale o immaginata, di Pisanello, troviamo che le qualità ecfrastiche apprezzate –

²⁹⁸ M. Baxandall, "Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras", cit., p. 192.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 191.

³⁰⁰ S. Alpers, "Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3/4, 1960, pp. 190-215.

³⁰¹ M. Baxandall, "Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras", cit., p. 192.

l'espressività delle figure e la rappresentazione diversificata delle fisionomie, la descrizione dettagliata del particolare, la varietà della composizione – sono caratteristiche visibili soprattutto nell'opera grafica dell'artista. Nelle tele e nei pochi affreschi a noi giunti è invece possibile apprezzare la somiglianza tra la struttura dell'immagine e la tendenza ecfrastica all'elencazione: in entrambe la coerenza del 'testo' non ha un fondamento narrativo, ma è di altra natura.

Both (Guarino e Strozzi) suggest a habit of taste that saw the decorum of a work of art more in an almost modal internal consistency among represented objects than in the single-minded reference of these to one narrative point. Similarly while it is true that gallows and difficult views of horses were not strictly necessary to telling story of St. George, they are yet consistent, as images of death and physical power, with the fresco's pictorial tone –Epic Highlights from Pisanello: St. George³⁰².

La relazione tra le idee di Guarino in materia pittorica e la produzione artistica della corte ferrarese è infine ricostruita attraverso l'analisi del programma iconografico per lo studiolo di Belfiore con la raffigurazione delle Muse.

Alla luce di tutto ciò, Baxandall cerca di trarre conclusioni sul ruolo di Guarino e della sua scuola nella storia del gusto rinascimentale.

In the case of Guarino, who belongs rather to the history of taste, a pattern of prejudices seems to have coincided in time and place with a kind of painting it could match; the drawings and paintings of Pisanello lent themselves generally to discussion in Guarino's categories. In this match both sides could find confirmation; in particular Pisanello was enabled to appear as a specifically humanist artist and was, probably, encouraged to lay emphasis on the aspects of his performance most consistent with this role³⁰³.

Quanto all'eredità dell'umanista, essa è esplicita negli autori visti precedentemente, Decembrio e Facio, i quali amplificarono le idee del maestro. Più problematica, invece, la relazione con Alberti, che Baxandall descrive in termini negativi: Guarino fu un indispensabile precedente per l'autore del *De pictura*, nella misura in cui le teorie artistiche contenute nel trattato si oppongono agli standard artistici da lui sostenuti. È quanto avviene attorno al concetto di *varietas*.

³⁰² *Ivi*, p. 194.

³⁰³ *Ivi*, p. 199.

La promozione di Pisanello ad artista conciliabile con gli ideali estetici umanistici è un aspetto sottolineato anche in una serie di appunti di ricerca conservati in archivio. Tra le varie trascrizioni dalle fonti umanistiche, troviamo alcuni dattiloscritti e manoscritti in cui Baxandall si concentra sulla produzione grafica dell'artista. Leggiamo, anzitutto, alcune note preliminari relative al valore dell'arte grafica nell'atmosfera e nella consuetudine (*habitus*) delle corti italiane del nord, in confronto al contesto fiorentino.

Florentine art typically monumental: it would clearly be tendentious (perverse) discuss accomplishment of Masaccio or Donatello, if one could, in terms of their drawing, even if these existed in sufficient numbers. Painting in Florence had long been geared to the function of producing large-scale highly evolved dramatic ~~public performances in which~~ in public places. The requirements of these had been determining the development of the painters' style for the last 150 years and a drawing was rarely anything but a study for something. Outside Florence this was not always the case *though, art history being a Florentine invention, it is easy to forget this*. In the many courts of Northern Italy art was often a more private thing, an affair not of public competitions and committees but of patronage by prince and his friends and here there was more place for a sort of chamber art, an atmosphere in which a group of gentlemen could spend a pleasant evening [sic.] and discussing a few Roman coins, say, or fake antique gems or drawings.

It is enough to recognise that they both existed.

One will not be inclined to enquire/waste time enquiring whether the sort of interest to be found in North Italy art of this period determined or was determined by the sort of habitus with which it was approached since neither answer would be entirely wrong and both together would be insufficient ~~since the answer would certainly be - both -~~. But it is well worth-realising the habitus existed³⁰⁴.

Si tratta, in altre parole, di affermare una convenzione alternativa a quella fiorentina dell'arte pubblica monumentale, in cui il disegno ha valore soltanto preparatorio per i grandi affreschi; la consuetudine nordica, al contrario, ammetteva il valore del disegno come opera conclusa. Come abbiamo potuto leggere, Baxandall attribuisce una particolare rilevanza a questa osservazione per quanto riguarda la riflessione storico-critica: essendo la storia dell'arte un'invenzione fiorentina, ci si dimentica spesso che altre realtà esistevano nel variegato panorama dell'Italia Rinascimentale. Nel contesto così delineato, è dunque lecito attribuire un carattere autonomo all'opera grafica di Pisanello e ricavarne conclusioni sulle

³⁰⁴ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/15, [*Pisanello Notebook*], 1960-1969; il corsivo è della scrivente.

qualità stilistiche che potevano essere apprezzate. È quanto avviene in una seconda serie di appunti, in cui Baxandall tratta delle caratteristiche formali del disegno, concentrandosi sul ritratto dell'Imperatore Sigismondo, datato attorno al 1423³⁰⁵. Egli prende in considerazione anche l'affresco con *San Giorgio e il drago*, per trarre infine alcune conclusioni sulla necessità di rivalutare la posizione di Pisanello nella storiografia artistica di matrice tosco-centrica. Leggiamo alcuni estratti dagli appunti dattiloscritti.

The portrait is in profile so that the nose, the only flesh surface in outline, is given a special importance. It has been laid rather more heavily than anything else and many of the lines registering the other features of the face can only be interpreted in relation to it. In the representation of the face there is not tonal modelling.

Two short parallel strokes indicate the cheek bone and two rather longer ones the line of the jaw. The form and alignment of the eye and its socket are noted with a more complex linear formula. Sigismund was wearing a fur hat, bowl-shaped with two large flaps, the one in front hinged back, the one behind let down to protect the neck.

The treatment of this, larger scale and without breaks, is even freer and the way P.[isanello] has deployed the thirty or so curving strokes he used to draw it informative.

It is obviously treated as an arrangement of edges, not built up tonally.

But linear though the treatment is the edges are not outlines silhouettes. Each edge is less an outline than a form we apprehend in three dimensions, getting a grasp of the surface hidden behind the horizon as well as that this side. One's [one's] grasp of the front flap as a solid form is astonishingly precise.

The means is a sort of staggered outline, each part of which crosses the horizon at an angle, modelling the whole area of the edge, like an engraved glass. Registers what is there not what we see.

With this we get an extremely precise image of the object in spite of lack of tonal modelling of the planes. The peripheral zones of the form are so clear to us that we can extrapolate between them...

Clearly reprs [represents] a mode of analysis of visual experience quite diff[erent] from Florentine: not rendering of how a visible surface "receives light" but a diagram of what the mind deduces from the visual clues one [...] by interpreting. This is an alternative convention.

³⁰⁵ Si tratta, probabilmente, del disegno descritto come "Testa di guerriero di profilo verso sinistra, con il pizzetto e un casco rialzato in avanti", identificato da Fischer come ritratto dell'Imperatore Sigismondo e datato al 1433. Cfr. M. Fossi-Todorow, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Olschki, Firenze, 1966, pp. 58-59.

P[isanello] did frescoes and at least one survives in fair condition, the St. George in S. Anastasia. But hardly an advance on drawings. Not a storia but miscellany. G[eorge] is departing to kill the dragon. P[isanello] not interested in the narrative point or dramatic. Complete absence of Flor[entine] preoccupation with narrative devices or concentration on the psychological repr[esentation]. Assembly of visually stimulating objects: foreshortened horses, wellbred dogs, exotic facial types, the profile of Princess. Most of them occur as drawings in the sketch book but improper to see these as “studies for”...Frescoes the sort of book “Best of”.

At this point easy to dismiss P. as retardataire. Art hist[ory] has always been written from a Florentine point of view, and what fails to conform with Flor[entine] standards frozen out. The damning words here Int[ernational] Goth[ic], courtly values, anecdotal decoration³⁰⁶.

La conclusione che si può trarre sull'intenzione generale sottostante questi appunti è che Baxandall stia qui a cercando i caratteri, per così dire, rinascimentali sebbene non fiorentini nell'opera di Pisanello, attraverso gli strumenti dell'analisi stilistica, concentrandosi su aspetti formali – insiste, ad esempio, sulla ricerca della volumetria e della terza dimensione con mezzi alternativi al chiaroscuro, ovvero attraverso l'uso della linea – e compositivi.



Figura 3 – Pisanello, *Ritratto dell'imperatore Sigismondo*, 1433, Louvre, Parigi.

³⁰⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/15, “*In about 1423 the Emperor Sigismund*”, 1960-1969, c. 1r.

Il tema della discrepanza tra il punto di vista umanistico sull'arte di Pisanello e quello della posteriore storiografia artistica di matrice tosco-centrica è sicuramente presente anche nelle pagine di *Giotto and the Orators*, tant'è che uno dei titoli di lavorazione al volume, documentati dai materiali d'archivio, è appunto: *Pisanello and the Orators*³⁰⁷. Che peso esso abbia nell'economia generale del volume è chiarito, a posteriori, nella prefazione all'edizione italiana del libro, risalente al 1993.

Questo libro, come tanti altri, venne scritto per affermare qualcosa di diverso rispetto a quello che in seguito la gran parte dei lettori ha notato [...] Ciò che si è recepito come problema fondamentale del libro è che i primi umanisti non prediligevano necessariamente quel tipo di pittura che noi ora chiamiamo, in modo più libero, «umanistica», nel senso della mutata visione masacesca. No: a loro piaceva Gentile da Fabriano e, soprattutto Pisanello³⁰⁸.

³⁰⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/1, *Pisanello and the Orators*, 1965-1972, c. 1r.

³⁰⁸ M. Baxandall, *Giotto e gli Umanisti*, cit., pp. 15-16. Alcune delle recensioni di *Giotto e gli Umanisti* sono conservate nel fondo Baxandall (cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/7/5/1 Reviews of books by Michael Baxandall – Giotto and the Orators). Tra di esse si possono trovare diversi esempi di quanto l'autore nota a proposito della ricezione del libro. Ne elenco alcuni di seguito. «For the art historian the remark that Pisanello, and not Masaccio, was the humanist artist *par excellence* should be salutary. Humanism has often been glibly associated with the “discovery” of man and not reckoned for what it was, a rediscovery of classical language. Dr. Baxandall does a great service in showing us what the early humanists’ attitude to art was, and in providing us with first-rate introduction to humanism itself», R. Woodfiled in *British Journal of Aesthetics*, 12, n.2, Spring 1972, pp. 199-200. «Another corrective is less novel but still needed. Baxandall observes that the praise of the humanists went chiefly to Pisanello, and that “in this sense Pisanello, not Masaccio, is the ‘humanists’ artist”. Indeed, our equation between the most modern “classical” painters and the humanists is unhistorical, just as it is unhistorical to tie the modern art of this moment to secular themes. Rather, the humanist, secular themes and more International Gothic taste form a cluster. This point has been made, as by Gombrich, but since the older opposed convention persists, marring such an excellent book as George Holmes’ Florentine Enlightenment, Baxandall’s reinforcement of it is appropriate», C. Gilbert in *Art Quarterly*, IV, Nov. 1972, p. 432. «Surveying the literature of the first half of the fifteenth century, Mr. Baxandall interestingly and convincingly concludes that Pisanello, rather than a great innovator like Masaccio, was the artist who most closely approached the ideal of his humanist contemporaries», M.P. Gilmore in *The art bulletin*, Jan. 1973 p. 148. In controtendenza rispetto a questo filone di ricezione, si pone la recensione di Roberto Salvini, che esordisce riassumendo la tesi originale del libro: «Siamo di fronte, in sostanza, ad uno studio sulla critica d'arte degli umanisti (gli ‘oratori’ appunto, com’essi stessi amavano definirsi) dal Petrarca all’Alberti. Ma la novità dell’angolazione da cui è condotta l’indagine porta a risultati inediti e di eccezionale interesse. L’a. muove infatti dall’analisi strutturale della lingua degli umanisti – un latino neo-classico e neo-ciceroniano – e mostra come la struttura di questa lingua e più ancora la riflessione degli umanisti stessi su quella struttura abbiano avuto forza determinante nel configurare la loro critica. In altre parole, gli umanisti furono tratti dalla consapevolezza, acquisita anche attraverso lo studio della retorica classica, delle caratteristiche del loro linguaggio a cogliere nelle opere d’arte del loro tempo quegli aspetti che corrispondevano, o sembravano corrispondere, al loro ideale di lingua letteraria», R. Salvini in *Commentari*, anno xxii, aprile-settembre 1971, p. 156. A proposito di Pisanello, egli nota puntualmente le corrispondenze strutturali con le descrizioni efrastiche di Guarino, messe in luce da Baxandall: «la pittura del Pisanello si prestava molto bene al genere efrastico e all’applicazione alle arti figurative del requisito retorico della *varietas*. E l’attenta descrizione a fini di lode doveva inevitabilmente portare, nel Guarino e nei suoi seguaci, ad estendere la gamma dei concetti stilistici – *forma, color, lux, lineamenta*», *Ivi*, p. 159.

Sulla necessità, affermata contestualmente, di scrivere «un'altra storia dell'arte italiana», complementare a quella «splendida cronaca dei vincitori» che è la storiografia di derivazione vasariana, avremo modo di tornare quando affronteremo la produzione degli anni Novanta, anticipando fin da ora che sarà possibile rintracciare quel filo rosso, quella linea alternativa che, secondo l'autore, porta da Gentile e Pisanello fino a Tiepolo. Nell'immediato cerchiamo invece di chiarire il motivo fondamentale per cui l'autore scrisse il testo del 1971.

Lo scopo principale era quello di tentare di dimostrare che i nostri gusti nel campo delle arti visive sono strettamente legati ai concetti (e anche, è ovvio, alle parole) con cui noi riflettiamo sulle opere: e più in specifico, cercava di dare le coordinate di quello che possiamo definire un gusto «latino-umanistico» - le differenti forme, cioè, secondo le quali la riconquista del linguaggio latino del periodo classico operata dai primi umanisti italiani andò a influenzare il modo con cui essi parlavano e pensavano riguardo all'arte (e fino a che punto ciò avvenne). Forme differenti: come il dover fare corrispondere a una specifica opera pittorica questa categoria di interesse visivo piuttosto che quella; o il concetto di «composizione» (*compositio*) che Alberti prende a prestito dal processo classico di sistematizzazione della struttura prosastica del discorso. Anche oggi penso che tutto questo sia importante³⁰⁹.

In altre parole, il libro ruota attorno a un fatto fondamentale che emerge dalla lettura ravvicinata delle fonti: la scoperta che esiste una relazione tra il gusto degli umanisti per la pittura e il 'linguaggio' con cui essi si esprimevano su questa materia. Linguaggio che comprende tanto la lingua latina neo-classica, prodotto del lavoro filologico svolto dagli stessi umanisti sulle fonti antiche, quanto le sue convenzioni stilistiche e i suoi più raffinati usi letterari. Seguendo le indicazioni retrospettive dell'autore, ripercorriamo dunque alcuni punti salienti del libro, mettendo in luce le strategie cui egli ricorre per spiegare la relazione variabile che sussiste tra i testi e la pittura del primo rinascimento ed evidenziando, in particolare, le ragioni per cui egli ritenne che la critica d'arte umanistica meritasse di essere studiata da un punto di vista linguistico. Passeremo dunque in rassegna i modi in cui Baxandall si serve, per il proprio caso di studio, delle ipotesi note come relativismo e determinismo linguistico, secondo cui il linguaggio condiziona le capacità cognitive dei parlanti e, in definitiva, contribuisce ad articolare il mondo dell'esperienza secondo le

³⁰⁹ M. Baxandall, *Giotto e gli Umanisti*, cit., p. 16.

proprie categorie e strutture. Sebbene si tratti di un aspetto già trattato in altri contributi³¹⁰, mi pare utile ripercorrere alcuni punti nodali della questione, anche alla luce della bibliografia di ricerca emersa dallo studio delle carte d'archivio.

Il «gusto “latino-umanistico”» è definito come un «tipo più attento di esperienza visiva» indotta da un «comportamento verbale altamente formalizzato»³¹¹, che è analizzato nel primo capitolo del libro, a diversi livelli di complessità linguistica: dalle scelte lessicali alla strutturazione sintattica del periodo. Al livello più semplice, quello delle parole, il comportamento verbale in grado di dirigere l'attenzione visiva si presenta sotto forma di «discriminazioni obbligate» («enforced discriminations»), ovvero distinzioni indotte dalle categorie lessicali; ciascuna lingua opera una propria segmentazione dell'esperienza a seconda delle categorie di cui dispone.

All languages are, from one point of view, systems for classifying experience: their words divide up our experience into categories. Each language makes this division in a different way, and the categories embodied in the vocabulary of one language cannot always be transferred simply into the vocabulary of another language³¹².

Un primo esempio di questo fenomeno è quello delle diverse parole con cui l'inglese e la lingua iakuti classificano l'esperienza dei colori blu e verde: le differenti possibilità linguistiche comportano diverse capacità di differenziare, ovvero di percepire come distinte, le due aree di esperienza sulla scala cromatica. Baxandall fa qui riferimento a uno studio sulla relazione tra la percezione visiva e la terminologia per i colori, citato da Roger Brown in *Words and Things* (1958)³¹³, testo che costituisce uno dei riferimenti principali da cui egli attinge strumenti per l'analisi linguistica della critica d'arte umanistica. Ora, la deduzione di diverse possibilità cognitive dalle differenze linguistiche rientra tra i risvolti più problematici dell'ipotesi relativista: l'idea cioè che il linguaggio incarni e determini un punto di vista sulla realtà, una 'visione del mondo'. Si tratta di un'ipotesi avente una lunga storia, le cui radici possono essere rintracciate tanto nella filosofia del linguaggio (Wilhelm von

³¹⁰ A. G. Langdale, “Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall’s *Giotto and the Orators*”, in *Journal of Art Historiography*, 2009. Il contributo presenta parte del lavoro svolto da Langdale nella tesi di dottorato dal titolo *Art history and intellectual history. Michael Baxandall’s work between 1963 and 1985*, discussa nel 1995 all’Università della California, Santa Barbara.

³¹¹ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it. 1994 p. 30.

³¹² M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit., p. 8.

³¹³ R.W. Brown, *Words and Things*, The Free Press, New York, 1958, p. 238.

Humboldt, Ernsnt Cassirer)³¹⁴, quanto nella linguistica antropologica (Edward Sapir, Benjamin Lee Whorf). In generale essa è discussa criticamente all'interno degli studi citati nei materiali di ricerca³¹⁵ e parzialmente riportati in calce a *Giotto and the Orators*.

Negli appunti di lettura conservati in archivio, troviamo ad esempio la seguente formulazione dell'ipotesi relativista/determinista, attribuita in questo caso a Whorf.

Whorfian hypotesis "holding that the total scope and segmentation of the screen through which ones cultural universe is viewed are in some sense delimited and emphasized by the categories of the language one speaks"³¹⁶.

Nella letteratura consultata dall'autore, l'ipotesi whorfiana, qui compendiata, è variamente definita come «language-and-cognition hypothesis» e «Cassirer-Whorf hypothesis». In questo secondo caso, il lavoro dell'etno-linguista è associato alla visione del linguaggio come forma in cui è articolato il mondo dell'esperienza, sostenuta da Cassirer nel primo volume de *La filosofia delle forme simboliche*. Entrambi gli autori sono considerati come esponenti della «*Weltanschauung* thesis» e sostenitori della rilevanza immediata dell'analisi del linguaggio per lo studio degli assetti cognitivi (*cognitive make-up*) dei parlanti³¹⁷. Grazie alle indagini di Langdale, abbiamo testimonianza diretta del fatto che Baxandall non fosse interessato alla versione, per così dire, 'di prima mano' dell'ipotesi whorfiana, come quella incontrata negli appunti riportati sopra. Leggiamo uno stralcio dell'intervista in cui lo studioso racconta il suo interesse per l'argomento del relativismo linguistico.

I had read Whorf and decided that he had gone too far. Even then I was not a linguistic relativist in that sense. For me, as I remember, the distinction was between a word for a thing facilitating thinking about a thing rather than the Whorfian sense that you *had to have* a word about a thing to

³¹⁴ Per una mappatura di questa tradizione in relazione al lavoro di Baxandall si veda A.G. Langdale, "Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall's *Giotto and the Orators*", cit.

³¹⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/17, [*Bibliografia relativismo linguistico*], 1965-1975. Tra la bibliografia di ricerca, riporto i seguenti titoli: E. Lenneberg, "Cognition in Ethno-linguistics", *Language*, Vol. 29, No. 4, 1953, pp. 463-471; R. W. Brown, E.H. Lenneberg, "A Study in Language and Cognition", *Journal of Abnormal and social psychology*, 49, 1954, pp. 454-62; E.H. Lenneberg, J.M. Roberts, "The Language of Experience" (1956), in S. Saporta, Holt Rinehart and Winston (a cura di) *Psycholinguistics. A book of readings*, 1966, pp. 493-502; R. Brown, *Words and things*, cit.

³¹⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/8/17, [*Bibliografia relativismo linguistico*], 1965-1975, c. 3r-v. Il saggio da cui derivano gli appunti riportati sopra è intitolato "Fattori linguistici nella terminologia dell'architettura Hopi" (1940) ed è contenuto nel volume in cui John B. Carroll raccoglie i testi dell'autore sul tema del relativismo linguistico, ovvero *Language, Thought and Reality* (1956).

³¹⁷ E.H. Lenneberg, J.M. Roberts, "The Language of Experience", cit., p. 493.

think about a thing. And what interested me more than the Whorf thing, and still does interest me, was the whole idea of *enforced discrimination*³¹⁸.

Vediamo di seguito come l'autore si dimostri consapevole di alcuni correttivi avanzati dai linguisti all'ipotesi del relativismo/determinismo linguistico e li metta in pratica sotto forma, principalmente, di discriminazioni forzate. Rispetto ai casi di differenze interlinguistiche nella denotazione di diverse aree di esperienza (come quello visto sopra del blu e del verde), constatiamo, ad esempio, come essi vengano usati da Whorf a dimostrazione delle diverse 'visioni del mondo' indotte dal linguaggio. In una prospettiva di revisione critica dell'ipotesi whorfiana, Brown sostiene invece che l'assenza di una parola non esclude la possibilità di nominare la stessa area di esperienza ricorrendo a una perifrasi. Egli si esprime, dunque, in termini di maggiore o minore «codificabilità» (*codability*) di uno stimolo (verde/blu) a seconda che esso possa essere nominato con una o più parole, ovvero più o meno facilmente. Alle differenze di codificabilità tra le lingue corrisponde una maggiore o minore disponibilità e accessibilità (*availability*) del concetto e, in definitiva, un grado proporzionale di prontezza e di predisposizione a percepire stimoli per cui si hanno termini dedicati. Le differenze cognitive tra i parlanti di lingue con diverse possibilità denotative si manifestano, dunque, come differenze di grado che riguardano l'attenzione e le aspettative e si riscontrano in comportamenti prevalentemente non-linguistici (percezione).

It is proposed, really, that categories with shorter names (higher codability) are nearer the top of the cognitive deck – more likely to be used in ordinary perception, more available for expectancies and inventions³¹⁹.

Nel caso delle differenze tra la lingua iakuti e l'inglese nel discriminare tra le aree del blu e del verde è dunque più corretto parlare, nei termini proposti da Brown, di differenze di «disponibilità cognitiva» (*cognitive availability*). Più in generale, gli studi consultati da Baxandall mirano a ridiscutere sperimentalmente l'ipotesi del relativismo linguistico, mitigando la portata del fenomeno e limitandone le manifestazioni a comportamenti non-

³¹⁸ A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", *Journal of Art Historiography*, 2009, p. 3; i corsivi sono della scrivente. Si tratta di due interviste tenutesi a Berkeley il 3 e 4 febbraio 1994, che Langdale inserì in appendice alla sua tesi di dottorato, cfr. A.G. Langdale, *Art History and Intellectual History*, cit.

³¹⁹ R.W. Brown, *Words and Things*, cit., p. 236.

verbali, con una predominante componente percettiva, come il riconoscimento di colori o la riproduzione di forme.

Alla luce di queste precisazioni, possiamo passare in rassegna alcuni casi di differenze denotative costruite da Baxandall a partire dal latino umanistico. Esso si comporta diversamente dall'inglese per le aree del bianco e del nero: laddove il primo consente le distinzioni *ater/niger* (nero opaco/nero lucente) e *albus/candidus* (bianco spento/spento lucente), il secondo possiede un solo termine. Ne consegue che:

A humanist using Ciceronian Latin, therefore, was forced to discriminate about black and whites as we are not [...] there are areas in which one language differentiates more than another, or in a different way, and this put identifiable pressures on what humanists said; observation was linguistically enforced³²⁰.

Il concetto di «linguistically enforced discriminations» – che ricalca quello di «forced observation in grammar»³²¹ – funge inoltre da lente attraverso cui lo studioso interpreta un intero genere letterario che fiorisce nel periodo rinascimentale: il manuale lessicografico, con cui gli umanisti procedevano a ripulire filologicamente il latino medievale, recuperando termini caduti in disuso (o assorbiti con un diverso significato), per i quali il volgare non offriva sinonimi esatti. Il metodo consisteva nel dare una definizione delle parole per cui non si aveva una traduzione, citandole all'interno di frasi che ne potessero chiarire l'uso, o ponendole a confronto con altre parole appartenenti alla stessa area semantica, al fine di evidenziare le differenti sfumature di significato. Sempre sotto questo punto di vista, l'ormai familiare sonetto dedicato da Angelo Galli a Pisanello, che nel paragrafo precedente fungeva da ricettacolo di termini presi a prestito dai manuali di danza, viene qui affiancato a un componimento di Guarino dedicato allo stesso artista, e usato come esempio delle diverse possibilità del latino e del volgare nell'indurre l'attenzione visiva a concentrarsi su aspetti per cui si hanno le parole.

No doubt Guarino and Galli did indeed observe different things in Pisanello, although there is no means of knowing how closely their remarks related to the way they had attended to the paintings. But it is certain that Galli is directing attention to qualities in Pisanello which Guarino could not,

³²⁰ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit., p. 9.

³²¹ R. W. Brown, *Words and Things*, cit., pp. 253-255.

even if he had so wished, have verbalized in Latin. Galli's view of the painter is triumphantly vernacular³²².

Laddove Galli nota schemi di figure e atteggiamenti che può assimilare a quelli della coeva danza di corte (*mesura, aere, maniera*), Guarino pone l'attenzione sugli effetti luministici (*lucis ratio aut tenebrae*)³²³.

Passando dalle parole alle frasi, Baxandall traspone l'ipotesi del relativismo – nella formulazione a lui più congeniale di «discriminazioni indotte linguisticamente» – al livello della struttura sintattica caratteristica del latino classico: il periodo. Si tratta del modello su cui si formava il discorso di livello alto, «la frase che combina in sé una serie di pensieri e affermazioni in una serie di clausole sintatticamente bilanciate», definita da Quintiliano nell'*Institutio oratoria* (IX, VI, 124). Baxandall ne ricostruisce il significato e il valore nel contesto della cultura letteraria degli umanisti. La capacità di formare un periodo secondo le possibilità della grammatica latina era un fatto fondamentale: costituiva il modo più alto di esprimere e di dimostrare le proprie capacità linguistiche e letterarie, in quanto era considerato il frutto più maturo della lingua latina. Al contempo, grazie alla sua struttura antitetica o parallelistica (un membro della frase è bilanciato contro un altro membro), il periodo costituiva il *medium* più adatto per organizzare, in modo bilanciato, una gran quantità di informazioni che si volevano proporre all'interno della frase. Grazie a questa sua caratteristica, esso forniva l'intelaiatura perfetta su cui montare il paragone tra scrittura e pittura, espediente tipicamente umanistico modellato sull'esempio della retorica classica.

Ora, Baxandall rileva come spesso l'uso delle possibilità lessicali, grammaticali e sintattiche della lingua latina fosse per gli umanisti un esercizio fine a se stesso e come, conseguentemente, sia difficile ricavare dai testi umanistici informazioni relative all'esperienza. I riferimenti alla pittura «mancano di realismo e di spessore perché sono il prodotto» della «volontà di strutturare un periodo», e non dell'osservazione diretta³²⁴. Così, lo stile modellato sul periodo impone le proprie regole e l'umanista intento a rispettarle spesso scrive sulla base di tali esigenze, tacendo quella che è la propria visione della pittura. A questo tipo di umanista, inebriato dalla «musica ciceroniana che andava componendo»,

³²² M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit., p. 11.

³²³ Lo stesso rilievo si trova in A.G. Langdale, "Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall's *Giotto and the Orators*", cit., p. 12.

³²⁴ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it. 2007 p. 51.

Baxandall ne contrappone un altro: colui che usa il periodo in modo creativo, sfruttandone le possibilità formali e strutturali in aree di esperienza extra-linguistica. È il caso di Alberti.

So it is that one important measure of distinction in humanist writing is the degree to which the writer rides his diction, the degree to which the antithetical bias of neo-classical diction is creatively used, as Alberti uses it, to state an authentically humanist, because periodic, point of view³²⁵.

Il «punto di vista autenticamente umanistico» di Alberti emerge grazie alla sua capacità di sfruttare le possibilità offerte dalla struttura antitetica o simmetrica del periodo per esprimere una visione sulla pittura. Si tratta, a ben vedere, di un'interpretazione in cui ritorna la riflessione di Baxandall sul funzionamento del linguaggio come sistema che forza l'esperienza entro le proprie categorie.

Any language, not only humanist Latin, is a conspiracy against experience in the sense of being collective attempt to simplify and arrange experience into manageable parcels. The language has a limited numbers of categories, grouping phenomena in its own way, and very limited number of conventions for setting these categories in relation to each other³²⁶.

Non ci troviamo di fronte a una ricaduta nel determinismo. Rispetto a questa azione del linguaggio sul parlante, si aprono infatti due possibilità. Nel nostro comune modo di parlare, nel discorso normale, noi cerchiamo di forzare i limiti delle categorie e delle strutture linguistiche, piegandole in modo che aderiscano il più possibile all'esperienza. I commenti degli umanisti sulla pittura non si comportano allo stesso modo e costituiscono un caso a parte. Si tratta, infatti, di un uso anomalo del discorso in cui la lingua sembra determinare in misura maggiore le possibilità espressive del parlante. Questo avviene perché, secondo lo studioso, gli stessi umanisti erano coscientemente disposti a piegarsi alle esigenze imposte dal *medium* verbale.

The ascendancy of language over experience inevitable in any critical discourse was compounded by the humanists' attitude to language in general. We have seen that humanists shared a preoccupation with imitating the structures of classical Latin prose, itself a very elaborately patterned language; they were sufficiently linguistic determinists themselves to believe they must yield to the forms of

³²⁵ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit., p. 31; i corsivi sono della scrivente.

³²⁶ *Ivi*, cit., p. 44.

the classical language before they could enter into the true classical consciousness and culture. So, for more respectable reasons than one might think, the humanists were passive and compliant in their relationship to the forms of literary Latin; they let *verba* influence *res* to an extraordinary degree, and the forms of the Ciceronian period had an authority for them of a kind they could not have had for Cicero, however much better he did it³²⁷.

L'umanista, spiega Baxandall, era ben contento di giocare in modo accurato ed elegante con gli schemi della lingua latina e usava ben poche delle sue energie per forzare questi stessi schemi. Il caso specifico degli umanisti presenta delle condizioni particolari che rendono operativo il condizionamento linguistico dell'esperienza. La prima è che il latino era per loro una lingua appresa formalmente e in modo tecnico, attraverso uno sforzo cosciente e la rigida applicazione di regole. Secondariamente, esso era un «complemento letterario» al volgare, con un ambito di applicazione estremamente ristretto e lontano dalla vita quotidiana (non era la lingua con cui «si prendeva a prestito il denaro, o si davano le istruzioni al proprio cuoco»). Era questa distanza del latino dalle situazioni pratiche della vita reale che indusse gli umanisti a non opporre resistenza al condizionamento e a «indulgere pienamente al loro neo-classicismo linguistico» nelle situazioni che lo richiedevano, ad esempio nei commenti sulla pittura.

To exercise a language regularly on some area of activity or experience, however odd one's motives may be, overlays the field after a time with a certain structure; the structure is that implied by the categories, the lexical and grammatical components of language. For what we can and do conveniently name is more available to us than what we cannot³²⁸.

Questo fatto porta Baxandall a trarre la conclusione che tali commenti siano più interessanti per i termini e la forma con cui sono espressi, piuttosto che per il loro contenuto; sono le parole e la struttura del discorso infatti a dirci «qualcosa riguardo all'attenzione che l'autore si trovava a poter dare, specificamente in quanto umanista, alla manifestazione artistica»³²⁹. Da qui, dunque, l'esigenza di affrontare i testi umanistici come casi linguistici. Le parole e le strutture sintattiche agiscono, infatti, come affinatori selettivi dell'attenzione: mentre imparava il corretto impiego delle convenzioni linguistiche, un

³²⁷ *Ivi*, p. 46.

³²⁸ *Ivi*, p. 47

³²⁹ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it 1994 p. 73.

umanista si allenava al contempo «a distinguere le tipologie di interesse o di stimolo» visivo corrispondente.

The effect of Latin on him was to make him notice, as he would otherwise not have occasion to notice, the distinguishing qualities of various kinds of interest and organization³³⁰.

Nasce così la celebre interpretazione baxandalliana del secondo libro del *De pictura*: il «punto di vista autenticamente umanistico» di Alberti si manifesta nel momento cui egli, ricorrendo alla metafora retorica della *compositio*, trasferisce e sovrappone la struttura del periodo latino sull'immagine e, così facendo, 'scopre' la composizione pittorica. Non si tratta, invero, della prima applicazione del termine in ambito artistico, bensì di un *uso nuovo* e più esatto: «una gerarchia di forme strutturata su quattro livelli, entro un contesto in cui si fissa il ruolo con cui ciascun elemento contribuisce a definire l'effetto totale di un dipinto»³³¹ e in cui il principio regolatore è dato dal *decorum* narrativo.

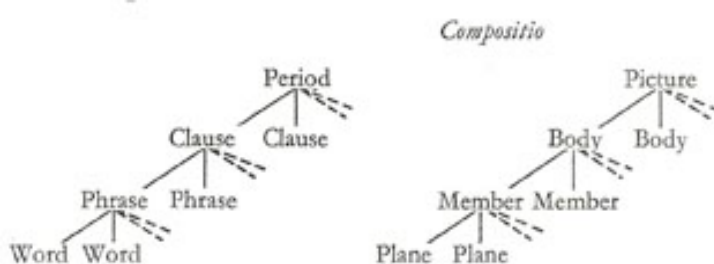


Figura 4 – Schema della «composizione» da *Giotto and the Orators*.

Fin qui si è messo in luce in che modo Baxandall si sia appropriato di alcune nozioni fondamentali di linguistica e le abbia applicate al suo caso di studio³³². Al contempo si è

³³⁰ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit., p. 48.

³³¹ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it 1994 p. 173.

³³² Ulteriori precisazioni sull'applicazione delle teorie linguistiche alla critica d'arte umanistica sono deducibili dalla letteratura critica. Langdale, concentrandosi sull'approccio critico di Baxandall alle teorie del relativismo linguistico, dimostra come lo studioso possieda una piena consapevolezza delle proposte di correzione dell'ipotesi di Whorf, avanzate dagli psico-linguisti, riferendosi in particolare agli studi di Brown e Lenneberg, e le applichi al suo caso di studio. Si tratta principalmente di due obiezioni. La prima è che sia necessario circoscrivere delle «sub-communities» a cui applicare l'ipotesi; le società e i popoli sono infatti sistemi troppo vasti che presentano differenziazioni linguistiche interne e, con ciò, non costituiscono dei casi di studio validi sperimentalmente. Baxandall, rileva giustamente Langdale, condivide questa obiezione e corre ai ripari definendo la situazione linguistica della 'sotto-comunità' degli umanisti italiani del primo Quattrocento, ponendovi al centro una convenzione letteraria (il periodo). La seconda obiezione è che, affinché l'ipotesi del relativismo non sia circolare – il linguaggio determina una *weltanschauung*, ma di questa "visione del mondo" abbiamo soltanto prove linguistiche – è necessario trovare manifestazioni non verbali del condizionamento

cercato di dare risposta al primo dei due interrogativi che ci eravamo posti nel ripercorrere le tesi sostenute nel libro, ovvero perché la critica d'arte umanistica meriti di essere studiata come caso linguistico. Di seguito vorrei sottolineare alcuni aspetti, di carattere operativo, che possono chiarire come l'autore sia giunto all'incontro di retorica e psico-linguistica e, più in generale, come egli si comporti in quelli che possiamo chiamare degli sconfinamenti disciplinari, che sono una costante nell'opera di Baxandall e che contribuiscono a rinvigorire il terreno dell'indagine storico-artistica propriamente detta.

Stando alle parole dello studioso, quello per la linguistica non è un interesse di carattere teorico; non si tratta di calare una metodologia sul caso di studio. Siamo invece in uno di quei momenti in cui Baxandall interroga le fonti per richiamare un'ideale soluzione ai problemi che esse pongono. Così egli descrive come la tesi del condizionamento linguistico dell'esperienza crebbe attraverso la sua frequentazione dei testi.

Well, it happened partly by accident, partly by my finding things... Gradually, the body of material grew larger and larger, and I became very interested in certain general problems it presented, such as whether discoursing on art in Latin led to a certain way of thinking about art, including a restrained way of thinking about it, and of valuation. If you, like Leon Battista Alberti, talk about art with an awful lot of words beginning with con-, you're not going to start seeing art rather differently. You know, that was the problem. Not a straight linguistic determinism, but a relationship between the language one regularly uses about something and the way one sees it. So that's how it happened³³³.

Basically, I think the centre of the problem that interests me is why one cannot think in terms of radical linguistic determinism, why one has to think in terms of verbal constraints and dispositioning, and how one gets the balance right, which in a sense, isn't really a theoretical matter, it's a matter of *historical tact*. This is something I believe in much more than method [...] *Tact* is more important than method [...] I am not a methodical worker³³⁴.

Si tratta, in altre parole, di un incontro tra le caratteristiche poste dai materiali che Baxandall andava scoprendo e una serie di teorie allora diffuse che, nel rispetto della propria sensibilità storica, sembravano incontrare i fenomeni osservati, senza deformatarli. Come si è

linguistico. Lo studioso, secondo Langdale e come abbiamo potuto constatare direttamente, propone una possibile prova non-linguistica nella misura in cui studia le possibilità visive che gli umanisti potevano riversare sulla pittura. Cfr. A.G. Langdale, "Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall's *Giotto and the Orators*", cit.

³³³ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 64.

³³⁴ *Ivi*, p. 65.

visto poco sopra, infatti, egli riconosce negli stessi umanisti una «coscienza linguistica sufficientemente deterministica». Il ricorso alle teorie linguistiche riceve la sua ultima giustificazione storica se si considera quale sia la concezione che l'autore aveva degli "umanisti" e della loro operazione culturale. Inserendosi nella linea tracciata da Paul O. Kristeller (*Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, 1955)³³⁵, egli definisce questa categoria sociale e professionale come «quel gruppo di persone che nei secoli XIV, XV e XVI lessero e scrissero di letteratura, storia, etica in latino, e talora in greco»³³⁶; il punto nodale della definizione sta proprio nell'uso della lingua latina e, talvolta, greca. Ciò che definisce gli umanisti è, infatti, una «situazione linguistica»³³⁷ e l'aspetto più «eroico» della loro impresa fu proprio quello di rivitalizzare una lingua ormai dimenticata per farne un uso letterario; così facendo, essi riattivarono le possibilità cognitive della cultura classica. Ecco, dunque, la legittimazione storica dell'incontro tra retorica latina e linguistica, da cui nasce la tesi centrale di *Giotto e gli Umanisti*. Mi pare, a questo punto, che le seguenti parole dell'autore, contenute nella già citata prefazione italiana al volume, possano fornirne non solo un'ulteriore dichiarazione di intenti a posteriori ma anche la parola definitiva sulla genesi del libro.

Non è una questione di "determinismo linguistico" – il limite cui si può ipotizzare arrivi la nostra esperienza costretta entro i confini del lessico e della sintassi della lingua che parliamo. Non si tratta neppure di "strutture" culturali, anche se riconosco che quest'ultime erano di gran moda al tempo della prima edizione del libro³³⁸. Il soggetto è invece l'integrità sia delle culture storiche che

³³⁵ Considerando la natura della produzione letteraria umanistica, Kristeller contrappone all'interpretazione filosofica dell'umanesimo come movimento filosofico, una sua interpretazione in chiave filologica, fondata cioè sullo studio della grammatica e retorica classica: «The humanists were not classical scholars who for personal reasons had a carving for eloquence, but, vice versa, they were professional rhetoricians...who developed the belief, then new and modern, that the best way to achieve eloquence was to imitate classical models, and who thus were driven to study the classics and to found classical philology. Their rhetorical ideals and achievements [...] were the starting point and moving force of their activity, and their classical learning was incidental to it», in P.O. Kristeller, *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanist Strains* (1955), Harper Torchbooks, New York, 1961, pp. 98-99. Per la caratterizzazione professionale degli umanisti: *Ivi*, pp. 100-103.

³³⁶ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it. 1994 p. 23.

³³⁷ *Ivi*, p. 24: «Ciò che tutti avevano in comune era il particolarissimo e esigente *medium* del latino neo-classico, neo-classico non soltanto per quanto concerneva la grammatica, ma più in generale per l'intero suo stile, e per il tono. Data la sua grande difficoltà di impiego, gli umanisti vi posero molta attenzione, e – per loro stessa ammissione – la capacità di padroneggiarlo costituiva la pietra di paragone della loro statura culturale individuale. Tra l'altro molti di loro fecero di questa capacità una vera e propria carriera lavorativa, come segretari presso la curia papale di Roma o la cancelleria di Firenze, o come insegnanti a Mantova, Ferrara o Padova, o come storici ufficiali alle corti di Milano o Napoli. La grammatica e la retorica latina costituivano l'arte e la professionalità degli umanisti».

³³⁸ La questione di quanto *Giotto and the Orators* sia riconducibile alle teorie dello Strutturalismo mi pare sia più rilevante dal punto di vista della ricezione del libro che da quello della sua genesi. Riporto di seguito le

studiamo sia della nostra psiche individuale; mi pare intollerabile pensare che il Rinascimento italiano, o io stesso (ma soprattutto il Rinascimento italiano) non siamo nient'altro che una casuale agglomerazione di inclinazioni frammentarie. Uno dei fili da seguire, se si vuole tessere una tela in cui siano rintracciabili elementi di articolazione, è il linguaggio, sia che lo si consideri come fattore determinante, semplice epifenomeno o altro ancora³³⁹.

In ciò, a mio avviso, sta l'originalità del testo di Baxandall rispetto al filone degli studi dedicati all'origine letteraria degli standard di giudizio della critica d'arte umanistica. Filone che comprende, anzitutto, il già citato saggio di Lee "Ut pictura poesis" (1940). Esso, come dichiara il titolo, individua la matrice letteraria della teoria umanistica delle arti principalmente nell'*Ars poetica* di Orazio e nell'estetica aristotelica; non mancano tuttavia riferimenti alla retorica latina, soprattutto per quanto concerne la teoria dell'espressione e del decoro. Secondo l'autore, la critica d'arte a partire soprattutto dalla metà del Cinquecento – rispetto alla quale Alberti costituisce un illustre precedente – in mancanza di una vera e propria teoria estetica, si appropria delle analogie tra poesia e pittura contenute occasionalmente nelle fonti antiche, forzandole fino a identificare le due arti sorelle. Una delle conclusioni più interessanti cui giunge l'autore è che il risultato di tale operazione è l'appiattimento del *medium* visivo sugli standard di quello letterario.

The theory of painting that resulted could not fail under such conditions to show much that was pedantic and absurd if it was not absolutely false, for in imposing on painting what was merely a reconditioned theory of poetry, the enthusiastic critics did not stop to ask whether an art with a different medium could reasonably submit to a borrowed aesthetic³⁴⁰.

dichiarazioni dell'autore in merito al suo esposizione allo Strutturalismo, nel periodo di lavorazione al testo del 1971. «When book reviews described *Giotto and the orators* as structuralist, I had to find out what "structuralist" meant [...] But I certainly heard Lévi-Strauss lecture in that period, in University College. This is a problem about any sort of honesty about one's own history. I was very ignorant about this. I had certainly encountered it. I had certainly heard about it...Soon after, I did go off and read a bit of it, but that was after writing this book», in R.C.Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 67. «What I think I got through them [Baxandall parla in questo caso di amici antropologi che lo indirizzarono verso lo Strutturalismo, tra i quali nomina Peter Ucko] was some diffused Structuralism [...]I mean, I didn't realize I was getting it [...] I don't think I was acutely aware of what he stood for or how people were lining up in France, but I knew about Lévi-Strauss», in A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", cit., pp. 24-25. Si tratta, come in altri casi, di qualcosa che faceva parte del clima intellettuale in cui Baxandall si muoveva e a cui era esposto, ma che non viene indagato direttamente e che non può essere rintracciato nell'opera edita, né nei materiali di ricerca. Quanto all'interesse per Lévi-Strauss, mi limito a segnalare le intersezioni tra antropologia strutturale e relativismo linguistico contenute in C. Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale* (1966), Il Saggiatore, Milano, 1975 in particolare alle pp. 83-97.

³³⁹ M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, cit.; trad. it, 1994 p. 16.

³⁴⁰ R.W. Lee, "Ut pictura poesis. The humanistic theory of art", *The Art Bulletin*, 22, 1940, p. 201.

I giudizi qui espressi sugli approdi della teoria umanistica delle arti possono essere accostati a quanto Baxandall dice a proposito del «fallimento» della critica d'arte umanistica: in entrambi i casi, sebbene per vie diverse, i parametri di un mezzo verbale finiscono per soffocare le esigenze del mezzo visivo.

Nel solco tracciato da Lee, ma con una base decisamente retorica e un interesse focalizzato su Alberti, si muove il saggio di Spencer "Ut Rhetorica Pictura" (1957)³⁴¹. L'autore, in particolare, analizza l'uso nel *De pictura* di elementi retorici desunti rispettivamente da Quintiliano e Cicerone. Sebbene il primo autore sia il più citato, Spencer rileva come Alberti faccia un uso principalmente strumentale di passi desunti dall'*Institutio oratoria*: estrapolati dal loro contesto originario, essi servono a conferire autorità –«a patina of age» – alle affermazioni contenute nel trattato. Diverso è il caso di Cicerone, che sembra improntare il pensiero di Alberti sulla pittura, in particolare per quanto riguarda i concetti di *invenzione e composizione* e gli scopi dell'arte (*officia*).

L'originalità dello studio di Baxandall rispetto a questi precedenti sta, a mio avviso, nel fatto che egli non si limita a porre in luce il trasferimento di concetti e di norme dai trattati di retorica e di estetica alla pittura, ma individua nel linguaggio con cui questi concetti venivano espressi un fattore plasmante l'esperienza estetica. Le strutture del linguaggio classico costituiscono, a seconda di chi le impieghi, un impedimento all'espressione spontanea del giudizio, oppure, come nel caso di Alberti, la matrice di un nuovo punto di vista sulla pittura.

Un ultimo aspetto da sondare, in conclusione di capitolo, è come la riflessione sul linguaggio, condotta da Baxandall attraverso gli strumenti della linguistica antropologica e della psico-linguistica, si rapporti allo statuto visivo dell'immagine, non solo dal punto di vista della teoria umanistica delle arti, ma anche dal punto di vista più generale del rapporto tra *medium* verbale e visivo.

In *Giotto and the Orators* il linguaggio compare come agente che interferisce con i comportamenti visivi, incardinandoli entro le sue strutture; è un affinatore selettivo dell'attenzione visiva, che determina quali risposte siano più probabili e più frequenti. Si tratta, come si è detto, di una riflessione mutuata dalla psico-linguistica che studia la relazione tra linguaggio e comportamenti non-verbali. Gli esperimenti di Brown e

³⁴¹ J.R. Spencer, "Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento theory of painting", *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 20, 1957, pp. 26-44.

Lenneberg, in particolare, mettono in correlazione la capacità di riconoscimento dei colori con il processo di apprendimento di nuove categorie verbali da parte dei bambini: se la parola era sconosciuta prima dell'esperimento, l'apprendimento del termine porta con sé la comprensione di una differenza visiva³⁴². Si può notare la somiglianza tra il caso sperimentale e la descrizione baxandalliana degli umanisti che, imparando termini e convenzioni linguistiche caduti in disuso per descrivere le opere d'arte, apprendevano contestualmente a distinguere le corrispondenti qualità visive. Altri studi rilevanti sotto questo punto di vista, citati nelle carte di lavoro, sono quelli di L. Carmichael, H.P. Hogan e A.A. Walter (1932) – “An Experimental Study of the Effect of Language on the Reproduction of Visually Perceived Form”³⁴³ – e di W.C.H. Prentice (1954) – “Visual Recognition of Verbally Labelled Figures”³⁴⁴.

I due titoli appena citati ci interessano anche sotto un altro profilo. Essi costituiscono infatti un caso di corrispondenza puntuale tra la bibliografia di ricerca e quella citata in calce a un testo fondamentale per lo studioso, già incontrato nel corso di questo capitolo: *Arte e illusione*. Tali coincidenze mi sembrano particolarmente significative se usate come indizi per comprendere il lavoro di Baxandall alla luce dei contemporanei sviluppi della storia dell'arte nel contesto dell'Istituto Warburg. Nel libro di Gombrich si possono trovare diverse affermazioni che aiutano a ricostruire il clima intellettuale in cui lo studioso si muoveva a queste date. Leggiamo in particolare come l'autore spiega l'analogia, ricorrente nel libro, tra linguaggio verbale e linguaggi artistici.

L'artista al pari dello scrittore ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a copiare la realtà [...] Tutto porta a concludere che l'espressione il “linguaggio dell'arte” è qualcosa di più che una vuota metafora, cioè che anche per descrivere in immagini il mondo visibile è necessario un elaborato sistema di schemi. Questa conclusione in certa misura si urta alla distinzione tradizionale, spesso discussa nel Settecento, tra la parola parlata, fatta di segni convenzionali, e la pittura che si serve di segni naturali “per imitare” la realtà³⁴⁵.

³⁴² R. Brown, E.H. Lenneberg, “A Study in Language and Cognition”, cit.

³⁴³ L. Carmichael, H.P. Hogan e A.A. Walter, “An Experimental Study of the Effect of Language on the Reproduction of Visually Perceived Form”, *Journal of Experimental Psychology*, 1932, XV, 73-86.

³⁴⁴ W.C.H. Prentice, “Visual Recognition of Verbally Labelled Figures”, *The American Journal of Psychology*, LXVII, June 1954, 315-320.

³⁴⁵ E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 93.

Gombrich ci ricorda, in altre parole, e con riferimento al problema dell'illusione mimetica, che la rappresentazione pittorica non ha un giustificazione naturale data dalla somiglianza con la realtà; la relazione tra segno e dato reale è simbolica e sostitutiva, al pari di quella che connette le parole alle cose denotate. L'immagine non è dunque specchio della realtà, ma nasce dal progressivo approssimarsi di un mezzo, dotato di una sua consistenza materica e sensibile, all'oggetto della rappresentazione. In questo processo, l'artista sfrutta un repertorio di formule offerto dalla cultura artistica in cui è immerso, che costituisce il suo 'vocabolario'. Nella misura in cui egli si esprime con gli strumenti figurativi convenzionali ereditati dalla tradizione, si può parlare in modo più che metaforico di 'linguaggio dell'arte'. Nello stesso libro troviamo poi un riferimento diretto a uno dei sostenitori del relativismo linguistico, ipotesi che viene qui usata come paradigma per descrivere le differenze stilistiche in termini di differenze inter-linguistiche.

Le parole di una lingua, al pari delle formule pittoriche, estraggono dal flusso degli eventi alcuni segni indicatori che ci consentono di orientare i nostri interlocutori in quel gioco delle "venti domande" in cui siamo coinvolti. Quando le esigenze degli utenti sono affini, i segni tendono a corrispondersi. Assai spesso troviamo termini equivalenti in inglese, francese, tedesco e latino e da qui è nata l'idea che i concetti esistano indipendentemente dalla lingua come elementi costitutivi della "realtà". Ma l'italiano pone la scelta fra giacca e mantello là dove l'inglese ha solamente *coat* [...]. Questo esempio elementare basta a mettere in evidenza il fatto, su cui ha insistito di recente Benjamin Lee Whorf, che la lingua non tanto dà il nome a cose o concetti preesistenti, quanto invece *articola* il mondo della nostra esperienza³⁴⁶.

Ricordiamo che è con parole simili a queste che Baxandall descrive il linguaggio verbale come fattore di «articolazione» dell'esperienza, con riferimento particolare alla cultura umanistica. A ben vedere esso può essere inteso anche in un'accezione più ampia. Se, da un lato, nel caso di *Giotto and the Orators*, il linguaggio verbale articola la struttura mentale tipica di una cultura storica, dall'altro, esso traspare dagli scritti giovanili analizzati anche nella forma traslata di 'linguaggio artistico'. Baxandall attiva dunque il paradigma con cui Gombrich descrive il funzionamento dell'immagine, equiparando le diversità stilistiche in pittura ai mezzi offerti dalle diverse lingue. Lo abbiamo visto nello studio degli schemi figurativi per la rappresentazione della danza e del movimento nella pittura nel primo Rinascimento, e in particolare, nel confronto proposto dall'autore tra il gruppo delle

³⁴⁶ *Ivi*, p. 95. Il corsivo è della scrivente.

fanciulle danzanti al centro dell'affresco senese di Lorenzetti e quello rappresentato nell'incisione quattrocentesca con quattro donne danzanti, proveniente dalla cerchia di Mantegna. Alla luce delle ultime considerazioni, potremmo riformulare quanto già affrontato nei seguenti termini: l'incisore possedeva, all'interno del proprio linguaggio figurativo, lo schema per la rappresentazione della danza visibile nell'opera di Lorenzetti e, nel momento in cui doveva rappresentare un gruppo di donne in movimento, riattivava la formula trecentesca, aggiornandola e adattandola secondo quanto poteva vedere nella pratica della danza contemporanea. Ricorderemo inoltre come, nel confronto tra le due danze ad anello, Baxandall facesse riferimento alle «fioriture derivate dai sarcofagi» apposte allo schema generale (*pattern*), riferimento che aveva richiamato una riflessione sulle *pathosformeln* warburghiane. In linea con questa modalità di lettura dell'immagine, si può inserire a questo punto anche l'interpretazione che Gombrich dà delle 'formule del pathos?', da lui equiparate a prestiti linguistici³⁴⁷.

Approfondendo quello che fu il tema centrale della sua vita, il problema cioè di che cosa il Rinascimento avesse cercato nell'antichità classica, egli fu portato a indagare il formarsi degli stili rinascimentali sotto il profilo dell'adozione di un nuovo linguaggio visivo. Scoprì così che le derivazioni degli artisti rinascimentali dalla scultura classica non erano casuali. Ricorrevano ogni volta che un pittore sentiva il bisogno di un'immagine, di un movimento o di un gesto particolarmente espressivi, di quello cioè che il Warburg arrivò a chiamare *Pathosformel*. Il rilievo da lui dato al fatto che gli artisti del Quattrocento, fin'allora considerati campioni della pura osservazione dal vero, si fossero serviti così spesso di formule derivate, provocò grande impressione. Grazie anche al loro interesse per i tipi iconografici, i suoi seguaci riscontrarono in misura sempre

³⁴⁷ Bing, nella sua introduzione alla raccolta degli scritti di Warburg (*La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*) fa un rilievo simile nel momento in cui definisce la figura della ninfa, isolata da Warburg dai contesti in cui compare e da lui inseguita attraverso la letteratura e la pittura del Rinascimento, come l'analogo per le arti figurative di ciò che la retorica chiama *topos*. La ninfa è un *topos* figurativo, che si comporta in modo simile a quello letterario e assolve alla stessa funzione: rendere il senso del movimento. «Il movimento è una delle qualità del mondo esterno che si percepiscono con l'occhio, e gli artisti si erano molto spesso trovati di fronte alla difficoltà di renderlo visibile: presentando tale convenzione come mezzo nuovo per poeti e pittori di ritrarre più enfaticamente il presentarsi della vita reale, il Warburg aveva compiuto il suo primo e decisivo passo per distaccarsi dall'interpretazione naturalistica delle forme delle arti figurative» in Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. xx. Gombrich, nella biografia intellettuale di Warburg, mette in luce l'interesse diretto dello studioso per le teorie linguistiche, nella misura in cui esso è documentato dalla carte inedite. Mi riferisco al frammento in cui Warburg riporta le teorie del linguista Herman Osthoff a proposito dell'origine dei superlativi linguistici e interpreta in senso analogo l'uso di formule figurative, per così dire, intensificate da parte degli artisti del Rinascimento. Cfr. E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Feltrinelli, Milano, 1983, p. 155.

più larga che il dipendere da una tradizione è la regola anche per opere d'arte del Rinascimento e del Barocco, che fino allora erano state considerate schiettamente naturalistiche³⁴⁸.

In base a quanto appena letto, e ripensando al dattiloscritto di Baxandall dedicato alla rappresentazione del movimento nel Quattrocento, possiamo pensare che lo studioso non considerasse come aspetto saliente dell'incisione la riproposizione di formule classiche, quanto il fatto che i pittori, dal tempo di Lorenzetti, ricorressero al 'linguaggio' della danza sociale, creando un repertorio di formule per la rappresentazione del movimento.

A mio avviso, l'opera di Gombrich rientra tra i riferimenti più diretti per Baxandall per quanto riguarda la possibilità di leggere il funzionamento dell'immagine e i problemi della storia dello stile in chiave linguistica, ovvero attraverso il paradigma teorico del linguaggio. È questa la cornice più immediata in cui intendere il fenomeno del "linguistic turn" nella storia dell'arte a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, di cui Baxandall è considerato uno dei principali protagonisti³⁴⁹.

In *Arte e Illusione* si afferma tuttavia un altro fatto fondamentale, che in qualche modo esula da quanto detto fin qui rispetto al paradigma linguistico. Gombrich pone infatti in primo piano i fenomeni della percezione visiva e i comportamenti dell'osservatore (*beholder share*) nella loro specificità, usufruendo della psicologia cognitiva sperimentale e della teoria della percezione. In altre parole, si afferma l'esistenza di un'area di esperienza visiva eccedente rispetto a quella definita dalle categorie del linguaggio verbale. Si tratta di una lezione fondamentale, destinata a improntare buona parte della produzione successiva di Baxandall relativamente al tema nella ricezione delle opere d'arte. In riferimento a quanto appena espresso, sia sul versante della metodologia linguistica che su quello dello studio della cultura umanistica, possiamo anticipare due momenti rappresentativi della successiva riflessione sulla relazione tra linguaggio verbale e visione.

Per prima cosa, nell'articolo del 1993, "Pictorially Enforced Signification. St. Antoninus, Fra Angelico, and the Annunciation", Baxandall rileverà come il *medium* visivo, nella rappresentazione della realtà, operi discriminazioni diverse da quelle del linguaggio verbale. Muovendo da quanto appreso dalla linguistica, egli conierà l'espressione

³⁴⁸ E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 34.

³⁴⁹ Cfr. R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., e A.G. Langdale, "Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall's *Giotto and the Orators*", cit., p. 1.

«pictorially enforced signification»³⁵⁰ per spiegare come la pittura di storia, che trae il proprio soggetto da fonti letterarie (testi sacri o esegetici), sia costretta a introdurre nella rappresentazione delle discriminazioni non previste dal testo letterario. L'immagine, per esempio, è obbligata a descrivere l'aspetto delle figure, laddove il testo può limitarsi a nominare un personaggio; in questo modo il 'testo pittorico' articola la rappresentazione secondo categorie diverse da quelle del testo letterario e, rispetto a quest'ultimo, permette delle differenziazioni più elevate per quanto concerne l'esperienza visiva.

Secondariamente, i comportamenti visivi, e tra questi rientra l'osservazione di opere d'arte, non procede secondo strutture verbali. La visione è un'area di esperienza extralinguistica –«the eye is not verbal»³⁵¹ – che solo in circostanze particolari, come quelle degli umanisti “osservatori della pittura”, è legittimo indagare attraverso il filtro del *medium* verbale. Fuori dai parametri tipici della cultura umanistica del primo Rinascimento, essa richiede altri strumenti d'indagine e, conseguentemente, impone nuovi sconfinamenti disciplinari.

³⁵⁰ M. Baxandall, “Pictorially Enforced Signification: St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation”, in *Hülle und fülle. festschrift für Tilmann Buddensieg*, a cura di A. Beyer, V. Lampugnani, G. V., Schweikhart, After: V.D.G., 1993, pp. 31-39.

³⁵¹ R.C.Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 70.

3. «A cultural historian who works with visual things».

I metodi e le fonti della storia sociale e culturale dell'arte (1972 – 1985)

Nell'intervista del 1994, cercando di trarre un bilancio dell'attività precedente in relazione agli interessi più recenti e al contempo di dare una definizione generale del proprio lavoro, Baxandall dice di sé: «I don't see myself quite as an art historian. I see myself as a cultural historian who works with visual things»³⁵². Queste parole ritagliano un profilo dell'autore che combacia specialmente con la sua produzione degli anni Settanta e Ottanta, incentrata appunto sulla ricostruzione delle 'culture visive' registrate e manifestate dalle opere d'arte. L'indagine si snoda su un duplice binario che porta, rispettivamente, ai vertici di *Painting and Experience* (1972) e di *Limewood Sculptors* (1980): da un lato la pittura del Quattrocento italiano, dall'altro la scultura lignea tedesca a cavallo tra XV e XVI secolo. In entrambi i testi troviamo l'idea del *period eye*, l'occhio del periodo, lente attraverso cui l'autore rintraccia le 'circostanze' culturali all'interno delle forme artistiche. Tra i due volumi, si collocano le S.H. Lectures del 1972, intitolate *The Italian Renaissance*. Ricostruibili grazie alle carte d'archivio, le lezioni permettono di portare alla luce uno dei primi momenti di riflessione di Baxandall sul rapporto tra culture e individui, riflessione che segnala uno scarto tra i testi del 1972 e del 1980. Ciò su cui lo studioso si interroga è la misura in cui il singolo riflette la cultura del proprio tempo nella sua esperienza individuale. In tal senso, pari attenzione è dedicata alle figure degli artisti – definiti «produttori» di una certa cultura – e dei committenti o fruitori – i «consumatori». Il lessico desunto dalla teoria economica denuncia un corrispondente forte interesse per le circostanze sociali ed economiche della produzione artistica, interesse che impegna lo studioso in un serrato confronto con la storia sociale dell'arte di area marxista. Il fatto emerge con forza dalle carte relative alle Slade Lectures del 1975 (Oxford), intitolate *Art and social circumstances*. Al contempo, le lezioni registrano l'avvenuto spostamento d'accento dalle 'circostanze' agli 'individui', spostamento che riceve la sua teorizzazione definitiva in *Patterns of Intention*. Le lezioni oxoniensi del 1975 offrono inoltre lo spunto per riannodare le fila dell'esperienza museale, svolta presso il Victoria&Albert Museum tra il 1961 e il 1965, e la successiva ricerca storico-culturale sulla scultura tedesca. Questa è permeata da una radicale riflessione

³⁵² A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", cit., p. 30.

di taglio metodologico che, nei materiali d'archivio, rivela alcuni tratti inediti rispetto a quella poi affidata alle pubblicazioni. Nell'articolo "The Language of Art History" e in *Patterns of Intention* tale riflessione si presenta come una rinnovata meditazione sul linguaggio, inteso ora come base operativa della storia e della critica d'arte, da cui germoglia la concezione della «critica inferenziale».

3.1 *Painting and Experience (1965-1972): visual culture*

Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style, uscito nel 1972, è il secondo libro pubblicato da Baxandall, a un anno di distanza da *Giotto and the Orators*. Sebbene entrambi possono essere considerati come prodotti delle prime ricerche dello studioso al Warburg Institute, il secondo volume ha una genesi particolare; esso nasce, infatti, da una serie di lezioni impartite all'interno del dipartimento di storia dell'Università di Londra. Come l'autore ci ricorda nella prefazione, le lezioni avevano lo scopo di dimostrare che lo *stile* delle immagini è a tutti gli effetti un documento di storia sociale, in quanto i fatti sociali comportano lo sviluppo di certe abilità e abitudini visive (*visual skills and habits*), che a loro volta si manifestano in caratteristiche riconoscibili nello stile dei pittori. Lo stesso programma è sotteso al libro, il quale si rivolge a un lettore interessato al Rinascimento come fenomeno storico-culturale.

Alla prefazione che introduce il testo del 1972 può essere ricondotto un manoscritto preparatorio, che offre interessanti spunti per approfondire alcune delle questioni centrali del libro. Eccone di seguito la trascrizione.

The painter is a social being, in his painting ~~creative activity~~ as in other things. The visual skills and habits he uses in his art are adapted from the visual skills and habits of the community of which he is a part. It is often difficult to see this fact clearly. With the painting of our own time, social facts and the visual habits associated with them are too close to us, too much a part of us, to be clearly identifiable: We may not even be aware that our own community is pressing distinctive cognitive skills upon us. If we are, they are unlikely to suggest a clear relationship with the styles of our art. With the painting of the past, on the other hand, our view is more detached but we lack immediate knowledge of the wider visual culture of which the painting is a specialised part. It may even be difficult to realise that other communities have had different visual skills and habits from our own, and to this extent have seen differently.

But that they have so is half the point of looking at old pictures.

A picture from another society is the most vivid encounter with an alien consciousness that we can have. The shapes and colours the picture plays with are not just “history of art” but patterns projected, through the most ~~precise~~-refined of the senses, from a mind that is under pressure from social fact of many kinds – ranging from the most basic cognitive training for social survival, to the very mixed sources of assumptions about what a picture is for. If only we could read its style, the pictures ~~style as well as its subject~~ carries the imprint of much that was made for and by it ~~the style~~ is a concrete document of social history that we are failing to interpret, ~~or, at most, are interpreting in dubious intuitive ways.~~

At least, that is the belief behind this book, which is partly an experiment in bringing ~~an attempt to bring~~ the painter’s style nearer the materials of social history. For one of the reasons for the present arid and unreal quality of the social history of a period like the Renaissance is, if one may say so the pitiful narrowness of its sources: which are a few numbers and a much larger quantity of words.

So this book is addressed less to people interested in art history than to people with a curiosity about what it was like, physically and intellectually, to be a person in another period and culture. It tries, by relating some 15th century words to some 15th century shapes, to suggest ways in which the painter’s style may be approached as a document of social history³⁵³.

Vediamo in che modo quanto appena letto possa arricchire la nostra comprensione del programma sotteso a *Painting and Experience*. Innanzitutto, il soggetto di questa storia dello stile è il pittore inteso come un «essere sociale», vale a dire come parte di una «comunità», contraddistinta da una serie di specifiche «abilità cognitive» e modi di vedere. Si avverte nel pensiero e nella terminologia usata dallo studioso, in modo ancora abbastanza forte, l’eco delle teorie del relativismo culturale, apprese attraverso le letture che sono state esaminate nel capitolo precedente. Al contempo, l’interesse per le differenze che separano la cultura rinascimentale da quella contemporanea ha qui un ambito di azione più diversificato, e in un certo senso ‘vernacolare’, rispetto a quello di *Giotto e gli Umanisti*. Si tratta infatti della realtà quotidiana di un gruppo sociale composto da coloro che commissionavano o eseguivano opere d’arte – committenti (o clienti) e artisti – e delle esperienze collettive che avevano un portato diretto nella definizione dello stile pittorico, ovvero delle proprietà visive dei dipinti. In questo senso, l’oggetto di indagine di Baxandall è ora costituito dalla «cultura visiva» rinascimentale, o meglio dall’esperienza visiva quattrocentesca registrata nelle opere del tempo. Prima di addentrarmi nelle specificità di tale programma, vorrei

³⁵³ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/1, “*The painter is a social being*”, 1965-1972, cc. 1r-4r.

soppesare più attentamente i motivi di continuità o discontinuità con l'attività precedente (1959-1965).

Il primo emerge dalle ultime righe del documento sopra citato, laddove lo studioso afferma che procederà mettendo in relazione alcune parole quattrocentesche ad altrettante forme dello stesso periodo. Egli prosegue dunque il lavoro di chiarificazione del linguaggio della critica che lo ha visto impegnato fin dalle sue prime ricerche, lavoro che confluisce specialmente nell'ultimo capitolo del libro, intitolato "Pictures and categories". A ben vedere, tuttavia, le fonti cui l'autore si rivolge in questo caso si differenziano parzialmente da quelle analizzate in *Giotto and the Orators*, nella misura in cui egli è in cerca di commenti 'genuini' sui dipinti: «an innocent account of paintings – the everyday vernacular way of talking about their qualities and differences happening to be put down on paper»³⁵⁴, ovvero resoconti verbali delle reazioni del pubblico di fronte alla pittura. In tal senso egli affronta documenti meno comuni, come la lettera dell'agente del duca di Milano (1490) inviato a Firenze per reclutare artisti da impiegare nella Certosa di Pavia, dove ritroviamo l'«aria virile» delle figure di Botticelli e l'«aria angelica» attribuita a quelle di Perugino. In una prefigurazione di ciò che descriverà come uso «ostensivo» del linguaggio ecfastico, Baxandall chiarisce il significato di tali termini in relazione alle aree di esperienza visiva extra-pittorica analizzate nel capitolo dedicato all'occhio del Quattrocento. Quanto alla critica d'arte, il testo che viene sottoposto a un'analogia analisi linguistica nell'ultimo capitolo del volume, è l'introduzione al *Comento sopra la commedia di Dante* di Cristoforo Landino (1481). Questi è contrapposto ai coevi teorici dell'arte per l'uso di un vocabolario sofisticato ma al contempo comprensibile ai più: «But Landino, though he is himself more than usually sensitive and informed about painting and quite untypically articulate, was addressing plain men with a view to being understood by them»³⁵⁵. Nella prospettiva di una parziale differenziazione tra *Giotto and the Orators* e *Painting and Experience*, l'osservazione acquista un certo rilievo, se congiunta al fatto che Landino contribuì alla diffusione presso un pubblico più vasto di alcuni dei concetti esposti nel *De pictura*, la cui influenza tardò a imporsi fuori dei circoli umanistici; uno dei punti di massima vicinanza tra Landino e Alberti è raggiunto laddove Baxandall, nel segnalare come il primo utilizzi la categoria di «composizione» in riferimento alla pittura di Filippo Lippi, ripropone lo schema gerarchico

³⁵⁴ M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit., p. 25.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 111.

con cui aveva illustrato la corrispondenza tra struttura del periodo latino e struttura dell'immagine neo-classica.

Apro una parentesi per notare come Baxandall torni su un'idea simile in un intervento intitolato "Alberti and Cristoforo Landino. The Practical Criticism of Painting", presentato al convegno internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei nel cinquecentenario di Alberti, tenutosi tra Roma, Mantova e Firenze nell'aprile del 1972. In esso il *Comento* è letto come se fosse un'estensione del *De pictura*, contenente esempi di 'critica pratica' di cui il trattato è quasi completamente sprovvisto³⁵⁶. Baxandall procede così a dimostrare, da un lato, come i termini usati da Landino siano pienamente armonizzabili con quelli rintracciabili nell'opera complessiva di Alberti e, dall'altro, a illustrare come la critica pratica del primo illumini i precetti teorici del secondo (in particolare quelli di composizione e varietà, applicati all'opera di Donatello e di Filippo Lippi). In questo modo, egli nota, Landino ci offre la possibilità concreta di guardare all'arte del XV secolo «attraverso occhi quattrocenteschi» – «through Quattrocento eyes»³⁵⁷.

Tornando ai segnali di continuità tra *Painting and Experience* e la prima attività, ulteriori spunti sono offerti dagli appunti di ricerca conservati nelle cartelle contenenti materiali preparatori per il volume. Mi riferisco, in particolare alle ricerche sulla limitazione selettiva dell'ostentazione, che si manifesta in un uso sempre più parco dell'oro non solo in pittura, ma anche in altri ambiti, ad esempio il vestiario. Numerosi sono dunque gli appunti dal trattato di Leonardo³⁵⁸ sul decoro nella foggia e nell'ornamento delle vesti, spesso in associazione al movimento della figura; a essi se ne aggiungono altri dalla letteratura sulla storia del costume (M. von Boehn, *Die Mode. Menschen un Moden im mittelalter vom untergang der alen welt bis zur Renaissance*, 1925)³⁵⁹, dalla quale Baxandall ricava notizie sul significato sociale, e i risvolti morali, della nuova moda dell'abito maschile nero per

³⁵⁶ L'unica eccezione è rappresentata dalla *Navicella* di Giotto. Baxandall individua una triplice motivazione dietro questo aspetto del *De pictura*. Innanzitutto vi è una ragione retorica: il trattato è un genere letterario volto a fornire precetti e non esempi. La seconda è di 'praticabilità': il lettore mantovano non avrebbe conosciuto gli esempi fiorentini e viceversa. Infine, all'altezza del 1435, vi erano pochi dipinti che rispettassero pienamente il canone albertiano. Cfr. M. Baxandall, "Alberti and Cristoforo Landino. The Practical Criticism of Painting", in *Problemi attuali di scienza e cultura*, Quaderno n. 209, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974, pp. 143-154.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 152.

³⁵⁸ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/1, *Leon. Tr.*, 1965-1972, cc. 1r-4r, 5r-v.

³⁵⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/1, *Mac v. Boehn, Die Mode: Menschen u. Moden I*. Eng. 242, 1965-1972, cc. 1r-2v, 3r.

personalità di alto rango³⁶⁰. Non meno significativi, in questo senso, sono gli appunti da testi di antropologia (S.D. Messing, “The Nonverbal Language of the Ethiopian Toga”, 1960)³⁶¹, nei quali lo studioso continua evidentemente a cercare spunti metodologici per l’interpretazione del linguaggio corporeo e delle possibilità espressive degli indumenti. Precisiamo che in questo caso, come accade altrove, non si può affermare che i materiali di lavoro abbiano una relazione esclusiva con il testo del 1972: essi sono stati più probabilmente attivati a più riprese, e a fini diversi, in un periodo che va dalla metà degli anni Sessanta agli inizi degli anni Settanta. A questo proposito, è interessante constatare come tali materiali di ricerca segnalino uno stretto intreccio tra interessi storico-artistici, storico-sociali e antropologici. Ne abbiamo riprova nel manoscritto riportato in apertura di paragrafo, in cui lo studioso descrive le immagini che ci arrivano dal passato come occasioni di incontro con culture estranee, e afferma, inoltre, che proprio in tale incontro sta il fine ultimo dell’osservazione delle opere arte. Forme e colori, egli puntualizza, vanno al di là di una mera storia dell’arte: sono proiezioni visibili di forme di coscienza e di pensiero («*patterns projected*»), forgiate dalle varie pressioni di natura sociale. Sulle implicazioni del concetto di proiezione, torneremo a breve.

Passiamo dunque al programma di storia sociale di *Painting and Experience*. Proseguendo l’analisi del manoscritto preparatorio per l’introduzione del volume, troviamo espressa la convinzione che la storia sociale dell’arte che ignora la portata documentaria della pittura in quanto *medium* visivo e che si affida a una ristretta gamma di fonti scritte – «a few numbers and a much larger quantity of words» – sia arida e tutto sommato irreali, priva di contatto con la supposta realtà del passato, di cui le opere ci parlano. Il punto è ripreso estesamente nella conclusione del libro, da cui riporto il seguente brano. L’autore vi sostiene la possibilità di utilizzare lo stile dei dipinti come documento di storia sociale.

It is here that pictorial style is helpful. A society develops its distinctive skills and habits, which have a visual aspect, since the visual sense is the main organ of experience, and these visual skills and habits become part of the medium of the painter: correspondingly, a pictorial style gives access to the visual skills and habits and, through these, to the distinctive social experience. An old picture is

³⁶⁰ Cfr. M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit., pp. 14-15. In questo caso la fonte citata è Vespasiano da Bisticci, che racconta un aneddoto relativo a re Alfonso di Napoli in cui si mettono in ridicolo gli abiti eccessivamente sfarzosi e in cui predomina l’oro.

³⁶¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/1, “S.D. MESSING: *Non verbal language of the Ethiopian toga*”, 1965-1972, c. 1r-v.

the record of visual activity. One has to learn to read it, just as one has to learn a text from a different culture, even when one knows, in a limited sense, the language: both language and pictorial representation are conventional activities³⁶².

Come possiamo constatare, Baxandall torna a paragonare il testo visivo a quello letterario, al fine di sottolineare la natura convenzionale di entrambi e i risvolti operativi che ciò comporta: servirsi dei dipinti come documenti di un'esperienza visiva passata, presuppone familiarità con le convenzioni interne al mezzo pittorico. Se questo presupposto viene a mancare, la storia sociale dell'arte ottiene «risultati disastrosi». Baxandall allude tra le seguenti righe, in modo polemico, ad alcuni autori.

And there are various destructive uses of pictures which must be avoided. One will not approach the paintings on the philistine level of the illustrated social history, on the look out for illustrations of “a Renaissance merchant riding to market” and so on. Nor, for that matter, through facile equations between “burgess” or “aristocratic” milieux on the one side and “realist” or “idealizing” styles on the other. But approached in the proper way – that is, for the sake of the argument, in the way followed in this book – the pictures become documents as valid as any charter or parish roll³⁶³.

I riferimenti nascosti, ma non troppo velati, sono, rispettivamente a *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento (Florentine Painting and its Social Background, 1948)* di Frederik Antal e a *La storia sociale dell'arte (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 1951)* di Arnold Hauser, come constatava già Langdale³⁶⁴. Il tono aggressivo del passo appena letto, segnala la prima tappa di un confronto metodologico con gli storici sociali dell'arte di area marxista, che verrà ripreso alla fine di questo paragrafo, quando passeremo brevemente in rassegna alcune reazioni critiche a *Painting and Experience*³⁶⁵. È così possibile comprendere la connotazione polemica di cui si colora il termine *primer* (manuale) che compare nel sottotitolo (*A primer in the social history of pictorial style*). Il libro si propone di fornire alcune indicazioni preliminari su come rifondare la storia sociale dell'arte sulla base dell'analisi stilistica delle opere pittoriche. L'intento radicale sarà ribadito dallo stesso autore nella prefazione all'edizione cinese di

³⁶² M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit., p. 152.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ A.G. Langdale, *Art History and Intellectual History*, cit., p. 176.

³⁶⁵ Nel terzo paragrafo di questo capitolo (§ 3.3), avremo occasione di analizzare una risposta articolata di Baxandall alle suddette critiche, occupandoci delle carte per le Slade Lectures del 1975.

Painting and Experience, di cui è conservata in archivio una bozza dattiloscritta, datata 2008.

When this book was published in 1972 its subtitle was “A Primer in the Social History of Art”. A primer means two things in English: an elementary children’s book on some subject, and something that is used to stimulate some further, larger process. The subtitle therefore was aggressive. But it was aggressive not so much against art historians – with whom I felt at that time I had little to do – as against social historians. As the original Preface of the book notes, it was the product of teaching historians, not historians of art. What I hoped to prime was a willingness among social historians to take the style of art, not just the subject-matter of art, as a document of historical cultures, complementary or supplementary to the written records they used depending on³⁶⁶.

Scrivere un *primer* significava, dunque, smarcarsi dai preesistenti modelli, visti poco sopra, e suggerire un modo per leggere lo stile dei dipinti come precipitato di una cultura visiva storica. In questo programma, Baxandall si avvale di diverse suggestioni metodologiche, accumulate a partire dagli anni della formazione e della prima attività.

Il primo nome che riaffiora è quello di Leavis. Il critico di Cambridge è citato in un breve testo manoscritto, conservato tra i materiali per *Painting and Experience*, contenente alcune riflessioni in merito al confronto tra le diverse possibilità della storia sociale della letteratura e della storia sociale dell’arte. Leggiamo che cosa Baxandall scrive a questo proposito.

Some years ago FRL [Frank Raymond Leavis] L e S [Literature and Society] CP[The Common Pursuit]

Brilliant statement how can/not set about stating equations litt[literature]/community.

Particularly brilliant for examples. One of way a man writes being closely connected community. Bunyan PP. [The Pilgrim’s Progress] and it stayed in mind as warning to a.h. [art historian] what he himself cannot do.

Strength of B’s [Bunyan’s] language recognisably related to a (ambient) milieu [...] raciness, concreteness, marvellous control of rhythm and tone, colloquialism idiom of directly relatable small town, south midlands, small craftsman, bible-reader, non-comf. preacher. Within a given sentence.

³⁶⁶ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/2, “A preface to this chinese edition”, 2008, p.1. Sul significato di *primer* si sono espressi anche Langdale, il quale non ne avverte il tono aggressivo e vi attribuisce una connotazione di eccessiva modestia, e U. Middeldorf, nella sua recensione al testo del 1972. Cfr. A. Langdale, *Art History and Intellectual History*, cit., p. 91 e U. Middeldorf, recensione di *Painting and Experience*, in *Art Bulletin*, 57, n. 2, June 1975, p. 284.

Rel[relation] can be made with precision and detail. Exactly this one would like p[painting] e s[society].

Medium of litt[literature] is language: of v.as. [visual arts] not. Language one of 2 or 3 central social skills. We all talk [...] We all have very highly developed common collective ling. [linguistic] skills, with distinctive individual and sectional variations. This is not so v.a.'s [visual artist's] putting pigment on flat plane surface.

This the problem – that, though painting just as social – in sense of being a thing done by one person with a view to others responses – its medium is a matter of specialist skills, and much of its history is private to itself. It follows that one cannot do what one does with Bunyan for Giotto³⁶⁷.

“Literature and Society”, il saggio citato negli appunti, pubblicato da Leavis all'interno della raccolta *The Common Pursuit* (1952), nasce dall'adattamento di una conferenza tenuta alla London School's of Economics. Il testo è particolarmente apprezzato da Baxandall per gli esempi in esso proposti di strette correlazioni tra letteratura e società. Illuminante risulta, in questo senso, il caso del *Pilgrim's Progress* (1678) di J. Bunyan, in quanto lo stile dell'autore, che assorbe le caratteristiche della canzone popolare, riflette con precisione le possibilità ricettive e i gusti di una comunità – «And Bunyan himself show the popular culture to which he bears witness could merge with literary culture at the level of great literature»³⁶⁸. Si tratta di un esempio molto chiaro di come, secondo Leavis, il linguaggio sia, da un lato, l'elemento di continuità tra la letteratura e la società cui essa si rivolge e, al contempo, il luogo in cui il lettore critico può riconoscere la natura sociale del lavoro artistico. Notiamo, di passaggio, che l'autore cita a questo proposito il saggio di T.S. Eliot del 1917, “Tradition and Individual Talent”. In esso Eliot sosteneva il valore impersonale della poesia come prodotto della tradizione in cui il poeta, in quanto individuo, si comporta come catalizzatore di una reazione chimica, al pari di un filo di platino immerso in una nube di gas³⁶⁹. Ricordiamo, inoltre, che lo stesso saggio è citato in apertura del glossario sulla teoria critica in Leavis redatto da Baxandall durante gli anni trascorsi a Cambridge (1953), analizzato nel primo capitolo. Tali riferimenti introducono un confronto dialettico tra dimensione impersonale (o collettiva) e creazione individuale dell'opera d'arte, confronto che era dunque già ben presente allo studioso fin dagli anni della formazione

³⁶⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/1, “Some years ago FRL”, 1965-1972, c.1r-v. Il documento è citato anche da Lubbock, che ne offre una trascrizione integrale, a riprova della perdurante influenza di Leavis su Baxandall, cfr. J. Lubbock, “To Do a Leavis on Visual Arts”, cit., p. 36.

³⁶⁸ F.R. Leavis, “Literature and Society”, in *The Common Pursuit* (1952), Penguin Books, 1976, p. 191.

³⁶⁹ T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” (1917), in *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism* (1920), Butler&Tanner, London, 1960, pp. 47-59.

critico-letteraria e che, come vedremo, costituisce un filo conduttore del decennio qui in esame.

Tornando al manoscritto che ha richiamato Leavis, possiamo constatare come sia più complesso replicarne le modalità analitiche laddove il 'linguaggio' in questione non sia quello verbale, ma quello visivo. La ragione è che le abilità interpretative richieste dal *medium* pittorico non sono così facilmente alla portata di tutti, come possono essere quelle richieste dalla lingua – «We all talk...». In altre parole, le qualità 'impersonali' della pittura difficilmente verranno colte dall'osservatore in maniera altrettanto immediata rispetto a chi legge o ascolta il linguaggio di una poesia o altro testo letterario.

È a partire da questo scarto di possibilità che, a mio avviso, si può comprendere l'analisi preliminare dei livelli di lettura delle immagini anteposta da Baxandall alla trattazione del *period eye* nel secondo capitolo di *Painting and Experience*. Mi riferisco ai paragrafi volti a definire il concetto di «stili conoscitivi» (o cognitivi) in relazione all'osservazione dei dipinti. Ricordiamo come l'idea del relativismo percettivo, affine a quella di relativismo linguistico che sottostava a *Giotto and the Orators*, costituisca il fondamento psicologico e antropologico dell'intero discorso baxandalliano sulla storicità della visione. L'autore condensa in queste pagine l'idea, appresa attraverso la frequentazione di testi di antropologia – in particolare quelli di M. Herskovits³⁷⁰ –, del condizionamento culturale delle capacità percettive. Riassumendo le fasi della percezione, egli separa i processi innati di natura fisiologica dagli stadi successivi, in cui è possibile rintracciare l'intervento di facoltà cognitive plasmabili culturalmente. È a questo secondo stadio, infatti, che gli «strumenti della percezione visiva cessano di essere uniformi e cambiano da individuo a individuo». Il coefficiente di variabilità culturale è costituito appunto dall'esperienza, da cui il soggetto deriva un proprio «bagaglio di schemi, categorie, abitudini di deduzione e analogia»; questi, a loro volta, forniscono l'impalcatura generale che permette di dare significato «alla fantastica complessità dei dati oculari»³⁷¹. Esperienze diverse forniscono strumenti interpretativi diversi per elaborare i dati sensibili registrati dall'occhio.

³⁷⁰ Cfr. A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", cit., p. 8; A.G. Langdale, "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period eye", *Art History*, vol. 21, n. 4, December 1998, p. 481. L'articolo è stato ripubblicato in A. Rifkin (a cura di), *About Michael Baxandall*, Blackwell, Oxford, 1999, pp. 17-35. Per le teorie in questione, e in particolare per l'ipotesi nota come 'Carpentered-world hypothesis', si veda: M.H. Segall, D.T. Campbell, M.J. Herskovits, *The Influence of Culture on Visual Perception*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1966.

³⁷¹ M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit.; trad. it. 1978, p. 41.

Il concetto di stile conoscitivo applicato all'osservazione dei dipinti è poi illustrato da Baxandall sull'*Annunciazione* di Arezzo di Piero della Francesca. La comprensione dell'affresco richiede una serie di strumenti cognitivi, quali la capacità di riconoscere la convenzione per cui il pittore si avvale di segni bidimensionali per rappresentare illusionisticamente una realtà tridimensionale; l'attenzione per certe forme e rapporti che ci sono più familiari, come l'abilità di notare le proporzioni, di ridurre forme complesse a composizioni di forme semplici o, ancora, la capacità di differenziare all'interno della gamma cromatica dei rossi e dei bruni; infine, la possibilità di integrare la rappresentazione con le nostre conoscenze relative al soggetto, in questo caso la forma abituale degli edifici e l'episodio dell'Annunciazione. Ai tre punti che delineano lo stile conoscitivo richiesto e presupposto da un'opera di questo tipo – convenzione rappresentazionale, abitudini e abilità visive, conoscenze pregresse – corrispondono diversi livelli generali di lettura, quali l'analisi formale, stilistica e iconografica. Lo storico sociale che affronta l'immagine come documento e registrazione di una cultura visiva, deve operare simultaneamente su tutti questi livelli, riconoscendo il valore convenzionale, e storicamente mutevole, tanto dei modi quanto dei contenuti della rappresentazione.

Nelle pagine dedicate da Baxandall a illustrare la complessa stratificazione di significati dell'immagine pittorica, si può forse avvertire l'eco lontana della lettura giovanile de *Il significato nelle arti visive* di Panofsky. Ricordiamo come il volume occupi una posizione di rilievo tra quelle che nel primo capitolo abbiamo chiamato le 'letture della transizione', in quanto è con esso che Baxandall pensò per la prima volta alla possibilità di dedicarsi alla storia dell'arte. Di particolare interesse, a questo proposito, è il saggio "Iconografia e iconologia. Introduzione all'arte del Rinascimento" (1939). Sebbene non si possa parlare di una puntuale corrispondenza tra i rispettivi livelli di lettura³⁷², si può avvertire una comune attenzione ravvicinata all'immagine nelle sue simultanee possibilità di comprensione. Il carattere preciso e diretto dell'osservazione che accomuna i due autori, al di là delle

³⁷² Cfr. E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive* (1955), Einaudi, Torino, 2010, pp. 31-44. Se si volesse tentare una comparazione, si potrebbe dire che i livelli enucleati da Baxandall si assestano su quelli della 'descrizione pre-iconografica' (o 'analisi pseudoformale') del soggetto primario o naturale (fattuale ed espressivo) e dell'analisi iconografica del soggetto secondario o convenzionale (immagini, storie, allegorie) di Panofsky. Passando invece all'interpretazione iconologica del significato intrinseco o contenuto (valori simbolici) le analogie cessano, in quanto Baxandall non aderisce alla 'filosofia delle forme simboliche' su cui Panofsky imposta l'ultimo livello interpretativo. Indicativo, in tal senso, è il paragrafo di *Painting and Experience* intitolato "Moral eye" e dedicato ai possibili risvolti simbolici della rappresentazione prospettica (cfr. M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit., pp. 103-108).

divergenze che li separano dal punto di vista della metodologia interpretativa³⁷³, può essere colto comparando due brani in cui entrambi oscillano tra i piani del «soggetto fattuale» e di quello «secondario o convenzionale». Quest'ultimo è descritto da Panofsky come segue:

Lo si apprende riconoscendo che una figura virile con un coltello rappresenta San Bartolomeo, che una figura femminile con una pesca in mano è una personificazione della Verità, che un gruppo di figure sedute a una tavola apparecchiata in un certo ordine e in certi atteggiamenti rappresenta l'ultima Cena, oppure che due figure rappresentate nell'atto di lottare in un certo modo rappresentano la Lotta della Virtù e del Vizio. In quest'operazione noi stabiliamo una connessione tra motivi artistici e combinazioni di motivi artistici (composizioni) con temi e concetti³⁷⁴.

In modo in parte simile, scrive Baxandall a proposito dell'*Annunciazione* di Piero:

Regarding knowledge of the story, if one did not know about the Annunciation it would be difficult to know quite what was happening in Piero's painting; as a critic once pointed out, if all Christian knowledge were lost, a person could well suppose that both figures, the Angel Gabriel and Mary, were directing some sort of devout attention to the column³⁷⁵.

³⁷³ Si veda, a questo proposito: M. Iversen, S. Melville, *Writing Art History. Disciplinary Departures*, University of Chicago Press, Chicago and London, 2010, pp. 10-11 e 15-37.

³⁷⁴ E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., p. 34.

³⁷⁵ M. Baxandall, *Painting and Experience*, cit., p. 36.



Figura 5 – Piero della Francesca, *Annunciazione*, 1452-1466, San Francesco, Arezzo.

Al di là di queste suggestioni, un confronto più puntuale con Panofsky emergerà dall'esame delle carte per le Slade Lectures del 1975.

Tornando ai paradigmi attivati da Baxandall nella costruzione di un modello che gli permetta di descrivere la relazione tra il suo osservatore quattrocentesco e le opere del tempo, troviamo l'idea di *beholder share*, formulata come è noto da Gombrich in *Arte e illusione*, testo di cui non occorre a questo punto ribadire la capitale importanza. In particolare, stando al manoscritto per l'introduzione di *Painting and Experience*, sono i fenomeni di proiezione (*projection*) ad aver suggerito l'esistenza di qualcosa come l'occhio del periodo³⁷⁶. Si tratta, in origine, di un fenomeno osservato in psicologia (e sfruttato ad esempio nel test di Rorschach), per cui si tende a proiettare la forma di un oggetto familiare all'interno di configurazioni visive indistinte, come le macchie o le nubi. La proiezione costituisce un atto di «classificazione percettiva» che riconduce entro categorie note ciò che si presenta sotto i nostri occhi, consentendo il riconoscimento di forme e oggetti. I dati visivi esteriori, secondo questo schema, fungono da schermo su cui l'osservatore proietta le forme e le configurazioni che ha acquisito attraverso l'esperienza e che si sono sedimentate

³⁷⁶ Nelle memorie, Baxandall include l'uso fatto da Gombrich dell'idea di 'proiezione' tra i fattori che più condizionarono il suo modo di pensare: «A third kind of agent is the electrifying individual concept with systematic corollaries, suddenly making sense of what one had been vaguely worried about. The case I think of here is Ernst Gombrich's expansive use of the idea of "projection", which changed whole provinces of thinking for me», cfr. M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 120.

nella sua memoria, andando a costituire delle consuetudini o abitudini visive³⁷⁷. Tale fenomeno psicologico, posto da Gombrich alla base dell'illusione mimetica, conferisce allo spettatore una parte fondamentale nella rappresentazione; è a questo proposito infatti che si parla della «parte dello spettatore» (*beholder share*). Il fenomeno della proiezione e quello degli stili cognitivi presentano forti somiglianze dal punto di vista dei processi percettivi coinvolti. La principale differenza tra i due, a mio avviso, sta negli strumenti di cui l'osservatore dispone per interpretare la rappresentazione pittorica: laddove gli schemi di Gombrich sono essenzialmente formule artistiche, Baxandall ricava i propri da un'area più ampia di esperienza visiva che comprende varie situazioni della vita quotidiana di una comunità. Come ha giustamente osservato Alpers³⁷⁸, Baxandall apre la nozione psicologica del *beholder share* all'ambiente sociale dell'osservatore.

A conferma di quanto detto, la questione della somiglianza tra i due concetti verrà posta all'attenzione dello studioso in due occasioni di cui abbiamo documentazione e che riporto di seguito. Si tratta delle interviste del 1994 e del 1998, nelle quali egli risponde in modo apparentemente diverso.

1994

A. L. - Do you feel your concept of the Period Eye was in any way an attempt to flesh out or further the concept of the Beholder's Share?

B.M. - No, I don't. Incidentally Gombrich doesn't like that book (*Painting and Experience*). I mean, when that book came out many people didn't like it for various reasons. It seems a bland enough book now but at the time people were really rather angry about it. And for Gombrich as for many there was an element of sort of reintroducing the *Zeitgeist* by the back door, with the notion of the Period Eye. I would deny that, but that is what many people felt. Now with the Period Eye I, again, in a sense am probably not the person to say where the influence comes from. I mean, I'm aware of certain things and so on. I got that from anthropology³⁷⁹.

1998

R.C.S: In *Painting and Experience*, to what degree was the section on the "period eye" and your discussion of the psychology of vision influenced by *Art and Illusion*, or was it in some way a divergence from Gombrich? At least in that section you were clearly on Gombrich's home turf.

³⁷⁷ E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 107 e segg. e capp. 6-8.

³⁷⁸ S. Alpers, "Is That Art History", *Daedalus*, vol. 106, n. 3. 1977, p. 3: «Making what is a kind of social application of Gombrich's perceptual notion of the "beholder share", Baxandall argues that eyes trained to gauge the volume of containers, to read the body language of sermone, or to respond in certain ways to colour or its absence were catered to in just these terms by artists».

³⁷⁹ A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", cit., p. 8; si veda inoltre A.G. Langdale, "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye", cit., pp. 483.

M.B.: Yes. No, it wasn't in divergence from Gombrich at all. That section owes a huge amount to his account of projection, a huge amount, and that underlies the whole thing. Looking back now, I think of all I learnt from Gombrich, which is a huge amount, this preoccupation with projection, what one supplies, the beholder's share, all that, has been the thing which has been within me always since. In that sense that chapter is very Gombrichian, certainly³⁸⁰.

A ben vedere le due risposte alla domanda sulle somiglianze tra le nozioni di *beholder share* e *period eye*, non si contraddicono, in quanto investono due piani differenti di discorso. Se la seconda conferma quanto detto precedentemente circa la comune radice psicologica dei due concetti e la loro applicazione alla rappresentazione, la prima, più cauta, pone sul piatto un problema di ordine storiografico che divide l'allievo e il maestro a ridosso dell'uscita di *Painting and Experience*. Gombrich lesse infatti nell'«occhio del periodo» una riedizione dello «spirito del tempo» (*zeitgeist*) e di simili entità spirituali collettive (razze, classi, periodi) con cui certa storiografia artistica, di filiazione hegeliana³⁸¹, ha cercato di spiegare la storia dello stile. A questo proposito, Baxandall individua nella recensione di Gombrich alla *Storia sociale dell'arte* di Hauser³⁸² le motivazioni di base per le quali il maestro non apprezzò il testo del 1972. In essa leggiamo:

To attribute to the *Zeitgeist* of an epoch the physiognomic characteristics we find in its dominant artistic types is the constant danger of *Geistesgeschichte*. No one would deny that there is a genuine problem hidden here. There is such a thing as a mental climate, a pervading attitude in *periods* or societies, and art and artists are bound to be responsive to certain shifts in dominant values. But who, in the middle of this twentieth century, would still seriously assert that such crude categories as “sensuousness” or “spirituality” correspond to identifiable psychological realities? [...] Can we

³⁸⁰ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 87.

³⁸¹ Cfr. E.H. Gombrich, “Il padre della storia dell'arte. Sulle lezioni di estetica di G.W.F. Hegel (1770-1831)” (1984), in *Custodi della memoria*, Feltrinelli, Milano, 1985, pp. 55-77. Anche precedentemente Gombrich aveva sostenuto che il ‘trascendentalismo’ hegeliano fosse sopravvissuto, in forma laicizzata, nella storiografia artistica di autori come Riegl, Dvorak e Panofsky (limitatamente ad *Architettura gotica e filosofia scolastica*); secondo lo studioso, non si crede più che l'opera d'arte sia la manifestazione di uno spirito assoluto, ma che sia espressione di «un qualche tipo di spirito collettivo o di mente di gruppo che ci consentirebbe di parlare di razze, classi o età nei termini che impieghiamo per gli individui», cfr. E.H. Gombrich, “Psicologia degli stili”, in *Il senso dell'ordine, Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979), Einaudi, Torino, 1984, cap. vii. Si veda inoltre: E.H. Gombrich, *Ideali e idoli* (1979), Einaudi, Torino, 1986.

³⁸² A.G. Langdale, “Interview with Michael Baxandall”, cit., p. 12: «A.L.: Gombrich had stated his opinions of Hauser...; M.B.: Yes, in the review. But that review in a sense would state the grounds for Gombrich's dislike of *Painting and Experience*». Si veda a questo proposito E.H. Gombrich, “Book reviews: Arnold Hauser, *The Social History of Art*”, *Art Bulletin*, 35.1, March, 1953, pp. 79-84; la recensione sarà poi inclusa da Gombrich all'interno della raccolta *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (1963).

continue to teach our students a jargon which beclouds rather than clarifies the fascinating issue at stake?

Those of us who are neither collectivists believing in nations, races, classes, or *periods* as independent entities [...] prefer to ask in each individual case how far stylistic change may be used as an index to changed psychological attitudes, and what exactly such a correlation would have to imply. For we know that “style” is really a rather problematic indication of social or intellectual change simply because what we bundle together under the name of art has a constantly changing function in the social organism of different periods and because here, as always, “forms follows function”³⁸³.

Da qui, analizzando alcuni aspetti dell’occhio del Quattrocento, cerchiamo di dimostrare come esso non somigli alle entità spirituali rievocate da Gombrich, ma nasca piuttosto come un agglomerato di abilità e abitudini visive registrate dallo stile dei dipinti conformemente alla loro funzione sociale. Tra le esperienze in cui l’osservatore quattrocentesco poteva allenare abilità visive che avrebbe poi sfruttato nella contemplazione delle pitture, vi è lo studio della matematica commerciale, parte preponderante nell’educazione secondaria della classe dei committenti. Baxandall si concentra, in particolare, sulle nozioni matematiche di maggior uso nelle trattative commerciali, vale a dire la misurazione e le proporzioni, cercandone traccia nelle fonti e nei dipinti dell’epoca. Documenti illuminanti, in questo senso, sono i trattati di aritmetica ad uso dei mercanti, come il *De abaco* scritto da Piero della Francesca o il *De arithmetica* di Filippo Calandri, contenenti esercizi illustrati per la misurazione dei volumi e delle superfici; gli oggetti più frequentemente utilizzati per questo tipo di calcoli erano, per esempio, barili e altri recipienti la cui forma fosse riconducibile a quella di solidi regolari, di cui si calcolava la capienza, o padiglioni a forma di cono (o di un composto di cono e cilindro), di cui calcolava la quantità di stoffa necessaria per ricoprirli. Passando ai dipinti, l’osservatore quattrocentesco che aveva familiarità con questo tipo di esercizi, si trovava talvolta a essere invitato a esercitare tale abilità di misurazione attraverso il senso della vista. Ciò avviene ad esempio nella *Madonna del parto* di Piero della Francesca, in cui le figure della Vergine e degli angeli ci appaiono all’interno di un padiglione. Con questa scelta, l’artista mette in campo, e allo stesso tempo risveglia nell’osservatore, le abilità del misuratore, quali la riduzione delle masse a corpi geometrici calcolabili e la capacità di cogliere rapporti

³⁸³ E.H. Gombrich, “Book reviews: Arnold Hauser, *The Social History of Art*”, cit., p. 82.

proporzionali. Stimolando l'uso della vista, lo stile risponde alla funzione istituzionale dell'affresco: rappresentare le storie sacre in modo chiaro, toccante e facile da ricordare. Avremo modo di tornare a breve sul tema della funzione.

Il *period eye* è composto di tante altre abilità e consuetudini visive («visual skills and habits») simili a quella appena descritta, ad esempio la raffinatezza nel distinguere i significati espressivi del gesto, allenata grazie alla frequentazione dei sermoni pubblici (in cui si apprendeva contestualmente il contenuto delle storie sacre e la loro suddivisione in episodi) o la sensibilità verso la composizione di gruppi in movimento che riproducono gli schemi delle danze più comuni – come abbiamo già avuto modo di constatare nel capitolo precedente.

Alla luce di tutto ciò si può comprendere anche una delle ultime affermazioni di Baxandall, contenuta nell'intervista del 2008, a proposito delle differenze tra occhio del periodo e spirito del tempo. Essa conferma che l'incomprensione con il maestro fu dettata più da una fanatica avversione di quest'ultimo per lo storicismo hegeliano in arte, che dal concetto stesso di *period eye*.

2008

H.U.O.: I think that [the period eye as opposed to the zeitgeist] is something which Gombrich misunderstood, because Gombrich mistook your period eye notion for zeitgeist.

M.B.: It has caused a lot of misunderstanding: I think period eye is a very modest, limited claim and it is to do with skills. The period eye is constituted by the skills of discrimination one acquires by living in a culture, including perceiving the art in that culture, but it is totally different from zeitgeist and has none of the theoretical substructure. That certainly was much influenced by anthropology after Herskovitz. But people were very quick to think if one said that people in a culture derive visual skills from that culture that this is a zeitgeist claim. I never persuaded Gombrich³⁸⁴.

Fin qui, si è cercato di rendere conto di come Baxandall abbia concepito l'immagine pittorica come documento di storia sociale: nella misura in cui le abilità visive sono registrate nello stile dei dipinti del Quattrocento, essi diventano, a tutti gli effetti, documenti della componente visiva coinvolta nelle esperienze sociali degli uomini del tempo. Questo ci riporta al punto da cui avevamo intrapreso la presente analisi di *Painting and Experience* come manuale (*primer*) o introduzione alla storia sociale dello stile. In conclusione di questo paragrafo, sarà forse utile tratteggiare l'impalcatura generale del testo

³⁸⁴ H.U. Obrist, "Interview with Michael Baxandall", *RES Art world/World Art*, n. 2, maggio 2008, p. 44-45.

del 1972 sotto il profilo della storia sociale dell'arte, anche ai fini di un raffronto con il più corposo *Limewood Sculptors*³⁸⁵, descritto da Baxandall come «a more solid *Painting and Experience*»³⁸⁶. Da questo punto di vista, i fattori di maggior rilievo sono: il ruolo della committenza, il valore dei materiali in rapporto a quello dell'abilità artistica e la relazione tra funzione e stile dell'opera d'arte.

I primi due sono aspetti inerenti al mercato dell'arte del Quattrocento, indagato da Baxandall nel primo capitolo del volume³⁸⁷. Dall'esame di contratti, registrazioni contabili e lettere, lo studioso ricava una serie di dati di tipo economico che consentono di comprendere la base materiale del «culto del talento artistico» e che cosa venisse richiesto all'artista. In un secolo di arte su commissione, il cliente compare infatti a fianco dell'artista come agente che esercita un controllo attivo sulla realizzazione dell'opera. Se i documenti contrattuali ci rivelano i generi e i soggetti maggiormente richiesti, più difficile è ricavarne informazioni circa lo stile delle opere che venivano commissionate. Questo avviene perché l'abilità artistica è una qualità più difficile da verbalizzare e da quantificare. Tuttavia, i criteri di pagamento possono venirci in aiuto, soprattutto quelli relativi alla qualità dei pigmenti. Baxandall rileva come, verso la fine del XV secolo, vi sia nei contratti un generale calo di attenzione nei confronti di colori preziosi e di difficile reperimento come l'oro e l'azzurro ultramarino e, insieme, un interesse inversamente proporzionale per l'abilità dell'artista. Ora, l'acquisto di un bene immateriale come la maestria del pittore doveva risultare più problematico rispetto al pagamento della quantità di oro utilizzato, ma esistevano alcune strategie comuni per ovviare a questa difficoltà, come stabilire tariffe diverse per la mano del maestro rispetto a quella degli aiuti, oppure richiedere paesaggi che sostituissero i fondali in oro con un dispiego visibile di abilità manuale. Alle nuove forme di investimento conseguono corrispettivi cambiamenti nei dipinti.

Quanto alla funzione delle opere come fattore determinante dello stile, si possono distinguere due livelli di discorso. Su un piano generale, la pittura del XV secolo, può essere

³⁸⁵ M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press, New Haven and London, 1980.

³⁸⁶ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 94.

³⁸⁷ Come nota Langdale, il capitolo si rifà a opere come quella di M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist. Project and Patrons, Workshop and Art Market* (1938), specialmente per quanto riguarda il capitolo intitolato "Business practices in the workshop and art market". Un altro riferimento significativo è a D. Chambers, *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* (1970). Langdale pone inoltre in rilievo come Baxandall, in questo capitolo, usi un linguaggio metaforico ricco di riferimenti al mondo geologico (per esempio, «painting are among other things *fossils* of economic life»), il cui effetto è quello di rafforzare il carattere concreto della relazioni tra artista e committenza che sottostanno alla produzione artistica del XV secolo. Cfr. A Langdale, *Art History and Intellectual History*, cit., pp. 99-100.

considerata per la maggior parte pittura di soggetto religioso. In quanto tale, essa era dotata di una funzione istituzionale, normata da una millenaria teoria ecclesiastica delle immagini che arriva fino al periodo di nostro interesse. Secondo un sermone di Giovanni da Carcano del 1492, ad esempio, i dipinti religiosi dovevano rappresentare le storie sacre in modo chiaro, facile da ricordare e toccante dal punto di vista emotivo. Queste norme generali, inerenti alla funzione istituzionale dei dipinti, si specificano nel momento in cui l'autore scende a un livello più minuto di discorso e si occupa delle pratiche religiose quotidiane cui le opere di soggetto sacro fungevano da supporto. Ricostruendo come la gente pregava, attraverso la lettura di manuali di preghiera del tempo (come il *Zardino de oration*, datato 1454), e dunque comprendendo l'uso concreto che veniva fatto delle immagini devozionali, Baxandall giunge a spiegare la funzione di alcune caratteristiche visibili nei dipinti. Ne è un esempio la 'grazia' con cui Perugino dipinse i volti indistinti dei suoi santi: questi consentivano al devoto, impegnato in esercizi di visualizzazione interiore delle storie sacre, di apporre alle figure, pressoché indifferenziate dal punto di vista fisiognomico ed espressivo, tutti i dettagli che l'immaginazione suggeriva. La funzione pratica di questo tipo di pittura era, infatti, quella di fungere da supporto fisico alla preghiera: una sorta di visualizzazione esteriore, da integrare con il contenuto complementare di quelle interiori.

I fattori della storia sociale dell'arte cui si è qui fatto cenno possono essere riassunti sotto la denominazione generale di 'mercato' e 'funzioni'. In questa veste, esse ritorneranno in *Limewood Sculptors* e nelle Slade Lectures, dove saranno maggiormente approfondite e arricchite da un'adeguata riflessione metodologica, forse istigata dalle reazioni negative al testo del 1972 da parte degli storici sociali dell'arte, soprattutto di area marxista. Langdale ha ricostruito parte di questo dibattito, che riassumiamo qui brevemente, in quanto esso costituisce un importante tassello per capire lo sviluppo di questi argomenti nei prossimi paragrafi. Come egli ha notato, molta della successiva riflessione metodologica di Baxandall, almeno fino a *Patterns of Intention*, può essere interpretata anche come un'articolata risposta a chi lo accusava di aver indebitamente cancellato l'argomento dell'ideologia nella sua storia sociale dell'arte. Ricostruendo il contesto politico e istituzionale della storia dell'arte inglese tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, Langdale individua in T. J. Clark una figura emblematica del clima intellettuale del tempo. Si tratta di una scelta non casuale, in quanto egli fu uno degli studiosi che si espresse duramente contro il taglio apolitico di *Painting and Experience*. In occasione del convegno della College Art Association del 1976, dove Clark parlò all'interno della sezione intitolata "Marxism and Art History",

egli definì il compito della storia sociale dell'arte o *new art history* anche in contrapposizione al testo del 1972, dove la parola 'esperienza' situa la relazione tra artista e committente in una dimensione che sembra non essere toccata dalle strutture che permeano la realtà socio-economica del tempo – «l'ideologia, la classe, il conflitto di classe, le contraddizioni interne a qualsiasi visione ideologica del mondo». L'uomo del Quattrocento dipinto da Baxandall, a detta di Clark, è il personaggio di una «soap-opera», che «fluttua» indisturbato sulla realtà del suo tempo e che non risente del conflitto sociale³⁸⁸.

Grazie a questa breve ricostruzione delle posizioni di Clark rispetto a *Painting and Experience*, abbiamo potuto fissare una seconda tappa del dibattito sui limiti e le possibilità della storia sociale dell'arte, aperto da Baxandall attraverso le critiche ad Antal e Hauser. Vedremo come le Slade Lectures offriranno allo studioso una piattaforma per rispondere alle reazioni critiche provenienti dalla *new social history of art* e, al contempo, per chiarire i fondamenti metodologici della propria storia sociale e culturale dell'arte. Per il momento possiamo anticipare la successiva riflessione, riportando le parole con cui lo studioso, nei suoi manoscritti, ribadisce il programma che sorregge la sua opera del 1972.

It is sometimes helpful, when reading a book, to know the prejudices which have played a large part in its point of view. I have been aware of two main prejudices in this book, and have given vein to them both. The first is that art history that fails to see works of art as a function of a general society is incomplete. The second is that the forms of visual art are responsive primarily to visual influences, and only indirectly to such non-visual forces as social facts or intellectual ideas. These two prejudices do not seem to me incompatible: with only a little dialectical flexibility, they generate a programme [...] A society produces art/a style of art. A style of art responds to visual habits and skills. If one could identify the distinctive visual habits and skills of the society, one could say things about how it was likely to bring distinctive pressure on the style of its art. Even better, one might

³⁸⁸ T.J. Clark, "Preliminary Arguments: Works of Art and Ideology", in *Papers Presented to the Marxism and Art History Session of the College Art Association Meeting*, Chicago, Feb. 1976, citato in A. Langdale, *Art History and Intellectual History*, cit., pp. 209-210: «Our task is made the easier, I reckon, by one current fashion in the historiography of art. All the books, I mean – even as good one as Michael Baxandall's – which have Art and Experience in their titles. "Experience" being the code word for a kind of art history which feels the need to refer to those historical realities with which artist and patron are constantly in contact, but which does not name those structures which mediate and determine the nature of that contact – ideology, class, the conflict of classes, the contradictions within any ideological view of the world. So that "Quattrocento man" floats safely somewhere above the "churchgoing business man, with a taste for dancing – the actual mover, who is referred to only to be conjured away. And several levels below, a whole host of Greeks...medieval men and Nineteenth century Americans waits in the wings, ready to act out its part in a painless and absurd "social history of art". Surely that soap-opera cannot last long...». Si vedano le stesse pagine della tesi di Langdale per riferimenti bibliografici in merito alla contrapposizione Baxandall-Clark. Il tutto confluisce in A.G. Langdale, "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period Eye", cit., pp. 491-492.

learn to gain insights about the society from the style of its art. The programme is easier to state than carry through – it is very difficult to pin down a society’s visual habits and skills – but this book in an experiment along those lines³⁸⁹.

I titoli di lavorazione a *Painting and Experience* contribuiscono a ribadire la centralità attribuita dall’autore alle pratiche visive che fanno da mediatrici tra la società e lo stile pittorico di uno stesso periodo: «The early Renaissance view of early Renaissance painting», «Painting and culture in the early Renaissance», «The Italian culture and its painting», «Painting and its public in early Renaissance Italy»³⁹⁰.

3.2 S.H. Lectures (1972): individui del Rinascimento

Questo paragrafo è dedicato a due lezioni, intitolate *The Italian Renaissance* tenute da Baxandall il 9 e il 16 ottobre 1972, facenti parte del corso in *Early modern European History* dell’Università di Londra, documentate dal relativo programma bibliografico, conservato in archivio³⁹¹. La presente ricostruzione si basa su due cartelle, intitolate S.H. Lectures³⁹², contenenti due bozze manoscritte per lezioni (e altri materiali integrativi) in cui compaiono gli stessi riferimenti bibliografici del suddetto programma .

Le due lezioni presentano alcuni punti di continuità rispetto a quanto visto nel paragrafo precedente. Siamo infatti ancora nell’ambito di corsi sul Rinascimento italiano pensati per studenti di storia, piuttosto che per storici dell’arte. Tuttavia, possiamo anticipare fin da ora che, se *Painting and Experience* indaga i tratti comuni della cultura visiva quattrocentesca, in questo caso Baxandall mette in luce alcuni aspetti fondamentali del Rinascimento all’interno della vicenda personale e dell’esperienza di tre individui rappresentativi di questo periodo: Alberti, Giovanni Rucellai e Federigo da Montefeltro. È dunque interessante vedere come lo studioso scelga un diverso taglio per presentare il fenomeno rinascimentale, recuperando alcuni dei motivi già emersi nelle sua precedente attività di ricerca. Al contempo troveremo importanti spunti di riflessione sui presupposti della storia sociale dell’arte, in particolare per quanto riguarda il rapporto tra individui e cultura.

³⁸⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/1, “*It is sometimes helpful*”, 1965-1972, c 1r-2r.

³⁹⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/1/1, *QUATTROCENTO*, 1965-1972, c. 1r..

³⁹¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/1, *University of London – Board of Studies in History – Session 1972-3, 1972-1973*, p. 1.

³⁹² La dicitura «SH» compare sulla cartella in cui erano conservati i manoscritti al momento del loro deposito negli archivi di Cambridge.

I materiali d'archivio consentono una ricostruzione integrale delle due lezioni, perciò procederemo attraverso la lettura analitica di brani estratti dai due testi per le S.H. Lectures. Esse rappresentano due momenti complementari, in quanto la prima punta a una definizione generale di che cosa sia ciò che chiamiamo 'Rinascimento' – «an identification of what the Renaissance was and was not»³⁹³ –, mentre la seconda, di taglio più ravvicinato e particolare, si focalizza su due personalità, al fine di rintracciare che cosa vi sia di rinascimentale nella loro esperienza – «I'll be taking two [...] individual men and looking at their experience and activities for what is specifically Renaissance in them»³⁹⁴. Si tratta di un'apparente inversione del modo consueto con cui lo storico preferirebbe procedere – ovvero dal dettaglio al quadro generale –, inversione che è imposta dallo stesso concetto di 'Rinascimento': siamo infatti in presenza di un termine il cui uso, spesso, non è accompagnato da un'adeguata analisi critica e che richiede, dunque, una delucidazione preliminare.

Un primo fatto che occorre osservare è come il termine si presti a descrivere simultaneamente un periodo (diciamo compreso tra il 1300 e il 1550), un evento e (più frequentemente) un movimento (comparabile all'Illuminismo o al Romanticismo)³⁹⁵. Si innescano, così, dei processi simbiotici per cui accade che le caratteristiche del Rinascimento-come-movimento («movement-type Renaissance») vengano indistintamente estese a molti altri ambiti della vita del periodo corrispondente, con una conseguente mistificazione del fenomeno storico³⁹⁶. La genesi del termine può dunque aiutare a fare chiarezza. Essa rivela subito una particolarità: a differenza di altre categorie storiche dello stesso tipo, quella del 'Rinascimento' nasce contemporaneamente al fenomeno descritto – «the Renaissance did call itself the Renaissance». Ci accorgiamo subito del fatto che Baxandall sta qui dialogando con uno dei testi indicati nella bibliografia del corso, ovvero *Rinascimento e Rinascenze nell'Arte Occidentale*, e in particolare con il primo capitolo del libro di Panofsky, "Rinascimento: auto-definizione o auto-inganno?". Egli spiega così, come l'origine del termine abbia avuto luogo all'interno di quella che, con un lessico contemporaneo, chiama «storia intellettuale o culturale», ovvero un ambito di riflessione

³⁹³ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance I*], [1972], c. 1r.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ L'*incipit* presenta interessanti somiglianze con quello della lezione intitolata "The Renaissance: Period or Movement" pubblicata da Gombrich nel 1974 nel volume, curato da J.B. Trapp, *Background to the English Renaissance*. Notiamo inoltre che vi sono diverse somiglianze tra le due lezioni sia dal punto di vista tematico che per quanto concerne la bibliografia citata. Cfr. E.H. Gombrich, "The Renaissance: Period or Movement", in J.B. Trapp (a cura di), *English Renaissance: Introductory Lectures*, Gray-Mills, London, 1974, pp. 9-30.

³⁹⁶ Vedi supra (§ 2.3).

che ruotava attorno agli scritti di Dante e di Petrarca, gli autori cui venne attribuito il merito di aver dato un nuovo inizio alla letteratura dopo secoli di oscurità. Vengono poi passate in rassegna alcune varianti della metafora della ‘morte’ e della ‘rinascita’, la quale viene presto estesa alle arti visive, dove Giotto fa le veci di Dante. Si tratta di nozioni assodate, ma che hanno la loro rilevanza nella prospettiva più ampia che il corso assumerà di seguito. Ciò che Baxandall chiede ai suoi allievi di notare è che il Rinascimento fu, ai suoi primordi, un fenomeno che investì le sole arti e che deve essere ristretto, dunque, alla letteratura e alla pittura; corollario di questa osservazione è che non ci si debba aspettare un’analoga ‘rinascita’ in altri campi della vita di questo periodo: «Literature and painting and sculpture: not the natural sciences, not philosophy, not political or social institutions and theory, not music, not geographical discoveries or commercial method»³⁹⁷. Ognuna delle aree menzionate deve essere considerata indipendente dalle altre, e non come parte di un unico fenomeno dotato di vita propria. Se il modo di pensare che permeò le arti del Rinascimento interessò occasionalmente altri ambiti di attività, ciò avvenne attraverso la mediazione di ‘vettori umani’: individui con una formazione letteraria neo-classica che si prestarono alla filosofia o all’attività politica e vi impressero un carattere rinascimentale.

It seems that in the Renaissance period the Renaissance movement was [...] a two tier affair: the primary level belonged to the verbal and visual art; a secondary level admitted philosophy, political theory, music and the rest. The link between the two was individual human: men trained in the neoclassical verbal arts operated in the light of classical teaching in the area of philosophy or political theory and imparted a Renaissance character to these³⁹⁸.

Non occorre ribadire la vicinanza delle posizioni di Baxandall con quelle di Kristeller e altri autori, incontrati nel capitolo precedente, che sostengono l’origine letteraria e filologica del fenomeno rinascimentale; ciò che preme al momento sottolineare è che egli sta qui fornendo alcuni strumenti preliminari per affrontare ciò che chiama «the modern problem of Renaissance», ovvero la visione ottocentesca del fenomeno rinascimentale, di cui siamo ancora in parte eredi. Il testo classico che compare in bibliografia a rappresentare tale problema è *La civiltà del Rinascimento in Italia* di Burckhardt³⁹⁹. Tuttavia, esso ha

³⁹⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance I*], [1972], c. 14r.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ Baxandall esprime un giudizio sull’opera di Burckhardt nella fase finale della seconda delle SH Lectures, in cui introduce e commenta la bibliografia del corso: «I want to spend the last couple of minutes on bibliography, good and accessible books in English on the Renaissance. I’ll limit it to four books, one classic

un'origine più lontana, che può essere rintracciata fin dai sedici volumi della *Histoire des républiques italiennes du Moyen Age* (1807-1818) di Simonde de Sismondi. Secondo quanto ci vien detto, lo storico ed economista politico svizzero propone un modello storiografico basato sulla diretta consequenzialità tra forme di governo e produzione intellettuale tale per cui il Rinascimento sarebbe il risultato di fattori politici e sociali come l'elevato grado di urbanizzazione e la relativa libertà delle repubbliche italiane. Si tratta di una visione deterministica che si scontra con la realtà dei secoli cui si applica ed è contraddetta dalla sfasatura cronologica che separa l'età dei comuni da quella del Rinascimento. Il 'problema moderno del Rinascimento' può essere dunque formulato nei seguenti termini:

There seem to be a disjunction in the Renaissance between on the one hand, the political and economic sphere and on the other and the intellectual and artistic culture [...] one cannot make any simple connection between cultural fertility and economic buoyancy any more than with liberal civic well-being. Of course, one may not want so: it is perhaps naïve and parochial to expect great cultures to coincide simply with the conditions of prosperous democracy we ourselves may admire. But to relate cultural development to social circumstances is a necessary part of history, and in one way or another, explicitly or implicitly, much of the most interesting current work on the Renaissance is concerning itself with this problem⁴⁰⁰.

Due dei titoli suggeriti nella bibliografia del corso fungono, rispettivamente, da correttivo contro la visione ottocentesca e come modello per una storia sociale del Rinascimento fiorentino: mi riferisco a *The Italian Renaissance in its Historical Background*

and three modern studies. The classic *has* to be Burckhardt's *Civilisation of the Renaissance in Italy*. I think any literate historian has to have looked at this book, just as he has to have looked at Gibbon on Rome or Marc Block on Feudalism. It is also one of the main implicit bearings of nearly all more modern discussion of the Renaissance, and not least when that discussion violently disagrees with Burckhardt. It is both an easy and a difficult book to read. It is easy to read in the sense that it is very particular, full of anecdotes and colourful detail. Burckhardt's method in this book is to make general proportions and then illustrate them with cases. It is difficult to read to the extent that one is sometimes puzzled about what Burckhardt can be getting at. I've noticed that they cannot discern an argument in it. They point out what is quite true, that if one were put to produce a summary of the book one couldn't do much more than just repeat the chapter headings. These seem to be slogans, and the rest is illustrative matter. I think one shouldn't be too worried if this is the main idea one brings away from the book, because in one way this is what the book is. There *is* another dimension in the book, and one is constantly being teased by intimations of this. But this dimension is in fact an oblique and purely implicit meditation on the condition of post-1848 Europe and particularly Germany its ills and possible remedies. It is this additional, topical dimension which makes the book a classic, I believe, and interesting to people who are not particularly interested in the Renaissance. It gives it a special emotional charge and intellectual urgency. It's a period piece. The book is out of copyright now of course and there are several cheap paperback editions», Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance II*], [1972], cc. 30r-31r .

⁴⁰⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance I*], [1972], c. 20r.

(1961) di D. Hay – utile soprattutto per quanto concerne la difficile relazione tra realtà politiche e realtà culturali nel periodo compreso tra il XIV e XVI secolo – e a *Renaissance Florence* (1969) di G. Bucker – «a book to read for the physical sense of what living in a Renaissance town was like»⁴⁰¹.

Conclusa la digressione sui problemi derivanti dalla ricezione ottocentesca del Rinascimento, Baxandall torna ai caratteri generali del movimento, enucleando quattro punti impliciti nella sua auto-definizione: una cattiva opinione del passato immediato; un senso di discendenza rispetto a un più lontano passato classico; l'idea di un fenomeno organico, che segue un ritmo di nascita, crescita e declino; e, infine, un alto livello di auto-consapevolezza e auto-analisi. Ognuno di essi è poi affrontato nella sua applicazione concreta. Il primo, per esempio, nasce in un contesto letterario – quello degli umanisti che rifiutarono il latino e il volgare in uso nel medioevo – ma non può essere esteso al campo politico, dove non è riscontrabile un analogo senso di superiorità rispetto al passato comunale.

Il secondo ha invece un raggio d'applicazione più ampio. È infatti scorretto pensare che il significato del recupero della letteratura classica possa essere ridotto al lavoro di un'élite intellettuale e, per dimostrarlo, Baxandall ricorre in parte alle tesi sostenute in *Giotto and the Orators*: «What these people were doing was to restore, as they saw it, the medium of intellectual activity»⁴⁰². E aggiunge una considerazione interessante sulla portata di questa operazione culturale:

We are not really in a position to judge the attraction of this enterprise because we are in fact heirs of its results. The verbal and mental facilities they rediscovered in Latin reshaped all the vernaculars, including English, in the 16th and 17th centuries⁴⁰³.

I meccanismi attraverso cui avvenne una 'classicizzazione della vita' nel Rinascimento sono diversi, non ultimo l'accesso alle fonti antiche in cui si potevano trovare prescrizioni per i più disparati ambiti di esperienza, dalla politica (Aristotele, Platone Cicerone) all'architettura e all'urbanistica (Vitruvio). Ciononostante, Baxandall insiste nel sottolineare la rilevanza del fenomeno, in sé meno ovvio, che descrive come 'classicizzazione dell'attività intellettuale'. A questo proposito, ritroviamo qui una serie di termini che hanno

⁴⁰¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance II*], [1972], c. 35r.

⁴⁰² Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance I*], [1972], c. 30 r.

⁴⁰³ *Ibid.*

punteggiato gli scritti giovanili, dove fungevano da vettori per l'ingresso di valori classici nella vita e nell'estetica rinascimentale; ne sono esempi il concetto di *decorum*, «which was not good behaviour but the harmony of form with function», e di *mean*, «which presupposes that any virtue, in the widest sense, lies between two vices, one of excess and one of deficiency».

La concezione organicistica che il Rinascimento aveva di sé e l'alta auto-consapevolezza sono infine dimostrate dai generi letterari più diffusi del tempo. Se l'introduzione generale alle *Vite* vasariane è un esempio della prima, la seconda trova un corrispettivo concreto nell'abbondante produzione di dialoghi e trattati sulle arti e le professioni.

Addentrando, in questo modo, nel terreno della produzione intellettuale, incontriamo uno dei tre individui che, nella loro attività, manifestano concretamente i tratti generali del Rinascimento appena riassunti, ovvero Leon Battista Alberti. Nel trattato sulla pittura, ad esempio, possiamo riscontrare la cattiva opinione per il passato immediato nel rifiuto di elementi 'gotici' come gli sfondi in oro; al contempo, questo atteggiamento è sfumato da venature nostalgiche verso i valori della Repubblica fiorentina che caratterizzano i libri sulla famiglia – «Here we see again how the Renaissance was seen even at the time as something characteristic only of some activities, and these did not include civic development»⁴⁰⁴. Così, le tipologie dei libri scritti da Alberti sono, al contempo, un richiamo a forme letterarie classiche (ad esempio quella del trattato isagogico, rispecchiata nella struttura tripartita del *De pictura*) ed elementi propulsori del progresso, ovvero del miglioramento artistico e morale.

Giunti a questo punto vien da chiedersi: se il profilo di Alberti rappresenta un 'individuo del Rinascimento', qual è la base sociale del fenomeno rinascimentale? Dobbiamo pensare che fosse un affare limitato a un'élite intellettuale? Ecco la risposta di Baxandall sul rapporto tra l'origine 'alta' della cultura rinascimentale e la sua diffusione tra gli strati popolari della società.

To a certain extent, yes, certainly in its source: but the ideas and methods developed by the elite seeped out to reach and affect the peasants and labourer more quickly than from many elite cultures. A painting by Piero della Francesca, *incorporating* advanced Renaissance intellectual skills was on the walls of a church for all to see, which cannot be said for the 19th century socialist and realist painter Courbet's painting. And a political notion from Cicero could operate in the councils

⁴⁰⁴ *Ivi*, 47 r.

of the Signoria in Florence and affect everyone in the city very deeply. And anyway the long-term consequences of the Renaissance for European culture were large. They are involved in the structure of the sentences I am talking in to you now⁴⁰⁵.

Il riferimento a Courbet richiama alla mente lo studio di M. Shapiro del 1941, "Courbet and Popular Imagery"⁴⁰⁶ e contiene una concisa presa di posizione rispetto al tema del significato sociale della produzione artistica: coerentemente a quanto egli affermava nelle pagine coeve di *Painitng and Experience*, esso sta nelle forme che incarnano ed esibiscono pubblicamente le abilità intellettuali di una comunità. È nella relazione del fruitore con il *medium* pittorico rinascimentale che si schiude l'azione sociale delle opere d'arte, allo stesso modo in cui, è attraverso il *medium* verbale che i concetti neo-classici, su cui veniva reimpostata la vita del Rinascimento, permearono il modo di pensare del tempo.

Il testo della seconda delle S.H. Lectures ci permette di restringere il discorso sull'esperienza rinascimentale alla vicenda individuale di due uomini che furono in contatto, diretto o indiretto, con Alberti, ma che non erano essi stessi umanisti o artisti: il banchiere Giovanni Rucellai e il principe-condottiero Federigo da Montefeltro⁴⁰⁷. Ciò che accomuna i due personaggi è la loro appartenenza a una classe che Baxandall, ricorrendo a una terminologia presa a prestito dalla teoria economica, definisce di «consumatori» del Rinascimento, laddove Alberti è annoverato tra i «produttori». La figura di Rucellai è indagata a partire dallo *Zibaldone quaresimale*⁴⁰⁸ che egli scrisse per il figlio: il testo ci offre una panoramica sugli aspetti rinascimentali nella sua cultura personale. La sezione dedicata alle pratiche commerciali è di particolare interesse, in quanto contiene una trasposizione di concetti estratti dal terzo dei libri sulla famiglia di Alberti. Di fatto si tratta di appunti di lettura consegnati da Rucellai al figlio nella forma di un discorso diretto, appunti che dimostrano le ricadute del pensiero morale dell'umanista nell'esperienza di un mercante del tempo: «it is a very clear demonstration of the relevance of Alberti's humanist moral books in the manner of Cicero to the preoccupation of men like Rucellai. And just behind Rucellai there is Alberti, behind Alberti are Cicero and Quintilian. The transmission is clear

⁴⁰⁵ *Ivi*, cc. 50r-51r; il corsivo è della scrivente.

⁴⁰⁶ M. Schapiro, "Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naïveté", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, no. 3/4, Apr. 1941 – Jul. 1942, pp. 164-191. Ricordiamo inoltre lo studio su Courbet che, da un'altra prospettiva, da qui a breve (1973) avrebbe pubblicato T. J. Clark, cfr. T.J. Clark, *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48* (1973), Einaudi, Torino, 1978.

⁴⁰⁷ Quest'ultimo, lo ricordiamo, era noto a Baxandall fin dalla sua prima formazione con Heydenreich; vedremo a breve come egli riprenda in queste sede alcuni temi già incontrati in occasione dei seminari di Monaco del 1957-58.

⁴⁰⁸ Cfr. A Perosa (a cura di), *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, The Warburg Institute, London, 1960.

and direct»⁴⁰⁹. Un secondo campo che documenta eloquentemente l'influsso dell'umanista nell'esperienza del mercante è quello dell'architettura. Entrambe le maggiori commissioni di Rucellai, la facciata di Santa Maria Novella e l'omonimo palazzo, sono dimostrazioni del gusto per lo stile classicista più progressivo – «the most progressive Renaissance neo-classical style»: «Rucellai wanted the modern thing and knew where to go for it. Here is the consumer of the Renaissance-movement in the most conspicuous way»⁴¹⁰.

Muovendosi da Firenze a Urbino, troviamo il secondo consumatore del tempo: Federigo da Montefeltro. Anche in questo caso sono il Palazzo, e le circostanze della sua realizzazione, a illustrarci perspicuamente l'elemento rinascimentale nella cultura dell'individuo. Baxandall prende le mosse dalla 'patente', datata 1468, con cui Federigo da Montefeltro attribuisce all'architetto Laurana il pieno controllo dei lavori. Il documento, di cui si conserva in archivio una traduzione inglese⁴¹¹, era già stato citato da Heydenreich⁴¹² a testimonianza dell'acume del duca di Urbino che scoprì il talento di Laurana e lo volle al proprio servizio. Baxandall, dal canto suo, vi riconosce una visione del ruolo dell'architetto coerente con quella formulata da Alberti nel *De re aedificatoria*.

This view of the architect as a specialist armoured not only by practical experience but by science, by a theoretical education of a liberal, not purely technical kind, is pure Renaissance. It could come straight out of Alberti's treatise on architecture. Now one need hardly to say that Federigo was on friendly relations with Alberti, and that he possessed a copy of Alberti's treatise. But I do want to illustrate the way in which the neo-classical ideas in the Renaissance treatise became material influences of the period⁴¹³.

⁴⁰⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance II*], [1972], cc. 7r-8r.

⁴¹⁰ *Ivi*, c. 13r.

⁴¹¹ La traduzione inglese del documento, utilizzata probabilmente durante la lezione è conservata in archivio: Baxandall Papers, CUL MS Add. 9843/5/18, *Patent*, 1965-1973, c. 1r-v. Ne riporto di seguito la trascrizione: «*Patent*. We consider that those men should be honoured and praised, who are gifted with talent and skill, and particularly with those talents which have always been prized highly among both ancient and modern people. Such is the talent for Architecture, founded as it is on the science of arithmetic and geometry which are included among the principle liberal arts because they exist *in primo gradu certitudinis*; and Architecture is a science of great skill and genius, and much esteemed by us, and highly prized. We have searched everywhere, and particularly in Tuscany which is the main source of architects, and have found no one really skilled and experience[d] in this profession. But recently we learned through hearsay and then saw and recognised with our own eyes how the famous Master Luciano, practitioner in this art, is learned and skilled in it. And since we have decided to build in our City of Urbino a fine habitation, worthy both of the nobility and the fame of our ancestor and also of our own nobility, we have chosen and appointed the said master Luciano as Engeneer and chief of all the masters who are engaged on this work – mason, joiners, builders and everyone else whatever their rank...».

⁴¹² L.H. Heydenreich, "Federigo da Montefeltro as a Building Patron", cit., p. 3.

⁴¹³ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance II*], [1972], c. 20r.

Il documento antico costituisce, dunque, la base di partenza per interpretare le forme dell'edificio alla luce di alcuni precetti contenuti nel trattato albertiano sull'architettura, a partire dal suo doppio fronte.

To the town the palace present a low domestic front of three modest stories. It is much less grand than Giovanni Rucellai's façade on to the street. But in the other [...] looking out from the town the palace is a huge massif, bristling with non-functional turrets, defying the outsider. This two-faced quality makes it a huge and unmistakable emblem of the benevolent ruler, mild towards his own, fiercely protective against foreign. It's a quite new and completely Renaissance-movement effect⁴¹⁴.

A questo proposito, Baxandall richiama succintamente un passo del *De re aedificatoria* in cui Alberti distingue il palazzo del buon governatore da quello del tiranno: «There is a passage in Alberti's book on fitting the palace to the type of prince»⁴¹⁵.

Il palazzo nel suo complesso e in particolare la biblioteca in esso contenuta, sono poi analizzati sotto il profilo dell'ambiente culturale creato da Federigo da Montefeltro, qui descritto come un grandioso «hardware» culturale – «a grandiose cultural hardware». La biblioteca, per la quale Baxandall rimanda alla descrizione di Vespasiano da Bisticci⁴¹⁶, esemplifica il concetto.

The library [...] was arranged on principles set up by Alberti's old patron, the humanist Pope Nicholas V, and was in charge of a librarian. It was designed for use, by visiting scholars, and rules have survived about how the librarian is to handle visiting readers, guided parties, loans, theft damage to books, and all the other permanent features of a working library. There is one weakness in all this, however, and it is a weakness characteristic of the whole Urbino enterprise. The actual texts of Federigo's manuscripts, beautifully produced as these one, are simply not very accurate. This was noticed even at the time by the Florentine intellectuals. And the reason is simply that while Federigo was happy to spend large sums on books, he did not spend much money on intellectuals, on having good humanists around. There were simply not the scholars at Urbino to put his books through the long process of editing and emendation, commenting and re-editing that

⁴¹⁴ *Ivi*, c. 21r.

⁴¹⁵ *Ibid.* Il passo è citato da Lubbock che studia parte dei manoscritti per le lezioni, datandoli tuttavia all'estate del 1970. Egli ha inoltre riconosciuto, tra le carte conservate assieme ai testi per le SH Lectures, gli appunti tratti da tale passo (V.i), redatti su fogli recanti lo stemma del Victoria&Albert Museum e dunque datati dallo studioso a partire dal 1961, cfr. J. Lubbock, "To do a Leavis on the Visual Arts", cit., pp. 29-31.

⁴¹⁶ Per la descrizione della preziosità dei volumi contenuti nella biblioteca urbinata si veda: Vespasiano da Bisticci, *Vita di Uomini Illustri del secolo XV*, Barbera Bianchi e Comp., Firenze, 1859, pp. 98-98.

made the manuscripts in Florence, say, often very messy, but embodying several generations of scholarship. It was *cultural hardware* that Federigo bought, *stones and mortar, vellum and scarlet leather*. With all his goodwill to Renaissance culture and all the money he spent on it, with all his wish to assert the side of himself that had spent 3 years at the humanist school in Mantua, he did not quite see what the Renaissance movement was about, except in terms of its terminal products, a style of building and a range of books, for instance. In deciding how far Federigo was of the Renaissance-movement this is something one must keep in mind⁴¹⁷.

In altre parole, l'impresa di Urbino si configura come un magnifico allestimento di cultura rinascimentale in cui, tuttavia, viene in parte a mancare il rigore filologico nella riscoperta umanistica dei testi antichi. Tutto ciò è messo in relazione a tre circostanze della biografia del duca quali l'esperienza 'cosmopolita' e l'educazione a un tempo umanistica e militare; l'inusuale rapporto tra potere e consenso; l'ampia disponibilità di denaro per cui non esistevano molte altre possibilità di investimento. Quanto alla prima, Baxandall nota come nell'esperienza di Federigo da Montefeltro si mescolassero luoghi tra loro molto distanti come le Marche («the brutal, backward little courts of the Marches»), Venezia («the urbanity of Venice»), Milano e Mantova («the austere and scholarly school at Mantua»), nonché gli anni trascorsi come condottiero di soldati mercenari («mercenary commander of mercenary soldiers»). Secondariamente, l'inusuale dipendenza del potere del signore dalla buona reputazione si specifica come consenso proveniente dall'interno («the *comune*, which had let him in on sufferance in 1444 and which, he hoped, would uphold his very young son Guidobaldo as his successor») e dall'esterno («the great powers, both as his clients and as forces a small duchy like his own could not afford to offend»). La terza circostanza, infine, è descritta di seguito:

And a third circumstance was money, of which he earned very large sums in his work; it was his money, not public funds, he need have no inhibitions about spending it in the service of his own magnificence, indeed by embellishing his city with his own money he gained goodwill; and, last but not least, he had few other outlets for his money, no financial apparatus like that of the Medici. So he put it into hardware, cultured hardware, but hardware which would gain him goodwill and reputation with his own people and the Italian powers and emphasise the humanist and urbane part of his background, against his rough trade and the rough neighbourhood in which his duchy lay.

⁴¹⁷Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/17, [*The Italian Renaissance II*], [1972], cc. 24r-26r. ; corsivi sono della scrivente.

This is to put it at its least attractive, of course, and is not to deny that Federigo was a man of great intellectual energy and curiosity, considerable ability in the humanist skills, and an even more considerable sense of their value⁴¹⁸.

Detto altrimenti, Baxandall ci chiede di riconoscere le questioni politiche e sociali sottostanti alla realizzazione del Palazzo ducale di Urbino e di includerle in un computo generale sul significato di tale impresa per il fenomeno che chiamiamo 'Rinascimento'.

Avviandoci verso la conclusione del testo per la seconda lezione del 1972, abbiamo visto come Federigo da Montefeltro e Giovanni Rucellai illustrano due casi differenti di come il movimento rinascimentale colorò l'esperienza degli individui. Attraverso la loro vicenda è possibile stimare la misura in cui, caso per caso, il 'Rinascimento-come-movimento' penetrò nella realtà del periodo compreso tra la fine del XIV secolo e gli inizi del XVI. A partire da questi esempi, Baxandall conclude la seconda delle sue lezioni con una riflessione, di ordine metodologico, che interessa la storia sociale dell'arte più in generale.

Rucellai was a merchant, and Federigo was a professional soldier and petty prince. One cannot identify the social sources of the Renaissance movement with a single social class. It was at one time fashionable to see the Renaissance in terms of a bourgeois, mercantile culture replacing an older courtly or feudal culture. But in contact with the facts this view can't be sustained. In fact, if one learns one thing from the Renaissance it is that sociological explanations of history as simple as this are no good, and that the sort of sociological explanation one needs has to be much more complex than equations between lucid, realistic Renaissance merchants and lucid, realistic Renaissance painting⁴¹⁹.

Rispetto agli sviluppi della riflessione metodologica, le lezioni ci consentono di mettere in luce come, già anzitempo, l'individuo avesse un rilievo di peso pari a quello della cultura collettiva nella storia sociale dell'arte di Baxandall. Viene inoltre messa in discussione l'univocità delle classi sociali coinvolte nel movimento rinascimentale, altro aspetto che ritroveremo nel prosieguo della trattazione.

⁴¹⁸ *Ivi.* cc. 28r-29r.

⁴¹⁹ *Ivi.* c. 30r.

3.3 Dal V&A Museum (1961-1965) a *Limewood Sculptors* (1980): le Slade Lectures del 1975

Tra le carte d'archivio che costituiscono la corrispondenza di Baxandall è conservato il carteggio con Gillian Malpass della Yale University Press, la cui datazione corre complessivamente dal 2002 al 2007. In una lettera del 2002 Malpass informa Baxandall del fatto che la Open University prevede di attivare un corso di storia dell'arte per il decennio 2004-2014 in cui *Limewood Sculptors* compare tra i libri fondamentali. A fronte dell'impegno della casa editrice a ristampare regolarmente il volume del 1980, Malpass offre all'autore la possibilità di proporle una nuova edizione. Alla luce di questa lettera possiamo comprendere il significato di un dattiloscritto intitolato *Foreword* (2002), conservato insieme alla corrispondenza, che riveste un particolare interesse per l'argomento di questo paragrafo. Si tratta appunto di una prefazione, pensata per una seconda edizione di *Limewood Sculptors*, che non fu tuttavia realizzata. Scritto a quasi venticinque anni dall'uscita del volume, il testo può essere letto al contempo come una postfazione da cui ricavare informazioni fondamentali su genesi e ricezione del libro. Sappiamo così che esso nacque in due momenti, che l'autore vede, a posteriori, appartenere a fasi diverse della propria attività.

There is a tension in *Limewood Sculptors* about which something may be said at the start. The work in the book is first of 1961-65, when I was an Assistant Keeper at the Victoria & Albert Museum, and then of about 1972-78, when I was on the staff of the Warburg Institute. Between 1965 and 1972 I was doing other things. During this nearly twenty years my frame of reference shifted, and different elements in the book are associated with different moments. I do not think that the catch-all "1968" was the turning point: that was not at its most boisterous in my part of Bloomsbury and most of what I knew of it was second-hand from German and French friends. What I am mainly aware of is that I developed through the 1960s an interest in anthropology and linguistics – very much of the period. In the early 1960s I thought I was expounding art with occasional resort to its cultural circumstances. In the early 1970s I thought I was scrutinising art in order to locate cultural facts it manifested in its manner. By the late 1970s I felt the two were reciprocal in some way and that if I wanted to do either it would be best to do both. Ch. VII, "Individuals" represents an end-point⁴²⁰.

⁴²⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/3/16, *Foreword*, 2002, p. 1.

La prima fase di composizione del libro (1961-1965) coincide con il periodo che Baxandall trascorse come assistente-conservatore nel dipartimento di scultura del Victoria&Albert Museum. La seconda (1972-1978) si colloca a ridosso della pubblicazione di *Painting and Experience* e si sovrappone all'attività didattica. A proposito di questa seconda fase di lavorazione può essere interessante indagare le sette cartelle conservate in archivio, intitolate complessivamente "Slade Lectures". Si tratta di un consistente insieme di manoscritti preparatori per un ciclo di otto lezioni dal titolo *Art and social circumstances*, tenute all'università di Oxford tra il 1974 e il 1975, anno in cui Baxandall è insignito del titolo di *Slade professor of fine arts*⁴²¹. Le lezioni, che hanno come tema la scultura Rinascimentale tedesca studiata nel suo contesto storico-culturale, ci restituiscono una fotografia del secondo momento di composizione di *Limewood Sculptors* e ci permettono di cogliere, *in fieri*, quella tensione che secondo l'autore attraversa il testo del 1980, tensione che è di fatto riflessa nella stessa struttura bipartita del volume, per metà studio storico-culturale e per metà catalogo delle sculture. Ma procediamo con ordine e partiamo, innanzitutto, del primo dei due momenti individuati, al fine di soppesarne il portato all'interno del libro e delle lezioni che lo precedettero.

L'esperienza museale è presentata da Baxandall nelle memorie come un elemento di discontinuità nella narrazione che dagli anni della formazione procede linearmente al primo soggiorno al Warburg Institute. Si tratta infatti di una parentesi isolata, che non avrà repliche, ma che ha importanti ripercussioni sulla produzione del periodo qui in esame. È dunque necessario fare un passo indietro nella cronologia fin qui rispettata per recuperare questo momento fondante.

In *Episodes*, le vicende che dal Warburg Institute portano al V&A Museum si snodano anche attraverso i luoghi di Londra attraversati quotidianamente dallo studioso, il quale abitava allora nel quartiere di Chelsea, una posizione conveniente, a metà strada tra le due istituzioni: «only one long block away from South Kensington tube and a generous range of buses, including the 14 for Bloomsbury. And it was only one step further to the Victoria

⁴²¹ <http://www.hoart.cam.ac.uk/aboutthedept/sladeprofs>: «The Slade Professorship of Fine Art at Cambridge was founded in 1869 as the result of a bequest from the art collector Felix Slade (1788-1868). At the same time, similar chairs were founded in the Universities of Oxford and London. Originally Slade Professors were elected, and sometimes re-elected, for three-year terms. In 1961 the practice changed and since then visiting Slade Professors have been elected on an annual basis. Holders of the Chair usually deliver eight public lectures and four classes for students in the department during the Lent Term of their year in office. The Slade Professorship of Fine Art has been held by many of the most distinguished historians of art and architecture from around the world».

&Albert Museum with the National Art Library, where I read regularly during my first year in London»⁴²². Il suo ingresso nello staff del dipartimento di scultura, è preceduto da un incontro con J. Pope-Hennessy, risalente al 1959-60; in quegli anni, infatti, questi cercava un traduttore per i testi e i documenti in italiano e latino acclusi nei suoi tre volumi sulla scultura italiana alto-rinascimentale e barocca⁴²³ e Bing propose il nome di Baxandall. I compiti a lui assegnati all'interno del museo furono principalmente due: il primo consisteva nell'aggiornare, sulla base dei nuovi cataloghi, le didascalie per i novecento pezzi di scultura italiana lì conservati; il secondo quello di occuparsi della collezione di scultura tedesca, su cui al tempo egli non aveva alcun tipo di conoscenza – «I was an Italianist but, since the grand catalogue of the Italian collection had just been completed by John Pope-Hennessy and Ronald Lightbown⁴²⁴, other work had to be found for me and I was allotted as my main charges the German objects, which I knew nothing about»⁴²⁵. Tra questi oggetti dall'aspetto poco familiare, il gruppo più coerente da cui iniziare una catalogazione gli sembrò quello delle sculture tardo-gotiche e rinascimentali, vale a dire le opere del periodo cui sarà poi dedicato *Limewood Sculptors*. La continuità tra questi due momenti di lavoro è così descritta nelle memorie.

The little I wrote for publication on German sculpture at that time was on later Italianate work. I was puzzled by what the sculptors of 1480-1530 could have thought they were doing and spent time finding out a little about their environment – as a matter of curiosity rather than a method – and trying to work out a way to think about them: the concepts of the basically Franco-Italianate critical language I knew clearly would not do. After a couple of years I had come to like the sculpture and had in mind some sort of general study⁴²⁶.

Le pubblicazioni minori menzionate nella citazione sono “A Masterpiece by Hubert Gerhard” (1965), “Hubert Gerhard and the Altar of Christoph Fugger. The Sculpture and its Making” (1966), *German Wood Statuettes 1500-1800* (1967) e *South German Sculpture 1480-1530* (1974). Frutto immediato del lavoro museale, esse presentano importanti elementi di raccordo tra l'attività del conservatore e quella dello storico culturale e

⁴²² M. Baxandall, *Episodes*, cit., pp. 124-125.

⁴²³ J. Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture*. 3 vols., Phaidon, New York, 1955-63.

⁴²⁴ J. Pope-Hennessy, R. Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 vols. London: H. M. Stationery Office, 1964.

⁴²⁵ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 133.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 134.

meritano, dunque, una certa attenzione. La prima – “A Masterpiece by Hubert Gerhard” – è un articolo che compare sul *Victoria&Albert Museum Bulletin* del 1965 e che ha origine dall’acquisizione da parte del museo di un rilievo della *Resurrezione* e otto statue in bronzo dorato, facenti parte del perduto altare di Christof Fugger, originariamente destinato alla chiesa domenicana di Santa Magdalena ad Augusta. Dopo aver ricostruito la commissione dell’altare e la storia dell’opera, l’articolo chiarisce il fondamentale valore documentario dei registri di pagamento conservati nell’archivio Fugger; essi consentono allo studioso di ripercorrere puntualmente le fasi di realizzazione delle sculture e di precisare le tecniche di lavorazione e i materiali impiegati. Segue un’analisi stilistica dell’opera che si snoda lungo le linee di scambio tra Italia e Germania; Baxandall prende in esame l’esperienza italiana di Gerhard al fianco dello scultore Gianbologna e soppesa il grado di libertà dell’artista nell’uso di modelli italianeggianti (ad esempio, le figure ‘serpentine’) in relazione ai gusti e alla sensibilità ‘nordica’ della committenza.

Lo stesso studio dell’altare Fugger ricompare, con alcune variazioni, nel 1966 sul *Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst*. A differenza del primo contributo, Baxandall pubblica qui la trascrizione integrale dei suddetti registri di pagamento, di cui si serve anche in questo caso per far luce sul processo tecnico di realizzazione delle sculture: «the method of copper alloy sculpture in late 16th century Germany»⁴²⁷.

Nel 1967 esce all’interno della collana del Victoria&Albert Museum il catalogo *German Wood Statuettes 1500-1800*. Rispetto al successivo *South German Sculpture 1480-1530* (1974), dedicato alla scultura tedesca meridionale del periodo compreso tra il 1480 e il 1530, esso copre un arco cronologicamente più vasto e offre una panoramica ad ampio spettro sulla collezione di statuette lignee del museo. Il catalogo del 1974, invece, non vuole essere esaustivo e si presenta piuttosto come una guida alla collezione che offre informazioni relative alle ‘circostanze’ storico-culturali e alla tradizione stilistica in cui le sculture furono prodotte.

Tra le quattro pubblicazioni passate in rassegna, questa presenta il maggior grado di sovrapposizione con il successivo *Limewood Sculptors* e testimonia, dunque, una fase già avanzata delle ricerche di Baxandall in questo senso; le prime tre, invece, ci consentono di cogliere alcuni elementi caratterizzanti la fase del lavoro museale. Sotto questo profilo, è significativo l’alto interesse che in essi viene dedicato al tema dei materiali e delle tecniche

⁴²⁷ M. Baxandall, “Hubert Gerhard and the Altar of Christoph Fugger. The Sculpture and its Making”, in *Müncher Jahrbuch der bildenden kunst*, XVII, 1966, p. 128.

esecutive. M. Baker considera tale interesse come un riflesso diretto dell'esperienza curatoriale, riflesso che in *Limewood Sculptors* assume tuttavia connotazioni più complesse, facendosi luogo d'incontro tra la figura del conservatore e quella dello storico e critico d'arte. Con riferimento al volume del 1980 egli scrive:

To put in a less biographical terms, we might see in the book the use of a tradition of art-historical scholarship that draws less on debates within the academy than on the working experience of a museum curator. While there was probably more interchange between art-historical scholarship within museums and that within universities and more shared interests thirty years ago, Baxandall's work frequently crosses this divide in the way it constantly plays between the empirical and the theoretical, the rhetorical and the material.

E continua:

The engagement with questions of material and technique in sculpture [...] draws, as does the catalogue section, on Baxandall's experience as an Assistant Keeper in the Department of Architecture and Sculpture⁴²⁸.

Secondo Baker, l'importanza che il tema dei materiali e delle tecniche continua a rivestire nel volume, segnalata dall'inserimento del termine *limewood* (legno di tiglio) all'interno del titolo, non è confinata al capitolo del libro dedicato ai materiali, ma si estende a livello strutturale. Essa pervade l'intero testo, in quanto riaffiora in tutti punti che hanno a che fare con le circostanze della realizzazione delle sculture e, ancor più significativamente, in quelli relativi alla ricezione delle stesse. I materiali e le tecniche, in altre parole, sono affrontati come parte integrante della cultura rinascimentale tedesca e come base per l'interpretazione della sua scultura. Questo avviene, secondo Baker, grazie all'approccio 'chiromantico' di Baxandall: facendo proprie le idee ricavate dalla lettura di Paracelso – idee relative alla possibilità di leggere le proprietà essenziali di un organismo o di un oggetto inanimato a partire dai suoi segni fisici esteriori – lo studioso costruisce un modello interpretativo per osservare la scultura alla luce dei materiali e delle tecniche coinvolti nella sua realizzazione. La narrazione dei processi tecnici proposta da Baxandall, continua Baker, contiene così un forte elemento di novità rispetto ai modelli vigenti nella

⁴²⁸ M. Baker, "Limewood, Chiromancy and Narratives of Making. Writing about the Materials and Processes of Sculpture", in A. Rifkin (a cura di), *About Michael Baxandall*, Blackwell, Oxford, 1999, pp. 40-41.

letteratura: si afferma infatti un interesse più che empirico per gli aspetti materiali e le tecniche, cui viene assegnato un posto fondamentale nella percezione e nell'esperienza della scultura⁴²⁹. Vedremo in seguito come questo discorso sia più trasversale e interessi tutti i generi artistici, non soltanto la scultura in legno di tiglio.

Segnali di questa complessità nell'interpretazione dei materiali e delle tecniche sono riscontrabili nelle prime pubblicazioni sulla scultura. Baker segnala, a questo proposito, come, nell'articolo del 1966 sull'altare Fugger, Baxandall integri l'osservazione empirica della fusione dei bronzi – documentata dai registri di pagamento e, al contempo, visibile fisicamente nell'opera – con attributi di natura stilistica⁴³⁰. Un'analoga fusione di fattori tecnico-materiali e stilistici si trova anche nell'introduzione al catalogo del 1967. In essa Baxandall affronta il problema di come gli intagliatori, abituati a opere di grande formato, adattarono la propria abilità tecnica sulle piccole statuette che si affermarono sul mercato nel corso del XVI secolo, valutando al contempo i risultati che ne conseguirono dal punto di vista formale. Riporto, a titolo esemplificativo, un estratto da questo scritto.

The very smallness of the figures brought the sculptor into close contact with the physical qualities of the wood he was using, and this was often fruitful. Typically the wood was box wood, the finest and, with the rather coarser pearwood, the most frequently used material for the better class of statuette. Boxwood, which had long been imported into Northern Europe from the Mediterranean and the Black sea for purposes of fine carving, is a very dense and evenly grained wood, and can be cut clearly in all directions; its natural yellow colour darkens with age to rich a deep brown, and its surface reacts pleasantly to polishing and even staining. It was in terms of these qualities and their exploitation that the wood statuette was first developed. Veit Stoss of Nuremberg [...] forced to adapt his skills to the new market for statuettes. In carving his Virgin and Child [...] he was in competition with the goldsmiths, who produced silver figures of the Virgin on the same scale in very large numbers. His resource was to use the elastic properties of boxwood to the limit and set

⁴²⁹ *Ivi*, p. 54: «One of the most significant qualities of Baxandall's strategy is the way in which it keeps open the possibility of collapsing the usual rigid sequence made up of one temporal stage involving sculptor, materials and making – what we may call production – and another separate stage involving setting and viewer – or what we may call reception. Although this is to translate something that Baxandall writes about subtly and elegantly into a crude oversimplification, the intermeshing of production and reception along these lines has considerable potential for the way we might write about technique and material, especially those relating to sculpture. What Baxandall provides us with in the *Limewood Sculptors* is an alternative, and far more open, model for writing about sculptural production than the familiar one based on formulaic notion of sculptural process and articulated as a rigidly linear narrative relating different stages of design and making».

⁴³⁰ *Ivi*, p. 41: «When he comments, for instance, that the “narrative centre of the account-book is therefore a mismatch between an Italianate mould and Ausburg methods of crucible casting”, he was already signalling the way in which documents need to be regarded themselves as forms of representations and that any account based on them and the sculptures to which they relate is itself a constructed narrative».

his own virtuosity with swinging arcs of drapery against the glitter of goldsmith's material, and in doing so he was playing on one of the commonplaces of the new humanism: the priority of human skill over any preciousness of the matter it exercises itself upon. The starting point for his design was a solemn and monumental 15th-century type of the Virgin holding the Child very high indeed to her left, each gazing seriously into the face of the other, but Stoss transformed the whole effect of this by turning both heads to grin straight the beholder. To anyone used to the old type such immediacy was and still is almost shocking, or would be so in a life-size figure; in a figure eight inches high the effect is instead artful and personal, and quite beyond the range of any of the Nuremberg goldsmith of Stoss's time⁴³¹.

Gli aspetti fin qui emersi si ritroveranno nel secondo momento di lavorazione a *Limewood Sculptors*, che qui si fa coincidere con le Slade Lectures del 1975, dove l'importanza dei materiali e delle tecniche per la storia dello stile diverrà uno dei punti di più intensa riflessione metodologica. Un'altra questione relativa alla genesi del libro, che trova soluzione nel lavoro museale svolto da Baxandall al V&A Museum e nei suoi successivi sviluppi, emerge dalla prefazione/postfazione del 2002.

A circa metà degli anni Settanta, un amico tedesco avverte lo studioso del fatto che la scelta di lavorare sulla scultura lignea tedesca rinascimentale era a suo parere rischiosa, in quanto il soggetto risultava altamente compromesso da un punto di vista ideologico-politico, per essere stato strumentalizzato nel mondo accademico da autori vicini all'ideologia nazional-socialista come W. Pinder. La risposta di Baxandall a questa avvertenza chiarisce l'interesse originario, di tipo conservativo-curatorio, che egli ebbe per questo genere di scultura e come tale interesse si tramutò gradualmente in una ricerca dal taglio storico-culturale, nella quale, egli sentiva di ricoprire una posizione privilegiata.

This, I had already realized, was why the dozen people I knew who now worked on the sculpture seriously – the specialist Kenner – were all in museums and the like, not at universities. Museums and departments of monuments, which anyway had no alternative but to deal with the stuff day by day, could handle it in a cool quarantined way as something to inventories, attribute and conserve. It was the wider history of the sculpture in its relation to pre-Reformation German life that was understandably felt by many people as awkward, perhaps unhealthy, for the moment.

Presumptuously I felt I could cope with that [...] As an outsider, I thought, I might be able to negotiate my way more easily than a native, ignorance and insensitivity to some connotations

⁴³¹ M. Baxandall, *German Wood Statuettes 1500-1800*, Victoria&Albert Museum, H. M. Stationary Office, London, 1967, pp. 2-3.

making my view of things coarse, inevitably, but also sparing my nerve. And after all, my project was to make the sculpture more accessible to non-Germans and to experiment with art/culture relation, not to tell the Germans about their own⁴³².

La posizione che Baxandal delinea per sé, a posteriori, è dunque a metà strada tra il conservatore e lo storico culturale; quest'ultimo affronta il proprio oggetto da una posizione come si è detto privilegiata, perché immune da connotazioni identitarie di carattere nazionale.

Giunti a questo punto, e prima di passare al discorso storico-culturale che Baxandall costruisce attorno alle sculture cui si è avvicinato all'interno del museo, passiamo brevemente in rassegna la ragioni per cui, come preannunciato, quella all'interno del V&A Museum fu nella sua carriera un'esperienza isolata. Una possibile risposta è suggerita dall'assenza di recensioni a *Limewood Sculptors* da parte di personalità afferenti al mondo museale, assenza così commentata dall'autore: «it had nothing new to offer within their own focus of interest: I explicitly disclaimed connoisseurship»⁴³³. Le ragioni del disinteresse dello studioso per le attribuzioni sono elencate all'interno del *Foreword* in tre punti:

A sense of lacking their [⁴³⁴] year-round daily intimacy with a wide range of the sculpture; doubts about some of the premises entailed in current ways of attributing and dating sculpture; and recognition that I had a weak visual memory⁴³⁵.

Le stesse ragioni sono ribadite nelle memorie, dove Baxandall riporta anche l'unico episodio relativo a un esercizio di *connoisseurship* che lo coinvolse durante gli anni al V&A Museum: l'attribuzione del busto di Annibal Caro allo scultore Antonio Calcagni⁴³⁶. L'opera, acquisita dal museo, fu riconosciuta in un primo momento da Pope-Hennessy come di mano di Della Porta. A ben vedere, non si trattò di una disputa tra conoscitori in quanto l'attribuzione proposta da Baxandall non scaturiva dall'occhio, bensì da una ricerca bibliografica, svolta su testi reconditi conservati nella Biblioteca Warburg, che pose l'opera nella corretta relazione con la committenza di Caro, segnalandone la presenza negli inventari della sua collezione. L'episodio è dunque emblematico della diffidenza dello

⁴³² Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/3/16, *Foreword*, 2002, p. 2.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ Ovvero, dei conoscitori.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ M. Baxandall, *Episodes*, cit., p. 135-140.

studioso rispetto ai metodi dell'attribuzione. La ragione per cui esso è menzionato nelle memorie è una sorta di rivalsea contro Pope-Hennessy, il quale si attribuì la scoperta pubblicando i risultati della ricerca. Notiamo di passaggio che materiali relativi a questa stessa ricerca sono conservati in archivio all'interno di una cartella denominata, appunto, "Calcagni"⁴³⁷. Detto ciò, torniamo alla scultura lignea e muoviamoci verso i territori propri dell'autore, ovvero il programma storico culturale svolto in *Limewood Sculptors* e anticipato dalle Slade Lectures.

La relazione tra le lezioni del 1975 e il volume è chiarita dallo stesso Baxandall in un manoscritto contenuto tra i materiali didattici. Si tratta di una presentazione autobiografica scritta su richiesta di un certo «Professor K.» e risalente al 1976. Il manoscritto funge infatti da introduzione a una conferenza sulla scultura lignea tedesca e sulle sue circostanze, avvenuta a un anno di distanza dalle Slade Lectures. In esso Baxandall presenta *Limewood Sculptors* come un'opera rappresentativa del centro dei suoi interessi degli ultimi anni e specifica quanto segue:

I should perhaps explain that this book is an expanded version of half of the Slade Lectures I gave last year at Oxford and that the other half, which is more theoretical and does not primarily use examples from the Renaissance but from other periods I have more or less promised to write up into a short book for Oxford Press. The German book is being done by the London end of the Yale Press⁴³⁸.

Limewood Sculptors, dunque, sviluppa circa una metà delle lezioni di Oxford. L'altra metà, più generale e ricca di esempi eterogenei, sarebbe dovuta diventare un piccolo libro edito dalla Oxford Press, libro che, a quanto ho potuto verificare, non compare nella bibliografia baxandalliana. Sebbene vi siano alcuni punti di tangenza con la successiva riflessione metodologica di *Patterns of Intention*, i documenti in questione contengono del materiale parzialmente inedito che merita di essere esaminato attentamente. In esso Baxadall si impegna in una riflessione di carattere metodologico che, come egli specifica nel *Foreword*, fu espunta dal libro del 1980 per evitare di appesantirlo⁴³⁹. Da qui la ragione per

⁴³⁷ Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/8/2 Calcagni

⁴³⁸ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "Prof. K, when he wrote to me about this visit", [1976], c. 12 r.

⁴³⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/3/16, *Foreword*, 2002, p. 6.

cui è interessante fare un lavoro di sottrazione tra i testi per le lezioni e quello sugli scultori in legno, al fine di ricavare questa sezione di taglio generale.

Tra le sette cartelle in cui sono conservati i materiali relativi alle Slade Lectures, il file cosiddetto “generale”⁴⁴⁰, sebbene molto frammentario, è tra i più significativi ai fini della ricostruzione del ciclo di otto lezioni, in quanto contiene lacerti di testi prevalentemente funzionali alla lezione introduttiva, cui si aggiungono frammenti appartenenti a quelle successive e, in particolar modo, all’ottava e ultima lezione. Alcune di queste carte, si trovano ricomposte, con lievi variazioni di testo, in un unico dattiloscritto⁴⁴¹, cui possiamo attribuire il titolo di *Baptism*⁴⁴², per estensione del titolo della cartella che lo contiene; esso costituisce, con ogni probabilità, la versione definitiva della prima lezione, in cui Baxandall passa in rassegna i temi principali e annuncia i problemi di ordine metodologico che emergeranno nel corso degli incontri successivi, di cui riassume infine il programma.

Il dattiloscritto apre in *medias res* e giova, forse, integrare le sue battute iniziali con alcuni frammenti provenienti dalla cartella miscellanea. Essi introducono l’argomento generale delle Slade Lectures e, probabilmente, anche di altre lezioni di argomento affine⁴⁴³, dati i continui rimaneggiamenti che vi si possono riscontrare tra il singolare e il plurale della locuzione «this lecture/these lectures».

This lecture/these lectures will be about the relation between works of art and the circumstances in which they were made. In particular, they/it will be about the relationship between on the one hand the shapes of works of art – lines, bodies, colours, patterns, configurations – and on the other hand the non-artistic circumstances of their making. The type of thing I shall be trying to say is that this or that shape in a particular work of art manifests this or that social, economic or intellectual thing in its environment. It may be as well for me to say now, just once, that I am not at all concerned to argue that this is the best or proper approach to the history of art. It is simply the approach I shall

⁴⁴⁰ Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2)

⁴⁴¹ Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7 File Ref. Baptism

⁴⁴² Leggeremo sezioni estese di questo documento, il cui interesse principale consiste nelle questioni di ordine metodologico, alla base della storia sociale e culturale dell’arte, che vi vengono affrontate. Al fine di approfondire i nodi fondamentali del discorso, sarà talvolta necessario integrare il testo con lacerti provenienti dalla cartella miscellanea. In seconda battuta, prenderemo in esame le carte relative ad alcune delle lezioni di stampo tematico (lezioni 3,5,6) e alla lezione conclusiva (lezione 8); esse consentiranno affondi verticali sulle questioni di metodo poste in apertura.

⁴⁴³ Riporto alcune di queste lezioni documentate nel curriculum vitae di Baxandall (cfr. Baxandall Papers CUL MS. Add. 9843/1/12, [*Curriculum vitae*], 1985). 1976: *Art and Social History: German Renaissance Sculpture* (Universities of Gothenburg, uppsala and Stockholm); *German Renaissance sculpture* (Courtauld Institute, London); *German sculptor’s guilds* (University of Edinburgh, Colloquium on Late Gothic). 1977: *German renaissance Sculpture* (University of Sussex, Brighton). 1978: *Art and material: German Renaissance Sculpture* (Cambridge University). 1980: *German Renaissance Sculpture* (University of Kent, Canterbury).

be following in these lectures/this lecture. And I shall be following it mainly through exemplification. This means begging various questions, very large questions, of principle and method. But really I want to be polemical and disruptive not systematic or reasoned.

I will also say straight away, though this is a point I shall be expanding on, that the point of the exercise will not be to explain works of art through their circumstances, but to become aware of the circumstances through the works of art.

The enemy I have in mind is represented by books like the illustrated edition of Trevelyan's *Social History of England*, all books of social history or social comment which use works of art as simple illustrations of subject matter referred to in their texts. I shall be arguing, by example, that since, almost by definition, the interest of works of visual art lies in their visual organisation – in their lines, colours, patterns and so on – it is here that they most illuminate the society they are coming out of. It is their style that can best tell us about their circumstances⁴⁴⁴.

In altre parole, le lezioni svolgono un programma di storia sociale e culturale dello stile che muove dagli stessi presupposti visti precedentemente in riferimento a *Painting and Experience*. L'idea sottostante, che ritroveremo più volte ripresa, è che le forme artistiche incarnino, e dunque manifestino, le circostanze sociali, economiche e intellettuali in cui furono prodotte, ragion per cui è possibile, vedere tali circostanze all'interno dell'organizzazione visiva delle opere d'arte – «lines, colours, patterns and so on». Se i fatti esteriori non hanno una ricaduta diretta sullo stile, essi non sono di interesse per lo 'storico culturale che lavora con oggetti visivi'. Notiamo, a questo proposito, come si possa ancora avvertire l'eco di un concetto attivo nella mente dello studioso fin dal momento della sua prima formazione sotto Leavis, ovvero il principio regolatore di *relevance*: le circostanze che ci interessano sono quelle richiamate dall'opera e che, in ultima istanza, hanno il potere di chiarirne l'interesse visivo. Tale concetto emerge, appunto, in un altro frammento manoscritto, appartenente alla cartella miscellanea, in cui Baxandall parla del doppio movimento che dall'opera conduce alle circostanze e torna all'opera.

To sum up then: some circumstances accommodate or prompt some kinds of shape. We can therefore focus on some characteristics of a culture by looking into these circumstances: we focus on the culture through the shapes. At the same time we can look in the other direction and stimulate our insight into artistic shapes by trying circumstances on them for size, if this is stimulating it helps

⁴⁴⁴ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "This lecture will be about", 1974-1982, cc. 1r-2r; per il riferimento bibliografico contenuto nella carta si veda: G.M. Trevelyan, *Illustrated English Social History* (1942), Longmans Green and co., London, New York, Toronto, 1942.

us to know how far we were right in seeing a circumstance in a shape. The power to clarify is a test of *relevance* – though naturally not a mechanical one: in practice these two operations are not distinct or consecutive but mixed up together. That in brief is the sort of pattern I have assumed⁴⁴⁵.

Partendo da questa collazione di documenti, in cui sono esposti in via preliminare il tema e il fine delle Slade Lectures, passiamo a leggere il testo per la **prima lezione** (*Baptism*). Come già detto, Baxandall vi anticipa il contenuto delle lezioni successive, senza fare riferimento specifico alla scultura lignea. Gli esempi scelti in questa rassegna preliminare appartengono a momenti disparati della storia dell'arte e servono principalmente allo scopo di illustrare temi attraverso situazioni concrete, ovvero a evitare che il discorso assuma una coloritura teorica che, secondo l'autore, è spesso poco proficua per lo storico dell'arte. Si tratta di un atteggiamento che lo studioso manifesta coerentemente attraverso tutta la sua opera – verrà ripetuto, ad esempio, in *Patterns of Intention* – e che avrà la sua affermazione definitiva nell'articolo "The Language of Art History" del 1979. Qui se ne ha una prima e più intima formulazione.

So the issue is that of the relation between the shapes of the artist and the extra-artistic circumstances of the artist and I want to leave the issue in this crass formulation for the moment. I am extremely anxious to avoid getting involved at this early stage in theoretical discussion. In the last of these lectures I shall discuss directly current theories of the social history of art, as it is generally referred to, and in all of the lectures I shall making references to general discussions of various problems when it serves the immediate purpose. But I want to start from cases. The reason for this is not a sort of raging empiricism but the domestic predicament of the social history of art itself. For one thing it is a field where art history is grossly lopsided: there is a mass of general discussion and really very little respectable practice, and the more lopsided it becomes the harder it is to do actual historical jobs. One is very easily throttled by the theory. And for another thing the theory itself tends to be pretty low quality theory, not an athletic kind of discourse at all. It tends to be a porridge of simplistic schemes, reflections from general views on history and society, and an extraordinary kind of socio-moral exhortation not found elsewhere. It is not aesthetics in the sense that Aristotle and Schiller are aesthetics, and it does not often have an inherent intellectual interest. For these reasons – because there is too much theory and because it is too shoddy – I am anxious to attempt a little case-law before going general⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "To sum up then", 1974-1982, c. 1r; il corsivo è della scrivente.

⁴⁴⁶ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 1r.

Il dattiloscritto procede passando in rassegna una serie di frammenti di storia – «fragments of history»– emblematici per i problemi che essi pongono allo storico sociale dell'arte, ovvero per le circostanze che hanno una relazione significativa con le forme artistiche. Tale ricognizione è tutt'altro che sistematica e nasconde una seconda finalità. Come scopriremo alla fine, essa non serve soltanto a presentarci i problemi attraverso situazioni. Se vista nel suo schema generale, nel suo saltellare di frammento in frammento, essa è volutamente semplicistica, ovvero volta a creare un termine di confronto negativo, dal punto di vista metodologico, contro cui impostare un lavoro di tipo più saldo; il riferimento polemico è, in questo caso, a un certo tipo di storia sociale dell'arte, impersonata da Hauser, già menzionato nelle pagine di *Painting and Experience*, o da Ernst Fisher, autore di *The Necessity of Art* (1959).

La prima delle circostanze prese in esame è costituita dai materiali e dalle tecniche. Il tema – che, come si è detto, è in parte un portato del lavoro museale sulla scultura – è qui affrontato da un punto di vista più generale: Baxandall valuta in che misura le possibilità tecniche condizionino, direttamente o indirettamente, la gamma delle forme artistiche fisicamente realizzabili a un dato momento storico.

A work of art is made out of a physical material by means of a physical technique, and this is as good a point as any to start from, because the availability of a material and technique are important circumstances of the form. The most elegant because simple examples tend to be from primitive tribal art: here is an illustration from Franz Boas⁴⁴⁷ of natural forms modified by among other things the demands and opportunities of basket weaving. But even in tribal art cases become more complex than this: the distinctively spiky forms of the wood-sculpture of Bambala of Mali are due to the sculptors being primarily smiths and transferring to wood forms more convenient to their everyday metalworking. In more mixed up cultures like Europe in the last couple of thousand years cases become very untidy indeed.

For instance, cases of transference across media like the Bambala, become very intricate. A well studied example is the response to the new contingent technique of photography in an excellent book by Aaron Scharf⁴⁴⁸ in which one sees clearly how painters responded to photography in a wide

⁴⁴⁷ Cfr. F. Boas, *Arte primitiva* (1927), Boringhieri, Torino, 1981.

⁴⁴⁸ Cfr. A. Sharf, *Arte e fotografia* (1968), Einaudi, Torino, 1979.

range of ways, from imitation – as in Degas’s space constructions and instantaneousness – to strong reaction and self-differentiation against – as explicitly and consciously in Gauguin⁴⁴⁹.

Come si evince dal confronto tra gli esempi riportati, rispettivamente, da Boas e da Scharf, la comprensione delle forme artistiche non può prescindere dalla considerazione dell’evoluzione dei mezzi tecnici. Un caso ancor più emblematico, in questo senso, è quello della competizione tra Ghiberti e Brunelleschi del 1401 per le porte del Battistero di Firenze, del cui esito Baxandall fornisce un’interpretazione, per così dire, ‘materialistica’.

One of the themes of early fifteenth-century Italian sculpture, the art of Italian sculpture, the art of Ghiberti and Donatello, is bronze and both Ghiberti and Donatello are deeply affected in their style by the conditions and opportunities of bronze casting. But this is not because Florence was good at bronze casting but because it was bad at bronze-casting. When the Baptistry had needed a set of bronze doors in the previous century a Venetian had to be brought in to cast. The Merchants Guild administrating the Baptistry among other things and best qualified to be aware of Florence’s industrial weakness in this department set about repairing the situation. This is why the Merchants’ guild was so patient with Ghiberti, waiting fifty years and spending thousand of florins on the two Baptistry doors he made. Also this is why Ghiberti had won the competition to do the doors in the first place. As you know, competition reliefs survive by both Ghiberti and Brunelleschi, Ghiberti’s being the winner. You will read in the books that Ghiberti won because the jury being a bit old-fashioned in its taste preferred the International Gothic style of his piece to the avant-garde neoclassicism of Brunelleschi, but this is arty nonsense. Brunelleschi, in my view, could not win because his piece was technically impossible. It consists of a lot of little bits soldered together, where Ghiberti’s was cast in one large piece and one small. In ten years’ open-air use the gilding of Brunelleschi’s would have become patchy, coming away from the joins because of the fluxes in the solder, and in hundred years the whole cobbled up affair would have fallen apart. The competition was the first step in half a century’s campaign, completely successful, to establish a flourishing bronze-casting craft in Florence. Ghiberti’s workshop became a school of metal sculpture and fine casting⁴⁵⁰.

Il passo è di notevole interesse in quanto introduce una questione di metodo che diventa centrale nel pensiero di Baxandall fin dal primo momento in cui egli si accosta alla scultura e che verrà successivamente estesa anche alle altre arti visive: l’importanza, spesso trascurata

⁴⁴⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 3r.

⁴⁵⁰ *Ivi*, c. 4r.

dalla storia dell'arte, dei materiali e delle tecniche nella storia dello stile. In questo, egli afferma poco oltre, si può imparare dall'antropologia: la relazione tra tecniche e stile, più esibita nel manufatto artigianale, può aiutarci a comprendere anche episodi fondamentali della storia dell'arte. Motivo per cui l'autore denuncia l'assenza di una storia degli strumenti del pittore, una 'storia della pennellata', ovvero dei mezzi che stanno a fondamento della cultura visiva occidentale. Il punto verrà ripreso nella terza lezione, dedicata appunto ai materiali.

So the art-historian cannot make the sort of tidy point an anthropologist can about basket-work, but this is no reason why the problem should be ignored by art history, as it tends to be. It is symptomatic, I am afraid, that there is no study (as far as I know) of the history of the paint brush, one of the great tools of western culture. I shall be spending the third of my lectures on the relation between material and technique on the one side and the forms made with them on the other⁴⁵¹.

A completare la triade del materialismo estetico, «an old art historical heresy» su cui Baxandall si soffermerà da un punto di vista teorico nell'ultima lezione, si aggiunge una terza condizione della forma, la funzione dell'opera d'arte. Qui, in via preliminare, l'autore si limita a chiarire che userà il termine nell'accezione di «uso immediato ed esplicito dell'opera» – «as, for instance, the immediate function of a landscape painting may be to hang decoratively on a domestic wall or of a Madonna to be an aid to devotion in a church»⁴⁵².

Vi sono poi intenzioni più impalpabili dell'opera che vanno a mescolarsi con il suo uso immediato. Esse sono dettate dall'ambiente professionale e commerciale dell'artista – «the professional-cum-commercial environment of the artist»⁴⁵³ – che può essere convenientemente descritto ricorrendo a un'analogia formale con il mercato (*market*). In questa cornice rientrano tutte le condizioni che contribuiscono a definire la personalità di un artista e che rendono riconoscibile il suo stile individuale. Il caso qui presentato è quello dell'eccezionale rapidità delle innovazioni stilistiche nell'opera di Picasso e Braque negli anni che corrono tra il 1907 e il 1913, sullo sfondo di tre istituzioni del mercato dell'arte parigino: i saloni non ufficiali (*black salons*), i mercanti d'arte indipendenti e la stampa culturale francese. La tesi tratteggiata da Baxandall è che tale rapidità si possa spiegare, da

⁴⁵¹ *Ivi*, c. 5r.

⁴⁵² *Ibid.* Si tratta della stessa concezione della 'funzione', intesa come 'uso' dell'opera d'arte nell'esperienza e nella pratica quotidiana, già incontrata in *Painting and Experience*.

⁴⁵³ *Ibid.*

un lato, come una strategia per differenziarsi dagli altri Cubisti, che esponevano le loro opere come un gruppo compatto nei *black salons* (che, per quanto indipendenti, rimanevano un'istituzione tradizionale, in quanto rispettavano la stessa forma espositiva dei saloni ufficiali e parlavano a un pubblico nazionale); dall'altro, come risposta positiva alla domanda dei più progressisti mercanti d'arte indipendenti, come Daniel-Henry Kahnweiler che, con un contratto esclusivo, si assicura su tutta la produzione di Picasso – «They [Picasso e Braque] were less concerned with being Cubist, though they had invented it, than with being Picasso and Braque, valued by Kahnweiler's clients as individuals not as members of Room 41 at the Independents' salon»⁴⁵⁴. Il caso qui scelto verrà poi riproposto all'interno del secondo capitolo di *Patterns of Intentions* dove, come nelle lezioni, Baxandall sfrutta l'incursione tra i Cubisti per affermare un punto più generale. Con la nozione di mercato egli non vuole applicare una logica di interesse meramente economico alla produzione di Picasso, quanto descrivere i termini di una relazione reciproca tra l'artista (offerta) e il suo pubblico (domanda), relazione all'interno della quale, a un dato momento storico, trovano una formulazione convenzionale il senso che una società ha dell'arte, dello stile e del talento individuale, così come il senso che un artista ha della propria identità. Il mercato, in questo senso, funziona come un mezzo di comunicazione (*medium*) che, nel testo del 1985, verrà ridefinito con la parola francese *troc* (baratto)⁴⁵⁵.

Of course I have simplified so grossly that I am left with a list of qualifications I have not time to make but there is one misunderstanding I should ward off now as it is a matter that is going to be coming up again in these lectures. To relate an artist's development to the market, the professional-cum-commercial environment, is not to try and make a philistine point: it was certainly not a matter of Picasso and Braque trying to make a killing. It is rather that the market is one *medium* in which a society registers and conventionalises people's sense of art, and mastery, and style, and individual talent; the artist's own sense of his identity and art cannot be untouched by this. Apart from anything else, the market itself has responded partly to an earlier generation of artists' sense of their art and identity⁴⁵⁶.

Su questo *medium* vengono poi proiettate alcune istanze del mercato reale. Una circostanza di rilievo, da questo punto di vista, è costituita dalla figura del committente

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ M. Baxandall, *Patterns of Intentions*, cit., pp. 47-50.

⁴⁵⁶ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 11r; il corsivo è della scrivente.

(*patron*) o cliente (*client*). Sia direttamente che «in a feed-back way», la committenza è un fattore decisivo nella creazione di un'opera d'arte, come peraltro veniva già affermato nel primo capitolo di *Painting and Experience*, dedicato alle «condizioni del mercato». Lì si affermava che i dipinti del XV secolo sono testimonianze di un rapporto sociale tra un pittore che eseguiva l'opera, o soprintendeva alla sua esecuzione, e un soggetto che la commissionava e finanziava: entrambe le parti devono essere considerate «agenti attivi» e determinanti della forma. Il primo caso emblematico preso in esame da Baxandall è quello, già abbondantemente sviluppato all'interno delle S.H. Lectures, di Federigo da Montefeltro e del Palazzo Ducale di Urbino. In questa sede lo studioso non fa che riassumere quanto già incontrato nel testo delle precedenti lezioni a proposito delle circostanze in cui Federigo decise di investire importanti risorse finanziarie nella realizzazione del palazzo.

Un secondo problema, relativo alla committenza, è rappresentato dai limiti nel controllo dello stile di un'opera – «control over the manner as opposed to the fact of the work of art». L'esempio proposto è quello dei rapporti tra Donatello e l'opera del Duomo di Firenze, sotto-sezione dell'Arte della lana. Anche in questo caso, l'autore attinge dagli esempi già presentati nella prima sezione di *Painting and Experience*, per affermare che nel caso della scultura il controllo della committenza sullo stile dell'opera, ovvero l'interferenza personale del cliente sul lavoro quotidiano dell'artista, era ancor meno stretto di quanto potesse avvenire in pittura.

Proseguendo per ampie falcate, Baxandall sottopone al suo uditorio ancora nuove sfaccettature del problema del ruolo del mercato nella realizzazione dell'opera d'arte: l'adesione dello stile di un'opera a un particolare gruppo sociale, sia da parte dell'artista che da parte del cliente. Il caso classico citato è quello, studiato da Shapiro, dell'uso di stampe popolari da parte di Courbet come affermazione della sua vicinanza al popolo. Più elusivo, ma altrettanto reale, è il caso delle corrispondenze tra uno stile e un gruppo politico. Qui la questione di interesse generale, che riemergerà nel confronto finale con gli storici sociali dell'arte, è data dalla tendenza a creare delle equivalenze tra polarità in campo politico e polarità stilistiche, come si legge di seguito.

It seems as if the polarities which in any period are discerned in political and artistic and indeed in other matters tend to be stacked in such a way as to suggest equivalences between polarity in one field and polarity in another⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ *Ivi*, c. 14r.

Con un nuovo spostamento d'accento, Baxandall propone come successivo motivo di riflessione il modo in cui fatti o attitudini sociali possono trovare espressione diretta nello stile delle opere d'arte. Egli si sofferma su un caso di studio che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, attirò già la sua attenzione nelle ricerche giovanili e che verrà riproposto nell'articolo "Art, Society and the Bouguer Principle" (1985). Si tratta dell'affresco senese del *Buon governo sulla città e la campagna* di Ambrogio Lorenzetti. Dal punto di vista del dialogo tra testi editi e materiali d'archivio, questa sezione rappresenta un'interessante punto di passaggio che permette di seguire il crescente interesse di Baxandall per questa immagine. Così come nello scritto giovanile sul tema del movimento⁴⁵⁸, anche nella prima delle Slade Lectures l'attenzione dello studioso si sofferma sulle figure femminili che eseguono la danza ad anello al centro dell'affresco dedicato alla città; tuttavia, la vecchia preoccupazione per le formule usate nella rappresentazione del movimento corporeo lascia qui spazio al significato simbolico di queste figure. Differenziandosi per dimensioni, colori e tipologia da quelle dei cittadini – che, intenti ai loro affari, sembrano non accorgersi della loro presenza –, queste figure, che gettano lo sguardo in tutte le direzioni nello spazio, svolgono un'azione centripeta e sono simbolo ed espressione del desiderio di unità diffuso nella società senese del tempo, la quale versava in uno stato di crisi dovuta a divisioni interne, alla competizione con Firenze e a difficili rapporti con il territorio circostante. Una lettura simile si applica anche al paesaggio collinare su cui campeggia l'allegoria della *securitas* che regge un cartiglio inneggiante alla pace e all'operosità. Interpretato da Hauser⁴⁵⁹ come «il primo paesaggio moderno» in cui si estrinsecano le spinte progressiste della media borghesia senese, esso è letto da Baxandall come una scelta regressiva, per il consapevole ricorso a una formula rappresentativa della tradizione paesaggistica senese del

⁴⁵⁸ Mi riferisco al *paper* sulla danza sociale analizzato nel secondo capitolo (§ 2.3); cfr. Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/8/16, "Circumstantially social dancing", [1960-1964], cc. 1r-9r.

⁴⁵⁹ Si veda, per esempio, l'interpretazione datane da Hauser ne *La storia sociale dell'arte*: «A Siena, dove la media borghesia ha maggior peso e dove le tradizioni sociali e religiose hanno radici più profonde, l'evoluzione culturale non è turbata da crisi o catastrofi, e il sentimento religioso può rivestire forme più adeguate al tempo e suscettibili di maggior sviluppo, appunto perché è ancora un sentimento vivo. Il maggior progresso sulla via aperta da Giotto lo fa il senese Ambrogio Lorenzetti, il creatore del primo paesaggio naturalistico e della veduta illusionistica di città. Di fronte allo spazio di Giotto, che è, sì, unitario e continuo, ma non mai più profondo di uno scenario, egli crea, nella sua veduta di Siena, una prospettiva che supera ogni precedente del genere, non solo per la sua ampiezza, ma anche per il naturale collegamento delle diverse parti in un unico spazio. L'immagine di Siena è così fedele, che si riconosce ancora la parte della città che servì come tema al pittore; e sembra di poter camminare per quelle vie che fra i palazzi dei nobili e le case dei borghesi, fra le botteghe e i fondachi si snodano su per la collina» - cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte* (1951), Einaudi, Torino, 1956, 315-316.

Duecento, che esprime inquietudine verso la situazione presente e offre uno sguardo nostalgico verso il passato⁴⁶⁰.

The point is that one need not to stop at the art historical fact of the first modern landscape, one can penetrate through it to the political crisis and class political view and anxiety it registers⁴⁶¹.

In altre parole, lo stile delle colline di Lorenzetti registra gli atteggiamenti suscitati dalla crisi politica e sociale del tempo. La lettura stilistica qui proposta si oppone a quella hauseriana, ma si rivelerà altrettanto debole dal punto di vista metodologico. Nell'articolo del 1985 Baxandall sottoporà infatti la sua stessa interpretazione a una revisione radicale: essa fungerà da esempio caricaturale di un tipo di storia sociale dell'arte che muove troppo facilmente da fatti pittorici a fatti sociali corrispondenti. Le osservazioni appena riportate diventeranno il punto di partenza per giungere alla conclusione che la relazione tra arte e società necessita di una mediazione e che tale mediazione è da ricercare sul piano culturale. L'articolo ci permette dunque di riconoscere nelle carte, non solo un precedente stadio di lavorazione allo stesso argomento, ma soprattutto il punto di vista destinato a essere profondamente rivisto. Il testo, presentato alla College Art Association conference tenutasi a Los Angeles nel febbraio 1985 all'interno della sezione "Art or Society: Must we choose?" (diretta da Svetlana Alpers⁴⁶²), si annuncia infatti come il racconto di un fallimento: «the account of a failure, an inability to finish some years ago an article I wanted to write about Ambrogio Lorenzetti's picture of "Good Government" – the title is modern – in the town hall at Siena»⁴⁶³. Sebbene qui l'autore faccia riferimento a un articolo incompiuto, mentre noi siamo in presenza di un frammento di testo per la prima delle Slade Lectures, l'affinità tematica tra i due scritti giustifica, a mio avviso, la presente ricostruzione.

Tornando alla lezione, rimane un ultimo ordine di circostanze da prendere in considerazione, ordine che si colloca all'estremo opposto rispetto alla questione dei materiali e delle tecniche da cui Baxandall era partito. Si tratta della relazione tra forme

⁴⁶⁰ È probabile che questa lettura tenga conto di quanto Gombrich scriveva a nella sua recensione alla storia sociale dell'arte hauseriana. E.H. Gombrich, "Book reviews: Arnold Hauser, *The Social History of Art*", cit., p. 84: «Has a "social historian" really nothing to say about Ambrogio Lorenzetti's Good Government other than that its master, "the creator of the illusionistic town panorama, takes, with greater freedom of his spatial arrangement, the first important step in the artistic development leading beyond Giotto's style"?».

⁴⁶¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 17 r.

⁴⁶² S. Alpers, "Art or Society: must we choose", *Representation*, 12, 1985, pp. 1-2.

⁴⁶³ M. Baxandall, "Art, Society and the Bouguer Principle", *Representation*, 12, 1985, p. 32.

artistiche e idee – «the relationship between the forms of art and ideas or systematic intellectuality of a non-visual kind»⁴⁶⁴. L'esempio con cui egli sceglie di confrontarsi è l'analogia tra architettura gotica e filosofia scolastica proposta da Panofsky in *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951)⁴⁶⁵.

The best statement of and exercise in the radical position here is Erwin Panofsky's short book *Gothic Architecture and Scholasticism*. Panofsky, using a sophisticated version of a method of art history that goes a long way back, argues that the forms of High Gothic architecture and the forms of scholastic thought and argument had in common a dialectical method [...] I am not myself convinced by the radical case, but the splendour of Panofsky's book is the frankness with which he lays out the case, with no attempt at all to fudge or soften: quite consciously, one feels, he is conducting a demonstrative experiment to see if the case he would like to be true really works and letting us judge too⁴⁶⁶.

Sebbene il confronto venga rimandato alla sesta lezione, Baxandall pone subito alcune importanti premesse. Innanzitutto, apprezza il modo con cui Panofsky conduce un esperimento dimostrativo, ovvero espone le proprie tesi, con franchezza e schiettezza, al giudizio del lettore. Un atteggiamento simile, come vedremo nel prossimo capitolo, verrà assunto dallo stesso Baxandall in *Patterns of Intention*, dove la relazione tra quadri e idee verrà analizzata attraverso un'analogia tra le proprietà visive della *Donna che prende il tè* di Chardin e le psicologia empirica della percezione di John Locke. Secondariamente, l'autore dichiara fin da ora il punto che lo distanzia dal tipo di lavoro condotto da Panofsky: la relazione tra forme e intellettuali e forme visive non può essere diretta, ma necessita di un elemento visivo intermedio («a visual middle»), ovvero un'area di esperienza visiva in cui sia avvertibile la presenza attiva di certe idee e concetti.

Relations between ideas and visual styles are not as simple as they seem. And they depend a great deal on shifts in the style of perception of the beholder, the public, who select and by selecting reinforce a style in key with wider sentiment and discrimination. And above all one has not much hope of stating a relation between intellectual forms and visual forms unless one can find the visual middle, so to speak, the area of visual experience where the concepts and the visual patterns do

⁴⁶⁴ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 17 r.

⁴⁶⁵ Cfr. E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica* (1951), Abscondita, Milano, 2010.

⁴⁶⁶ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 18 r. La stessa osservazione verrà ribadita da Baxandall nell'intervista del 1994, cfr. A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", cit., p. 4.

actually rub shoulders. In the sixth of my lectures I shall be arguing for a more limited and pedestrian way of linking thought and art than Panofsky's through the vernacular visual skills of a culture⁴⁶⁷.

Siamo così giunti al termine della presente panoramica di esempi emblematici attraverso cui Baxandall illustra la struttura del ciclo di lezioni che sta per intraprendere. Come già anticipato, essa aveva una doppia finalità, che ora viene dichiarata esplicitamente.

The last half hour has been a bit of a mixture, not to say a ragbag, but I have let it develop in this understructured way for two reasons – one creditable, I feel, the other a little sly.

The decent reason is that it has let the counters of the game I shall be playing in these lectures emerge fairly naturally and fairly clearly: materials, manufacture and techniques, the market, the sense of the craft or of art, the client, why and how he buys, social groups, cultural polarities, non-visual intellectuality, words and so on [...].

The other reason is more oblique. I imagine that you have been worried by the superficiality of what I have been saying. In fact, I am hoping rather urgently that you have been disliking this glibness because it will help to justify what I intend to do in these lectures. In a way what I have been doing has been a caricature of the texture of a great deal of discussion of the social roots of artistic style and it seems objectionable in various ways. It is too easy! It is no test of a general position to flutter from flower to flower...taking convenient cases from here and there to illustrate ones assertions. Another trouble with it is that it tends to deny immense complexity of the particular field, and if one does this one is not just distorting the particular case, one is depriving oneself of the possibility of making genuinely specific observations about the relation of shapes to circumstances. If I relate the freedom of Donatello's cathedral sculptures to the peculiarities of the administration of the Opera del Duomo and then by extension to the characteristic structure of political life and organisation in Florence, this is all very well so far as it goes. But to talk of the freedom of Donatello's sculpture is terribly general. Before I can start talking about how the freedom takes this or that form I need more bearings on this particular situation. Of course one can never hope to reach a real predictive status. One will never be able to say that drapery folds will have such and such a pattern in a certain conjunction of circumstances. But the more bearings one has the better and above all the more specific ones explanations are likely to be and the more

⁴⁶⁷Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 19r. Per un confronto tra Baxandall e Panofsky imperniato sui concetti di "abitudini visive" con riferimento al *period eye*, nella sua formulazione del 1972, e "abiti mentali", per come essi sono impiegati in *Architettura gotica e filosofia scolastica*, si veda A.G. Landgale, "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period eye", cit., pp. 486-487.

transparent to social and intellectual facts the objects will become. There seems to me no substitute for properly cultivating a patch⁴⁶⁸.

La seconda finalità di tale miscuglio (*ragbag*) è, dunque, quella di aver creato un termine di confronto negativo che aiuti a giustificare la necessità di affrontare, nel dettaglio, un singolo caso di studio. Non è accettabile infatti «saltellare di fiore in fiore» («to flutter from flower to flower»), ovvero selezionare gli esempi più convenienti per dimostrare la propria tesi, per una triplice ragione. Per prima cosa, questo modo di procedere non costituisce un'autentica verifica delle proprie posizioni. Secondariamente, mantenendo il discorso a un livello tale di generalità, si perde il senso della complessità di ogni situazione particolare, di ogni frammento di storia, incontrato. Infine, e in conseguenza di ciò, si perde la possibilità di stabilire relazioni concrete tra le forme e le circostanze, relazioni che rendano le opere d'arte 'trasparenti' rispetto alla realtà sociale e intellettuale di cui sono parte (Baxandall riprende qui l'esempio di Donatello e dell'Opera del Duomo). Così non rimane che scegliere un caso di studio e analizzarlo nel dettaglio, ovvero «coltivare un piccolo appezzamento» – «There seem no substitute for properly cultivating a patch».

È quanto Baxandall andrà a fare, concentrandosi sulla scultura in legno tedesca a cavallo tra XV e XVI secolo. Si tratta di un terreno che egli sente lontano dalla sensibilità del suo pubblico, ragion per cui avverte la necessità di sottolinearne il valore. Nell'avvertenza, che riporto di seguito, si sente forse ancora l'eco della prima reazione dello stesso Baxandall di fronte a queste sculture, che richiesero circa due anni di studi per rivelarsi in tutta la loro portata estetica⁴⁶⁹.

I shall be using 15th and 16th century German sculpture as the base. I would not do it if I did not think this sculpture was well worth attention for its own sake [...] German sculpture of this period lies rather outside the main Burlingtonian Franco-Italian line of English taste and I think there is little interest in it here, but much of it really is very fine stuff. You will have noticed a rather defensive note in what I am saying and I suppose really that what I am afraid of is a prejudice that objects that are German and are moreover sculpture are necessarily less attractive than objects that

⁴⁶⁸ Il testo qui riportato è il risultato dell'integrazione dei seguenti papers: Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 20 r; Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "*The other reason is more oblique*", [1974-1975], c. 1r.

⁴⁶⁹ M. Baxandall, *Episodes*, cit., pp. 133-134.

are French or Italian and besides painting. In other words I am afraid no one wants to know High German Renaissance sculpture. It is a pity if so⁴⁷⁰.

Posta questa premessa, nell'ultima parte della lezione introduttiva, Baxandall declina ciascuno dei temi emersi sul suo caso di studio e, così facendo, annuncia il programma per le sette lezioni successive. L'impianto generale corrisponde all'indice di *Limewood Sculptors* e i testi per le singole lezioni ne ricalcano i contenuti dei capitoli; permangono tuttavia diverse zone di scarto che consentono di approfondire questioni di ordine metodologico. Ripercorriamo dunque brevemente lo schema complessivo, prima di soffermarci su alcuni nodi di interesse particolare.

La seconda lezione fornisce alcune coordinate per orientarsi sul terreno della scultura lignea rinascimentale tedesca (e corrisponde al capitolo introduttivo di *Limewood Sculptors*): Baxandall ne descrive lo sviluppo tra il XV e il XVI secolo, fornendo dati significativi dal punto di vista cronologico e geografico; si tratta dell'unica lezione che possa essere considerata propriamente di taglio 'storico-artistico' ed esclude, per il momento le 'circostanze' – «it will be the nearest thing to proper art history there will be in these lectures»⁴⁷¹.

La terza lezione è dedicata al problema dei materiali e delle tecniche, «the problem of the artist material and technique and the effect these have on the forms of his work». Come si è detto, si tratta di una questione fondamentale della storia dell'arte, che è stata spesso trascurata con conseguenze disastrose dal punto di vista operativo, in quanto mancano i vocaboli per descrivere la relazione tra forme, materiali e tecniche. Qui, come spesso avviene in Baxandall, un problema di metodo viene affrontato dal punto di vista degli strumenti del mestiere, ovvero del linguaggio della storia dell'arte.

This is a really preliminary problem in the history of art and because it has been neglected we lack a vocabulary for talking about the relation between objects material and its form. I shall discuss the role of the material both generally and in the particular case of the influence of the properties of limewood on the shape of German limewood sculpture⁴⁷².

Notiamo, fin da ora, che la lezione è pensata per essere divisa in due parti: la prima tratta il ruolo dei materiali da un punto di vista generale; la seconda con riferimento alle proprietà

⁴⁷⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 22r.

⁴⁷¹ *Ivi*, c. 23 r.

⁴⁷² *Ibid.*

del legno di taglio, ovvero la materia prima degli scultori in legno. Tale struttura è rispettata all'interno dei testi riconducibili alla terza lezione, che contengono infatti una sezione dedicata al caso particolare, corrispondente al secondo capitolo di *Limewood Sculptors*, e una sezione inedita di taglio generale, su cui ci soffermeremo in questa sede.

La quarta lezione, conformemente al terzo capitolo del libro, studia la scultura di soggetto religioso alla luce della sua funzione sociale, dell'uso, con particolare riferimento alle conseguenze della Riforma sullo stile: «a particularly dramatic and sudden cutting off of the arts previous usefulness and search for new functions».

La quinta affronta il tema del mercato: «the relation between the circumstances of production and marketing and the character of the art itself. One problem here will be the way in which notions of art and style react with commercial institutions and I shall argue that the categories of economics, of market theory, are helpful in this case». Anche in questo caso i documenti d'archivio presentano alcune riflessioni di metodo espunte dal quarto capitolo del libro, che riporteremo in questa sede.

La sesta lezione, che si ritrova quasi integralmente nel sesto capitolo del libro ("The Period Eye"), passa in rassegna una serie di abilità visive (*visual skills*) diffuse nella Germania del Rinascimento e registrate nelle forme della scultura. Come nel caso dei materiali, sebbene per ragioni differenti, anche qui si impone una difficoltà operativa di ordine linguistico: la mancanza di termini e concetti di origine autoctona per parlare della scultura. Tale limite viene presto convertito da Baxandall in un'occasione per coniare un 'piccolo vocabolario critico' a partire dal linguaggio associato ad altre aree di esperienza visiva.

La settima lezione è una fusione dei capitoli cinque e sette del libro, in quanto tratta della relazione tra individui e circostanze collettive dello stile e, al contempo, quella tra stile individuale e stili nazionali, in una prospettiva di raffronto tra Rinascimento tedesco e italiano.

Per quanto riguarda l'ottava e ultima lezione, assistiamo a un cambiamento di programma. Nell'intenzione originaria di Baxandall, essa doveva essere una lezione interamente di taglio generale che avrebbe discusso il seguente problema: «the extent to which a work of art is transparent as to the society out of which it came and how far we can usefully see art as realising social history for us»; essa avrebbe al contempo passato in rassegna la teoria della storia sociale dell'arte e, non da ultima, la teoria marxista. Giunto alla settima lezione, tuttavia, egli si accorge di non aver lasciato sufficiente spazio all'esame

della scultura stessa e decide di dividere l'ultima lezione in due parti: una prima parte contenente un riepilogo delle circostanze esaminate nelle lezioni precedenti di fronte a un'opera, specificamente la *Vergine della misericordia* di Michael Erhart, e una seconda parte di taglio generale, fedele al piano iniziale⁴⁷³. Sebbene l'analisi dell'opera corrisponda alla sezione del settimo capitolo del libro dedicata a Erhart, entrambe le parti contengono alcuni stralci su cui vale la pena di soffermarsi.

Infine, un'ultima osservazione preliminare, contenuta nel programma, consente di ribadire, con le parole dell'autore, quale sia l'intento generale delle lezioni.

One last preliminary point: in the relation of art to its circumstances one can look to circumstances to explain a work of art, but one can also look to works of art to *realise* a social situation. I shall be pushing the second direction. That is to say, I am not much interested in improving our comprehension of works of art by accumulating information about their environment so much as I am in increasing my insight into past cultures through the concrete visual objects they have left behind. What I am interested in is learning to see a culture as it is realised in works of art⁴⁷⁴.

A partire dallo schema riassuntivo degli otto incontri, vogliamoci ora ai documenti relativi ad alcune delle lezioni presentate. Il primo affondo riguarda la **terza lezione (materiali e tecniche)** il cui fine è comprendere, da un lato, come la scultura tedesca rinascimentale 'realizzi' alcuni aspetti del rapporto che gli uomini del tempo avevano con il legno di tiglio e, dall'altro, quali siano gli strumenti concettuali di cui lo storico dell'arte dispone per spiegare la relazione tra forme e materiali. Secondo la presente ricostruzione, i due temi qui sintetizzati corrispondono, rispettivamente, alla parte storica e a quella teorica della terza lezione. Riassumo i contenuti della prima parte, per poi concentrarmi sulla seconda. Baxandall prende in esame un'ampia gamma di fattori relativi al materiale, dalle diverse specie indigene di tiglio esistenti in Germania secondo le fonti tedesche cinquecentesche (e la loro relativa diffusione) ai motivi per cui il tiglio dalla foglie larghe, presente nella regione meridionale, fosse più conveniente ai fini della scultura. Segue l'analisi dello *status* del legno di tiglio nella società e nella cultura tedesca meridionale del tempo. Il primo fattore preso in considerazione, in questo senso, è quello economico: i registri di pagamento documentano che si trattava di un materiale ricercato – non sempre reperibile, nemmeno al sud – e relativamente costoso. Al valore economico si associava, poi,

⁴⁷³ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/5, [*Slade Lectures 7 – B*], 1974-1975, c. 18 r.

⁴⁷⁴ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/7, [*Baptism*], 1974-1975, c. 26r; il corsivo è della scrivente.

quello simbolico, legato a credenze magiche e a festività. In conseguenza di tutto ciò, il legno di tiglio era un materiale considerato degno di rispetto. Che cosa significhi per lo scultore ‘rispettare’ il proprio materiale è il punto nodale della lezione – «Really this lecture is about how it was respected»⁴⁷⁵. L’analisi degli strumenti con cui il legno di tiglio poteva essere lavorato e del tipo di taglio o traccia che ciascuno lascia sul materiale («il carattere dello strumento»), diviene una premessa necessaria ma non sufficiente a questo discorso. Per comprendere la relazione tra lo scultore e il materiale, è infatti necessario chiarire che cosa potesse voler dire che un pezzo di legno avesse un proprio ‘carattere’ e che questo carattere andasse rispettato. Per fare ciò, Baxandall si richiama al medico Paracelso (*Liber de imaginibus*), autore che non ha connessioni dirette con la realtà delle botteghe degli scultori, ma in cui si trovano riferimenti agli intagliatori in legno nel contesto della pratica della chiromanzia, ovvero dell’arte di leggere il carattere interno di una persona o di un oggetto inanimato a partire dai suoi segni esteriori, «a reading of the lines of disposition and experience on any natural object by a method rather similar to that of the reading of the line of the hand»⁴⁷⁶. Siamo dunque di fronte a un concetto dell’epoca di cui Baxandall si impossessa – «in an opportunist way» – per descrivere il comportamento dei suoi scultori nei confronti del legno di tiglio: si tratta di scultori «chiromantici».

We have to become chiromancers of limewood and read what it is adapted and good for, or indeed – to borrow another phrase of Paracelsus’s – what forms lie hidden in a piece of wood⁴⁷⁷.

Secondo questa concezione il materiale contiene al suo interno delle forme latenti che lo scultore può decidere di assecondare o di contrastare, o meglio sfidare, ottenendo effetti espressivi opposti: nel primo caso si avranno forme stabili e salde – che rispettano le linee lungo le quali il legno tende naturalmente a fendersi (le quali seguono uno schema radiale, o fenditura ‘a stella’), nel secondo forme più rischiose (rispetto alla tenuta del materiale) e instabili. È bene notare che il ‘disegno’ contenuto all’interno di un ciocco di legno non costituisce, per lo scultore, una formula predeterminata per ottenere un buon progetto; si tratta, piuttosto, di uno schema di partenza di fronte al quale si apre una gamma di alternative tecniche tra le quali egli può scegliere a seconda dell’effetto desiderato. È questo un punto su cui Baxandall avrà modo di tornare nella sezione teorica della lezione, in

⁴⁷⁵ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/2, [*Slade Lectures 3*], 1974-1975, c. 3r.

⁴⁷⁶ M. Baxandall, *The Limewood Sculptors*, cit., p. 32.

⁴⁷⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/2, [*Slade Lectures 3*], 1974-1975, c. 5r.

quanto ha a che fare con la questione metodologica generale del materialismo estetico. Ora, cerchiamo di comprendere in che modo le forme visibili della scultura in legno realizzino le forme potenziali contenute nel materiale, seguendo l'autore in alcuni degli esempi che egli propone, sia nel libro che nel testo per la lezione. Esse si collocano su una gamma di possibilità che, per quanto concerne la «grande forma», corre dall'estremo del carattere stabile e rilassato a quello di uno «stress ostentato». Il primo si può osservare nei drappeggi orbitali che avvolgono il tronco centrale, sottolineando il volume del legno con un effetto maestoso e rassicurante, come avviene nelle figure di santi dell'altare di Kefermarkt, attribuito a Martin Kriechbaum, scultore di Passau. Nell'opera di Veit Stoss di Norimberga si possono osservare entrambi gli estremi. Baxandall confronta, a questo scopo, la *Vergine con Bambino* con la *Madonna addolorata*: se la prima è (sia in senso letterale che espressivo – «literally as well as in feeling») stabile e sicura, come si conviene a una *hausmadonna*, ovvero a una figura rassicurante pensata per essere esposta sul muro di una casa, la seconda, con il drappeggio contorto del suo mantello che sfida le disposizioni interne del legno, è tesa e agitata, conformemente alla sua funzione di addolorata (la figura è parte del gruppo della *Crocifissione* in St. Sebaldus). Sulla liceità di tali interpretazioni narrative degli effetti espressivi delle due tecniche, ovvero delle equazioni tra tensione fisica del legno e tensione psicologica della figura, avremo modo di tornare successivamente, occupandoci del problema (linguistico) della descrizione formale della scultura.

Al momento passiamo invece alla sezione di taglio generale della terza lezione. In essa Baxandall si chiede se quanto appena riassunto a proposito della scultura lignea tedesca del Rinascimento possa avere una portata più vasta dal punto di vista della metodologia storico-artistica.



Figure 6 e 7 – Veit Stoss, *Vergine con il Bambino*, 1550-10 c., Germanisches Nationalmuseum, Norimberga; Veit Stoss, *Crocefisso con la Vergine addolorata (dettaglio)*, 1520, Sankt Sebaldus-kirche, Norimberga.

You may feel what I have been saying may or may not be true of these rather eccentric sculptors but that it does not have much bearing on the main line of European art, on for instance easel-painting of the normal kind. It is a mountain being made out of a south German molehill. There are three points I would make.

First, yes, the issue is particularly conspicuous in Renaissance limewood sculpture, but this is one reason for this sculpture being suggestive test-patch. We are forced to address a problem latent though real, I believe, in many other kinds of art.

Second, conspicuousness and obscurity of issues are self-reinforcing in history, because the historian collects information in the light of issues. For instance, I would argue that the interworking of a certain kind of surface are an important resource of meaning in easel painting. But if I then want information about these, even for a recent and accessible and fully documented art like that of the late 19th century, I will find that the information has not been collected. The art historian and their books will not tell me what range of brushes the colourmen were selling and which Cezanne bought, and which he chose not to buy; what his practice was to drying agents; what choice of canvas texture there was and what Cezanne did about varying the tension with which they were stretched, let alone whether he moved his brush from his wrist or with the full arm, or how far he pushed or pulled his pigments.

Third, because the topic has been an obscure one there are not the words to start talking or thinking for a moment of the sort of critical, indeed cognitive, resources classical Chinese criticism with its calligraphic background could have brought to bear on it, however incongruous this may be [...] The Chinese could have distinguished along many scales we cannot – between wristy brushstrokes and finger dominant strokes, between dead and live strokes, in the sense that there is variation of strength within the single live stroke; between slippery marks and dragging marks, and proper mean between blunt and fresh, between the marks of a straight brush and those of a slanting one, between cutting strokes and led strokes. The Chinese could speak of an individual brushstroke having a localised centre or “core” and an opening and closing phase. He would wonder how far the closing phase of a stroke carries the suggestion of further development. He could even characterise a stroke by the noise it would have made, for instance a sousing noise. And then in the larger pattern he would wonder about the texture of the strokes together, the congruity of the structure of up and across movements with the warp and woof structure of the fabric underlying. These are some of the categories of brushstrokes in Shen Tsung-Ch’ien’s famous 18th century treatise on painting.

Obviously I am not saying we should try to use Chinese notions on Cézanne in the normal way of things – they are inappropriate in every respect, from the materials and tools used to what we know of the artists’ intentions. I am not even suggesting we should want to evolve as highly differentiated a set of categories of our own: it would be too alien to the habits of European attention to be anything but contrived. The point I am trying to make is that it may be exactly those habits of European attention, expressed in and reinforced by the information we have chosen to collect and the vocabulary we employ/deploy, that make the material-form relationship seem less crucial to the total organisation and effect of a work of art than it really is⁴⁷⁸.

Il fatto che l’importanza dei materiali risalti in modo così evidente nel caso della scultura lignea non significa che tale importanza si limiti a questo genere artistico, né che il caso sia stato scelto per convenienza; esso offre piuttosto il vantaggio di forzarci a considerare il ruolo dei materiali anche in altri generi, come la pittura da cavalletto, dove il problema è presente sebbene sia stato spesso ignorato dalla letteratura storico-artistica occidentale. Ciò nonostante, materiali e tecniche non sono un problema di importanza secondaria. Al contrario, essi sono stati lungamente rubricati a fatto di secondo ordine proprio perché non esiste, o quasi, letteratura in merito e questa tendenza non fa che auto-alimentarsi: non

⁴⁷⁸ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/2, [*Slade Lectures 3*], 1974-1975, c. 15 r. La sezione di questo brano relativa alla descrizione della pennellata in Shen Tsung-Ch’ien si ritroverà nell’articolo “The Language of Art History” (1979), dove Baxandall rimanda ai seguenti testi per traduzioni inglesi del trattato cinese: O. Siren, *The Chinese on the Art of Painting* (Peking, 1936), pp. 224-33 e L. Yutang, *The Chinese theory of Art* (London, 1967), pp. 169-219. Cfr. M. Baxandall, “The Language of Art History”, cit., pp. 453-65.

essendoci letteratura, non solo non ci sono sufficienti informazioni sui materiali – anche nel caso di episodi famosi della storia dell’arte, come quello citato di Cézanne – ma, addirittura, viene a mancare la stessa curiosità per un aspetto così fondamentale come l’esistenza materiale dell’opera d’arte. Tutto ciò è riscontrabile su un piano linguistico: al lungo elenco delle domande sulle tecniche e i materiali di Cézanne cui la letteratura non dà risposta, fa da contrappunto l’ancor più lungo elenco delle possibilità linguistiche offerte dalla critica d’arte cinese per rendere le sfumature della pennellata. Si sente qui ancora l’eco delle teorie del relativismo linguistico, familiari a Baxandall fin dalla sua prima attività: il linguaggio della critica, al pari di quello ordinario, va di pari passo con le sue possibilità cognitive. Così il linguaggio cinese discrimina molto più finemente l’area di esperienza del tratto grafico e pittorico in quanto la tradizione critica cinese ha eletto i materiali e le tecniche ad aspetti fondamentali dell’opera d’arte.

Detto ciò, Baxandall ripercorre alcuni momenti fondamentali della storiografia artistica occidentale, al fine di spiegare come si sia giunti a escludere i materiali e le tecniche dall’orizzonte della disciplina. Seguiamo lo studioso in questi estratti inediti delle sue lezioni, dove mette a confronto la corrente del materialismo estetico, solitamente associata a G. Semper, e quella idealistica descritta come «neo-riegliana».

There is an old art-historical heresy that is referred to – when it is referred to at all – as “aesthetic materialism”. Aesthetic materialism is associated particularly with the ideas of Gottfried Semper, an architect who wrote around 1860 a superb unfinished book on aesthetic of ornament. Semper’s anti-idealist notions and examples are too refined to lend themselves to summary but (to simplify grossly) for him the original art was the art of textiles, invented by man to clothe his nakedness. Round textiles other crafts accumulated: woodworking, pottery, metalworking. Then these combined and developed into architecture. And then out of architecture developed the figurative arts. Painting and sculpture. The pedigree of painting and sculpture in the basic material culture was for Semper very real, and this was one of the things that led him to state the relation between art and material culture in a radically direct and rather exclusive way. He argued – and it is this that particularly caught attention – that form, at least in the crafts, is determined by three things – functions, material and technique. Semper admitted that ideal elements did enter into the choice of form, but these were secondary and subordinate. This is “aesthetic materialism”.

Now it was among other things the position of Semper and even more of Semper’s cruder imitators that Alois Riegl was attacking around 1900 when he invented the *Kunstwollen*, the “will to form”. Riegl, who like Semper had been much occupied by ornament, argued that the determinant of a

style was the direction of the collective will to form of a culture and that material, technique and function merely acted as a brake and impediment to this. One deducts material, technique and function from the work of art in order to see the will to form that has been obscured by them. On the other hand too, the will to form will anyway have had a part in the choice of material and technique and in the existence of a function in the first place.

Unfortunately Riegl never formulated clearly what the will to form was, and the elusiveness and undefinedness of this supposed central force has been a stumbling-block, even a scandal, of art history ever since. Because Riegl won and Semper lost: in one guise or another a determining will to form is assumed in most of the classical 20th century art history and art theory⁴⁷⁹.

Once again, by the way, the man who made the most impressive and honest attempt to give the will to form a theoretical status was Erwin Panofsky, particularly in a famous paper published in 1920 in the *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. The book I mentioned two lectures ago, and which I shall be coming back to on another occasion, *Gothic Architecture and Scholasticism*, is itself a special exercise on the problem.

One consequence of the effective victory of the Will-to-Form seems to have been that a Semperish insistence on the importance of material and technique became a little disreputable. In a way this is surprising. Even for Riegl they have an importance: to put it at the lowest, one must be able to identify their roles in order to deduct them, and so find the Will-to-Form in the remainder; for another thing, the choice of material and technique is one of the things the Will to Form express itself through. But in fact, if nowadays one starts trying to think, let alone talk, about the relation between forms and materials or techniques the difficulty arises that there is little equipment, few words and concepts, for doing it with. I suspect that most of us, if we are stimulated to dredge up a topic in the area of the form/material relationship think first of the slogan “truth to material”. At one time “Truth-to-Material” was not as vacuous as it now is. In Ruskin, in the *Seven lamps of Architecture*, the context is firm enough for the idea to be quite clear and powerful. Truth is one of the 7 Lamps of Architecture. Much later, in the reforms of design and architecture associated with Deutscher Werkbund and going thru to early Bauhaus round 1910 it was defined through actual examples of an economical and considered use of wood, concrete, metal and so on, and again had a meaning, though a different one really from Ruskin’s. But nowadays it seems to mean very little and perhaps even to be an obstacle to thinking about the role of matter in art.

Here are natural forms which are, if you wish, true to their material, in one case sand, in the other sandstone. But what they are really true to, surely, is the relation between their materials and specific instruments. The sand has been worked on by wind: if it had been worked on by water the forms would be different. The sandstone is less simple: it has been worked by wind, water and frost

⁴⁷⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/2, [*Slade Lectures 3*], 1974-1975, c. 1r.

in quite complicated permutations. Remove any of these three instruments – say frost – and the form would be different. A work of art differs from such cases in that we have to begin distinguishing between the instrument and the agent in a way not felt urgently necessary for natural action. In other words the artist enters, and there is no reason why he should feel that the simple unstrained relation of material to instrument we see in natural objects should remain. On the contrary, he may make an effect by setting one at the throat of the other [...] But when Henry Moore assimilates a stone representation of a human figure to weathered stones, he is not being true to his material either, since these forms are not that easy to make except with wind frost and water, which are not the tools Moore uses. What rather he is doing is using a sort of visual metaphor to a general effect, and he may feel free to do it in a material in which such forms are totally unnatural, for instance in wood.

Yet the fact remains that in many of the best works of art we are importantly aware of the material, of a relation between the material and the instrument, and of the relation between the material and the form. The question is: what is going on, and one cannot begin to answer it without becoming clearer than we usually are about the properties of the material used. This means looking closely at a case, and so I move to our test patch/High Germany⁴⁸⁰.

In questo lungo estratto, Baxandall ripercorre alcuni momenti cruciali del dibattito teorico sul ruolo dei materiali e delle tecniche nella storia dello stile. Rispetto a quanto già accennato, ovvero allo stato di oblio nel quale essi versano al momento di queste lezioni, la proposta di Semper (*Der Stil*, 1863) è presentata come una teoria promettente che non ha avuto il giusto riconoscimento: essa appare, nel discorso dello studioso, come un faro attorno al quale si è via a via addensata la nebbia dell'idealismo e di cui non si avverte più la luce. Un secondo spunto forte sta nella tesi antitetica offerta da A. Riegl (*Stilfragen*, 1893; *Spätromische Kunstindustrie*, 1901). Da questo punto in poi la teoria fondata sulla triade 'materiale-tecnica-funzione' – in cui Semper fissava l'origine delle forme-base dell'ornamento che successivamente si trasferiscono all'architettura e, in ultima istanza, alle cosiddette arti maggiori (pittura e scultura)⁴⁸¹ – viene attaccata perché meccanicistica e sostituita da un indefinito principio teleologico, il *kunstwollen*, qui descritto come «la direzione della volontà di forma collettiva di una cultura», rispetto al quale la materia costituisce un «coefficiente d'attrito»⁴⁸². L'esito dello scontro tra i seguaci di queste teorie è

⁴⁸⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "Once again, by the way", [1974-1975], cc. 1r-2r.

⁴⁸¹ Cfr. G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori* (1863), Laterza, Bari, 1992, pp. 5-7 e 41-46.

⁴⁸² A. Riegl, *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni Editore, Firenze, 1953, p. 8: «In contrapposto a questa concezione meccanicistica della intima natura dell'opera d'arte, io ne ho sostenuta, per quanto so, per il

visto da Baxandall come lo scandalo della storia e della teoria dell'arte del ventesimo secolo, in quanto Riegl vinse su Semper, sebbene il *kunstwollen* sia rimasto un concetto indefinito, foriero di innumerevoli e diverse interpretazioni⁴⁸³. Tra queste, quella offerta da Panofsky ne "Il concetto del 'Kunstwollen'" (*Der Begriff des Kunstwollens*, 1920)⁴⁸⁴ sembra allo studioso la più convincente. La vittoria del *kunstwollen* ha decretato la situazione con cui Baxandall si trova a fare i conti, nella quale ogni riferimento alle tesi di Semper o la volontà stessa di portare i materiali tra le questioni fondamentali della storia dello stile vengono visti con sospetto. Reazione peraltro sorprendente, a detta dello studioso, in quanto lo stesso Riegl riconosce un ruolo, seppur negativo, alla triade materialistica, così che la 'volontà di forma' può essere compresa, in una prospettiva genetica, come il principio teleologico della scelta dei materiali e delle tecniche finalizzati a un determinato scopo. Tra le conseguenze operative più pesanti della vittoria della cosiddetta corrente neo-riegliana, Baxandall indica la mancanza, cui si è già accennato poco sopra, di un vocabolario e un apparato concettuale adeguato per affrontare il problema dei materiali. Emblema di questa situazione è la formula della trasparenza (verità) dell'opera d'arte rispetto al materiale («truth-to-material»), formula che aveva un significato concreto in Ruskin (*Seven Lamps of Architecture*), e forse ancora all'epoca del Bauhaus, ma che è ridotta a un mero slogan all'altezza di queste lezioni e che, ancor più gravemente, costituisce un ostacolo a una reale comprensione del ruolo del materiale in arte, come nel caso dell'opera di Henry Moore. Giunto così al termine della sua panoramica, Baxandall contrappone a questo stato di cose un fatto elementare comprovato dalla nostra percezione delle opere d'arte: è inevitabile accorgersi della presenza della materia, della sua relazione con gli strumenti dell'artista e del suo contributo attivo nella determinazione delle forme che contempliamo. Da qui, da questa semplice evidenza, egli ricava la giustificazione del proprio interesse per la relazione tra le proprietà del legno di taglio e le forme della scultura rinascimentale tedesca, analizzata precedentemente.

primo, una teleologica nel mio *Stilfragen*. Ho visto infatti nell'opera d'arte il risultato di un *kunstwollen* determinato e cosciente del suo scopo che si afferma lottando con lo scopo utilitaristico, la materia prima e la tecnica. A questi tre fattori non si attribuisce più quel compito positivo di creazione che la cosiddetta teoria di Semper aveva loro attribuito, ma piuttosto se ne dà uno negativo che fa da remora: essi determinano per così dire i coefficienti d'attrito nell'intimo del risultato complessivo».

⁴⁸³ Per le interpretazioni del concetto di *kunstwollen* si vedano: M. A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte* (1984), Jaca Book, Milano, 1991, pp. 63-93; F. Bernabei, "Riegl e i filosofi", in R. Cioffi, O. Scognamiglio (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, vol. 2, Luciano Editore, Napoli, 2012, pp. 442-443.

⁴⁸⁴ E. Panofsky, "Il concetto del 'Kunstwollen'" (1920), in G.D. Neri (a cura di), *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 157-177.

Abbandonando momentaneamente le lezioni del 1975 e procedendo nella cronologia fino a una delle ultime pubblicazioni di Baxandall, la prefazione al catalogo *Georg Baselitz. Recent sculptures* (2004), possiamo constatare come la relazione tra materiali, tecniche e forme rimarrà a fondamento dell'analisi critica della scultura, soprattutto per quanto concerne la sua ricezione. Nel testo che introduce al catalogo dell'esposizione delle sculture lignee di Baselitz, tenutasi alla Gagosian Gallery di New York tra il 14 novembre e il 30 ottobre del 2004, l'autore si concentra su tre fattori: «mass», «marks of work» e «human presence»⁴⁸⁵. Per la loro dimensione colossale e l'imponente massa, le sculture in mostra hanno come primo effetto quello di respingere la naturale tendenza dell'osservatore a rivolgersi alla figura umana. Se la scala delle figure ne impedisce una percezione globale (grande forma), essa assicura al contempo il contatto dell'osservatore con il rilievo della superficie variamente lavorata: «The huge scale of the figures ensures that sometimes one section of this surface is all that we see»⁴⁸⁶. È al livello locale delle superfici che le proprietà materiali – «the working of the wood» – si impongono all'esperienza visiva ed esprimono la forza e il carattere generale delle sculture: «Baselitz makes sculptures of which the surfaces insist on the fact of their having been worked»⁴⁸⁷; il fatto che esse siano localmente colorate non fa che rafforzare l'effetto di superficie: il pigmento – che si dichiara in tutta la sua matericità – funge da segno indicante il fatto che la superficie lavorata costituisce un registro indipendente rispetto alla figura intera. Questa è invece visibile solo a una certa distanza e a occhi semi-chiusi. L'effetto complessivo delle sculture nasce dall'interazione di questi due modi di percezione. Notiamo inoltre, un altro elemento di continuità che caratterizza l'analisi baxandalliana della scultura. Come avviene in *Limewood Sculptors*, la sensibilità per gli aspetti materiali è arricchita da una puntuale attenzione per quelli luministici, ovvero a come la grande forma e le superfici intermedie reagiscono alla luce riflessa. Questo tratto verrà ulteriormente accentuato nell'articolo “The Perception of Riemenschneider” (1999), in cui l'opera dello scultore tedesco viene riconsiderata sotto il profilo degli interessi per i fenomeni della luce e dell'ombra legati all'attenzione visiva, tipici dell'ultima attività di Baxandall⁴⁸⁸. Non solo, le condizioni ambientali di illuminazione acquistano sempre più peso come strumenti della creazione artistica, che partecipano a tutti

⁴⁸⁵ M. Baxandall, “Foreword”, in P. Niesbet (a cura di), *Georg Baselitz. Recent sculptures*, Gagosian Gallery, 2004, p. 9.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 10.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 9.

⁴⁸⁸ M. Baxandall, “The Perception of Riemenschneider”, in J. Capius (a cura di), *Tilman Riemenschneider: master sculptor of the late Middle Ages*, Yale University Press, New Haven and London, 1999, pp. 85-97.

gli effetti alla composizione di un'opera. È quanto avviene, in special modo, nella monografia su Tiepolo⁴⁸⁹.

Tornando alla ricostruzione delle Slade Lectures, passiamo alla **quinta lezione**, dedicata al tema del **mercato**, ovvero alle interferenze tra fenomeni artistici e circostanze economiche. L'obiettivo di Baxandall, in questo caso, è fornire un esempio dei modi in cui lo storico dell'arte possa avvalersi praticamente di categorie prese a prestito dalla teoria economica. Come nella lezione precedente, la parte dedicata alla scultura è preceduta da una premessa di carattere generale, nella quale lo studioso si premura di prendere posizione nei confronti della teoria marxista, in quanto, qui più che altrove, ne sta invadendo il territorio.

In this lecture I want to discuss the relation between what the artist does and the immediate circumstances of manufacture and market. From this lecture on I shall be having to look more and more over my shoulder at the one classical and systematic school of social art history, the Marxist. In the last two lectures I tried to avoid this, partly by putting poor Gottfried Semper and his aesthetic materialism between us and Marx as a sort of human shield. But we have now used up three topics of aesthetic materialism – material, tools and function – and are passing on to ground where we are fully exposed. So from now on, though I do not intend to discuss Marxist theory much, I shall have to place in relation to it what I am trying to do. The authority of Marxism in this field is such that it would be frivolous not to.

The issue today is the relation of the artistic to the commercial. As you know, the central Marxist plank here has a famous wobble in it. The first formulations by Marx and Engels either stated or were taken by some people to state the determining role of the economic for culture or ideology in too absolute a way. Marx and more particularly Engels reformulated their position and it is this qualified version orthodox theory now starts from. I can quickly remind you of it by quoting the well-known summary in Engel's letter to Starkenburg of 1894: "Political, legal, philosophical, religious, literary, artistic etc. development is based on economic development. But they all react upon one another and on the economic basis. It is not that the economic situation is the original cause, is alone active and all else merely passive effect. Rather there is mutual action on the basis of economic necessity, which always pushes through [...] in the last instance [...]".

Leaving aside the obvious problems set by the metaphors at the end of this, the point I have to make now is that Engels implies an infinitely complex pattern of mutual interaction, more complex

⁴⁸⁹ Cfr. S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, cap. 2.

than any cultural historian has been able to describe in a particular case. I shall be concerned with a much more primitive thing, the direct and immediate relation between the artistic and the commercial.

Moving on to the Marxist view of this, one is also moving away from Marx and Engels themselves, for whom after all art was not the central interest, to a special projection on to art of general Marxism drawn up by other people. Here the channels of influence from the economic base are traced along two main lines. One is from the means of production, technique. Apart from its direct effect on art – rather the sort of thing we looked at two weeks ago – the sum of a culture's techniques determines ways of working and living together, and thus human experience and consciousness, and thus also the forms of art. This is an area I shall be touching on next week. The other line runs from the socio-economic structure and particularly the pattern of ownership, for this determines the class structure and thus also such things as the function of art, the status of the artists, the pattern of the art trade, and even attitudes to the artistic tradition.

What I shall be concerned with today lies more in this second area, but I shall not be working within the causal hierarchy it is structured with and I lack interest in final causes⁴⁹⁰.

Ripercorriamo questo lungo estratto inedito, al fine di delineare l'impostazione metodologica del discorso di Baxandall. Innanzitutto, il tema della lezione è costituito dalle relazioni tra il lavoro dell'artista e le immediate circostanze della produzione e del mercato. Finora, come abbiamo visto nella terza lezione, i temi della lavorazione del legno di tiglio e della funzione pratica della scultura avevano avuto come orizzonte teorico il materialismo estetico di Semper. Entrando nel terreno delle circostanze economiche, l'autore si sente ora esposto a un confronto inevitabile con gli storici sociali di area marxista e si rendono necessarie alcune ulteriori precisazioni. A tal fine, Baxandall risale alle fonti della teoria marxiana, teoria secondo cui la struttura economica di una società ne determina la sovrastruttura, ovvero le manifestazioni politiche, giuridiche, filosofiche, religiose, letterarie e artistiche, etc., notando come questa idea sia stata sottoposta a successive revisioni da parte di Marx e soprattutto di Engels⁴⁹¹. La complessità delle reciproche relazioni causali implicate nella riformulazione di Engels del 1894, citata nel documento, mette seriamente in discussione l'utilità della filosofia marxiana per la pratica dello storico-culturale,

⁴⁹⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/3, [*Slade Lectures 5 – A*], 1974-1975, cc. 1r-2r.

⁴⁹¹ Il frammento della lettera di Engels a Starkenburg del 1894, citato da Baxandall, compare anche nel già citato libro di Fisher, *The Necessity of Art*, testo scelto dallo studioso come emblema della storia dell'arte marxista, che ritroveremo successivamente. Cfr. E. Fisher, *The Necessity of Art* (1959), Penguin Books, 1970, pp. 127-130. Quanto alle teorie qui ripercorse da Baxandall si fa riferimento ai seguenti testi: K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca* (1846), K. Marx, *Per la critica dell'economia politica* (1859).

interessato a relazioni di tipo più semplice («more primitive») e più diretto tra arte ed economia; d'altro canto, l'arte occupa una posizione marginale nel pensiero di Marx ed Engels. A ben vedere, dunque, la storia sociale dell'arte di impostazione marxista nasce dalla successiva proiezione della visione marxiana sull'arte.

Detto ciò, Baxandall individua due linee principali secondo cui i marxisti hanno impostato la relazione tra la base economica e i fenomeni artistici. Una prende le mosse dai mezzi e dalle tecniche di produzione; l'altra muove dai rapporti di proprietà che determinano la divisione in classi della società. Dalla prima possono discendere due ordini di fenomeni: il primo è l'influenza delle tecniche sulla produzione fisica del manufatti e, su questo versante, Baxandall si è già espresso nella terza lezione, muovendosi all'interno della cornice del materialismo estetico ed evitando così contaminazioni con i marxisti; il secondo sono i modi di vita e di esperienza umana che prendono forma dall'insieme delle tecniche e pratiche lavorative di una cultura («human experience and consciousness»), i quali si riflettono a loro volta nelle forme artistiche⁴⁹². La seconda linea di argomentazione – quella che muove dalla struttura socio-economica all'arte – circoscrive invece l'area in cui si iscrive il tema della relazione tra arte e mercato e si qualifica, dunque, come un vero termine di confronto con i marxisti. È nella sezione storica della quinta lezione che Baxandall dimostra come ci si possa servire operativamente di nozioni di teoria economica, senza rimanere imbrigliati nelle complesse relazioni causali e gerarchiche tra le nozioni di struttura e sopra-struttura.

Tra le circostanze relative alla produzione e al commercio della scultura lignea che si ritroveranno in *Limewood Sculptors*, Baxandall si sofferma qui sul comportamento degli artisti nella realtà cittadina delle corporazioni artigiane. Gli scultori erano solitamente troppo pochi per avere una corporazione loro dedicata e così rientravano all'interno di quelle di altri mestieri, di cui assorbivano lo statuto e i modi di produzione. A partire da un esame di tali statuti, Baxandall formula le linee guida di un'ideale corporazione degli scultori e ne valuta gli effetti sulla produzione artistica. Ciò che emerge è un'azione estremamente limitante per lo sviluppo dell'arte della scultura in quanto volta a prevenire gli scambi tra artisti di città vicine (a causa di un generale atteggiamento protezionistico che tutelava la produzione locale), a ostacolare la possibilità per i lavoratori salariati di diventare maestri e impiantare una propria bottega, e a scoraggiare le spinte innovative ed eccentriche

⁴⁹² Di questo, Baxandall si occuperà nella lezione successiva dimostrando come, anche in tal caso, il discorso possa essere sviluppato indipendentemente dalla teoria marxista.

rispetto alla tradizione (la cui continuità era assicurata per mezzo di privilegi riservati ai figli dei membri e alle prove cui era subordinata l'ammissione alla bottega); attraverso rigide regole di demarcazione si impedivano, inoltre, fruttuose contaminazioni tra le arti in un settore ibrido come era la scultura lignea policroma, in quanto le aree di azione di pittori e scultori erano nettamente separate; infine, regolando la dimensione delle botteghe, si contrastava l'affermarsi di monopoli cittadini. Nel complesso, la realtà delle corporazioni costituiva un freno allo sviluppo della scultura in legno, ragion per cui i maggiori scultori del periodo erano coloro che trovavano delle strategie per contrastare o aggirare lo spirito delle corporazioni, ovvero coloro che si collocavano al di fuori di quella che Baxandall chiama la «guild sculpture». In particolare egli si concentra su una tipologia di artisti che affermarono un proprio stile individuale: «assertively idiosyncratic sculptors». Essi conducevano solitamente piccole botteghe situate in città di grandi dimensioni, dove era impossibile stabilire un monopolio e in cui l'unica strategia per imporsi sul mercato era un'altissima differenziazione nello stile. Ora, per comprendere e descrivere il comportamento di questi scultori all'interno del mercato, Baxandall ricorre a concetti e termini presi a prestito dalla teoria economica. La strategia degli scultori 'individuali' all'interno di un mercato imperfetto (ovvero imprevedibile) come quello della scultura lignea può essere così descritta in termini di «competizione monopolistica o imperfetta»:

You compete other producers, in relatively restricted circumstances by cultivating and publicising some sort of uniqueness. The one thing one has a hope of real monopoly in is oneself, and one takes advantage of this by differentiating one's style, differentiating one's product, from other people's in the same market, as sharply and conspicuously as one can⁴⁹³.

A ben vedere, si tratta di una strategia simile a quella adottata da Picasso e Braque per smarcarsi dal gruppo dei Cubisti che esponevano ai saloni indipendenti: in entrambi i casi l'artista 'individuale' si crea la propria nicchia di mercato. Questo rilievo ci permette di comprendere l'osservazione con cui Baxandall si avvia a chiudere la quinta delle sue lezioni, che riporto di seguito. Egli si domanda se sia legittimo ricorrere a teorie e concetti anacronistici rispetto alla realtà storica che ci si propone di spiegare e quale sia il vantaggio che se ne ricava.

⁴⁹³ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/3, [*Slade Lectures 5 – B*], 1974-1975, p. 17.

Now if there were an economic historian in the house he would some time ago have been thinking: guild oligopoly and monopoly, yes, these are recognised as factors in the Renaissance economy. But monopolistic competition is something else. It is not a Renaissance thing: the lecturer is being anachronistic.

Well, my argument lies in the artistic facts, the stylistic facts. The shapes of someone like H.L. or many other artists state it very clearly. The contract between artists like H.L. and Lederer state it even more clearly. Moreover the contrast is at the heart of the development of the greatest artists of the period. Riemenschneider's career is demonstrably monopolist in its pattern and his forms register this. Veit Stoss's career develops into the most obvious monopolistic competition, and his forms register that.

It seems to me inherent in the habits of economic history and in the materials of the economic historian elects to use that while the big battalions, the guilds and the monopolists, appear clearly in statues and account-books and recorded public discussion, a strategy of qualitative self-differentiation by small craftsmen is unlikely to appear. What we have in fact is one of the gifts art history can make to social and economic history: one hopes it will be accepted with a good grace.

I have run out of time [...] For the moment the point I want to leave you with is that if one goes into a Renaissance church, or even into a museum with a room full of German Renaissance sculpture (I am afraid Room ...in the Victoria and Albert Museum is the only one in Britain), what one sees is, among many other things, a registration in wood and stone and pigments and indeed visual shapes of a piece of economic history, the transition from the late medieval Europe of the craft guilds to the early modern Europe of the Fuggers. One has to learn to read it, just as one has to learn to read a Fugger account-book, but it is just as real and much prettier⁴⁹⁴.

In base a quanto appena letto, la legittimità di un concetto anacronistico come quello della competizione monopolistica è affermata dalla scultura stessa: le sue forme sono, al pari dei registri di pagamento, fonti di storia economica, perché sono il risultato, e dunque la registrazione fisica, dell'atteggiamento di un artista rispetto alla realtà socio-economica del suo tempo. La teoria economica offre dunque allo storico dell'arte la possibilità di vedere le circostanze all'interno delle forme della scultura e queste, a loro volta, si offrono allo storico economico come documenti a tutti gli effetti, che egli deve imparare a leggere. Ancora una volta il dato visivo e stilistico è posto al centro dell'intersezione tra storia sociale e storia dell'arte.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

Passiamo alla **sesta lezione (cultura visiva)** che, conformemente al sesto capitolo di *Limewood Sculptors*, si occupa delle forme della scultura lignea tedesca nella percezione del tempo e riprende il concetto di *period eye*. In essa trovano risposta alcune questioni lasciate in sospeso nelle lezioni precedenti. La prima di queste è l'origine del termine *flourish* o *fioritur*, con cui Baxandall descrive lo stile della scultura in legno di tiglio ricca di motivi decorativi lineari. Riprendiamo il confronto tra le *Vergine con il bambino* e la *Vergine addolorata* di Veit Stoss, contrapposte dal punto di vista della grande forma nella terza lezione. Ricorderemo che lo studioso metteva in discussione le equazioni troppo facili tra la tensione fisica del materiale e la tensione espressiva della figura. Vediamo la soluzione interpretativa adottata, ripresa nella sesta lezione.

[In the second place], a display of hazardousness seems to go with a more diffuse general emphasis than with a purely expressive emotional tone. We really are beginning to need very badly a word for the local passage of fine or complex judgment, the bit of conspicuously stressed wood, and I would like to call it Fioritur or flourish. In a couple of other High German Renaissance arts the word Fioritur was a technical term. This was a Modist's – that is to say a handwriting teacher's – Fioritur, and this is a Mastersinger's Fioritur. In both cases – and this is part of the point of grasping for a period analogy – the fioritur lacks a local emphatic point: it does not accent a particular letter, word or phrase. The Modist's might be anywhere. The Meistersinger set his words one note per syllable most of the time, but each stanza would have one or two Fioriturs either at the beginning or the end or both: it is not accenting these particular words for their sense, but recurs in each stanza independent of sense. The sculptor's Fioriturs often seem to have a similar status: they confer a more general distinction on a work, though sometimes, of course, as here in Stoss's great St. Andrew, a flourish is necessarily read as a consequence of violent movement and thus very likely of feeling or personality. And there are cases of a Fioritur accenting a particular important gesture or whatever, much as Italian art of the period used local passages of conspicuous difficulty to emphasise a gesture or facial expression⁴⁹⁵.

In altre parole, le 'fioriture' locali non hanno, in sé, un valore espressivo o una funzione narrativa: sono forme neutre, pronte ad assorbire i significati che su di esse vengono proiettati dal resto dell'opera. Per descriverle, Baxandall ricorre ad un'analogia formale e funzionale con i ricami calligrafici o con gli abbellimenti canori, insegnati rispettivamente dai *modisten* e dai *meistersinger* del tempo: si tratta dei *flourishes* o *fioritur*. Al pari dei motivi

⁴⁹⁵ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/2, [*Slade Lectures 3*], 1974-1975, c. 12 r.

lineari della scultura lignea, essi non hanno una connessione diretta con il significato della parola cui si applicano e hanno, dunque, un valore puramente formale. A ben vedere, dunque, la 'scultura florida' è un'espressione che lo studioso conia a partire dal lessico tecnico dell'arte del canto e della calligrafia, due aree di esperienza che rientravano nell'orizzonte culturale degli scultori: esse facevano infatti parte dell'educazione secondaria delle classi medie. È interessante notare come, in questo modo, egli si comporti alla stregua degli scrittori rinascimentali in volgare che, in mancanza di termini per descrivere le qualità pittoriche delle figure in movimento, presero a prestito i termini tecnici dei coevi manuali di danza (ricordiamo il componimento di Galli dedicato a Pisanello: «Arte, *aere*, misura...»). Si tratta di una «period analogy» e, al contempo, di una metafora visiva che nasce dall'assenza di una teoria artistica riguardante la scultura in legno, da cui attingere un vocabolario specifico⁴⁹⁶.

Tutto ciò viene ripreso e approfondito all'interno della sesta lezione, la quale come di consueto, contiene anche una parte di taglio più generale. In essa Baxandall affronta un altro argomento annunciato nella lezione introduttiva: la relazione tra arte e idee di uno stesso periodo. Leggiamo che cosa egli scrive a questo proposito.

It is an old dream of art history, and it has been a preoccupation of many of the best art historians, to be able to state a relation between the forms of art and the forms of idea and consciousness. What one would like to be able to say is that this or that form or pattern or arrangement is related in this definable and preferably causal way to this kind of intellectual or social awareness in its period.

Unfortunately one product of this dream has been a great deal of bad history, a slovenly connecting of this with that, Renaissance linear perspective with Renaissance double-entry book-keeping or stylized stiff Byzantine forms with a theocratic Byzantine social rigidity, and so on. This naturally led many of the more fastidious historians to keep right away from such an obviously louche area in the purer air of connoisseurship or documentary research. And this is unfortunate too.

For one cannot keep away from this area. A feeling of relation between artistic visual forms and the forms of intellectual and moral life in general has pervaded European culture for two millennia or more. It is built into the language with which we speak of art, which is heavily metaphorical in this sense: Pliny the Elder's talk of severe or florid art in the first century or Harold Rosenberg's of deep or pure art in twentieth century are both part of this institution. One cannot not talk in such terms. And since the sense of relation has been so pervasive, the relation itself is likely to have had some

⁴⁹⁶ Cfr. M. Baxandall, *The Limewood Sculptors*, cit., pp. 143-145.

sort of reality too. For this sort of reason the art historian has no choice about plunging into the murk⁴⁹⁷.

Nell'estratto si può riconoscere il modo in cui lo studioso è solito impostare una riflessione di carattere metodologico. Come abbiamo già potuto constatare nella sezione generale della terza lezione dedicata al posto dei materiali e delle tecniche nella storiografia artistica, anche in questo caso Baxandall parte da una descrizione dello stato generale dell'arte: la relazione tra forme artistiche («form or pattern or arrangement») e forme della produzione intellettuale di uno stesso periodo («intellectual or social awareness») ha da sempre costituito un oggetto di interesse particolare per gli storici dell'arte, sebbene un oggetto difficilmente afferrabile («an old dream»). Tra i tentativi che sono stati fatti se ne possono annoverare alcuni poco felici e il riferimento alla relazione tra prospettiva lineare e libri a doppia contabilità del Rinascimento è una rinnovata critica a Hauser, secondo il quale un pervasivo spirito 'razionalizzatore' diviene il comune denominatore di tutte le manifestazioni sociali, economiche e artistiche della classe borghese rinascimentale⁴⁹⁸. Di fronte a questo tipo di semplificazioni, la reazione irritata dei più scrupolosi storici dell'arte è stata, purtroppo, quella di rinunciare all'ambizione di spiegare la relazione tra fenomeni artistici e intellettuali e di volgersi altrove (attribuzionismo e storia documentaria). La soluzione non appare convincente e a dircelo è, come spesso accade, il linguaggio della storia dell'arte: «a feeling of relation between artistic visual forms and the forms of intellectual and moral life in general [...] is built into the language with which we speak of art». Detto altrimenti, tale relazione è implicita nelle parole con cui, da sempre, si sono descritte le forme artistiche, parole spesso metaforiche e altamente connotate in senso

⁴⁹⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/4, "It is an old dream", 1974-1975, c. 1r.

⁴⁹⁸ Cfr. A. Hauser, *La storia sociale dell'arte* (1951), vol. 1, Einaudi, Torino, 1956, pp. 303-304. «Il Rinascimento intensifica questo processo di sviluppo dell'economia e della società medievale verso il capitalismo solo per l'indirizzo razionalistico che vi porta, indirizzo che d'ora in poi sarà predominante in tutta la vita intellettuale e materiale. E ad esso si ispirano anche i principi che di qui in avanti saranno normativi per l'arte: la coerente unità dello spazio e delle proporzioni, l'accentrarsi della rappresentazione su di un solo tema principale e l'ordinarsi della composizione in una forma immediatamente afferrabile. Vi si esprime la stessa avversione per tutto quel che sfugge al calcolo e alla prova, che si ritrova nell'economia del tempo, che apprezza il metodo, il calcolo e la convenienza; lo stesso spirito che pervade l'organizzazione del lavoro, la tecnica commerciale e bancaria, la contabilità a partita doppia, i metodi di governo, la diplomazia e la strategia. Tutta l'evoluzione artistica s'inserisce nel generale processo razionalizzatore. L'irrazionale perde ogni efficacia. "Bello" appare l'accordo logico fra le singole parti di un tutto, l'armonia dei rapporti che si esprime in numeri, il ritmo matematico della composizione, la scomparsa delle contraddizioni nei rapporti tra le figure e lo spazio e le singole parti di esso. E dato che la prospettiva centrale non è in sostanza che la riduzione dello spazio in termini matematici e la giusta proporzione un ordinare in sistema le signore forme di un quadro, così a poco a poco tutti i criteri del valore artistico e le leggi dell'arte si subordinano a motivi razionali».

morale (gli esempi elencati sono: *deep, pure, severe, florid*). Posti dal nostro stesso linguaggio di fronte a questa evidenza, non possiamo che scegliere la strada migliore da percorrere per immergerci in queste acque torbide («plunging into the murk»).

A questo punto, Baxandall mette a confronto la via ideologica degli storici sociali marxisti con quella idealistica «neo-riegliana»; quest'ultima, a suo dire, è esemplificata da un'opera di Panofsky già citata in più occasioni e descritta appunto come «manuale pratico di neo-rieglismo»: *Architettura gotica e filosofia scolastica*. Notiamo, in particolare, le somiglianze che egli riscontra tra le due metodologie dal punto di vista della storia intellettuale.

Of the styles of discussing this sort of thing two are currently established and pedigreed: one is the neo-Riegl-esque or Panofskian, and the other is the Marxist. I have already mentioned Panofsky's book *Gothic Architecture and Scholasticism* as a primer in practical neo-Rieglism. Panofsky is concerned with parallels between the forms of Gothic architecture and forms of Scholastic dialectic. There are I think two distinct strands in what he has to say. One relates to the pattern of development of Gothic, which Panofsky believes was a *conscious* application of the pattern of *Quaestio*...The second strand in Panofsky is more typical of art history as intellectual history, *Kunstgeschichte* as *Geistesgeschichte* as the old slogan was. For he connects the intellectual style of scholasticism with the structure of the Gothic. Thus both are concerned with *manifestatio*, the demonstration of system in an arrangement of homologous parts, and parts of parts, and then parts of parts of parts, often with a Trinitarian preference for threes. Thomas Aquinas's *Summa* is laid out and proceeds like this and so the interior elevation of Amiens. The second reflects the first, Amiens is a consequence of Scholasticism, and typically Panofsky does not hedge on the causal issue. His account of all this is much more refined and interesting than a summary allows.

Now the Marxist art historian, starting from different preliminary assumptions, actually uses an analytical technique partly adapted from the same Viennese Riegl-esque tradition as Panofsky. Here for instance is an East German art historian, Peter Feist giving an orthodox account of Impressionist painting: "The will to interpret life ... which is sometimes not fully conscious and cannot be formulated by the artist outside the medium of his art, determines the forms in which he will express himself and leads him to seek after more adequate new forms. These are to realise his specific relation to the world, which depends on the artist's position in a concrete historical social situation and on his attitude to it...Thus the Impressionist lived in a world that was unstable, influenced from many sides, individualistic, fragmented and subjected to quite new conditions of pace, technology, city life and mass society. To reflect it he had to develop a more mobile, loose, personal style of painting and one determined by the changing appearance of Nature". For Peter

Feist the painter realises an attitude to a society that is among other things unstable, fragmented and individualistic with a style that is among other things mobile loose and personal. A difference from Panofsky is that the cause is a state of mind brought on by a socio-economic condition rather than by a philosophy, but the manner of connection has something in common⁴⁹⁹.

Determinismo sociale di impronta marxista (qui rappresentato da P.H. Feist⁵⁰⁰) e idealismo di derivazione riegliaiana, antitetici nelle loro fondamenta e rispetto alla natura della causa dello stile intellettuale di un'epoca (struttura sociale, da un lato, e pensiero filosofico, dall'altro), sono qui accomunati dal punto di vista della «tecnica analitica»: entrambi stabiliscono un parallelismo (o omologia) e una indeterminata relazione di consequenzialità tra forme artistiche e forme di pensiero o 'visioni del mondo'.

È bene specificare che, anche alla luce di tali somiglianze, la posizione di Baxandall nei confronti di questi due poli della 'storia dell'arte come storia intellettuale' è molto differente. Non c'è forse bisogno di ricordare che Panofsky rappresenta un punto fermo tra i riferimenti dello studioso e che il confronto metodologico, in questo caso, è supportato da un profondo rispetto per il carattere sperimentale della sua opera e per la franchezza con cui l'autore espone le proprie tesi al vaglio critico del lettore. Avremo modo di riscontrare nell'ultima lezione, quale sia invece l'atteggiamento di Baxandall nei confronti dei cosiddetti deterministi sociali, arroccati su posizioni teoriche aprioristiche.

Detto ciò, egli prende le distanze da entrambi e afferma la necessità di portare la relazione tra forme artistiche e idee a un livello più modesto – «a more limited and pedestrian way of linking thought and art» – che è quello delle abilità visive quotidiane di una cultura – «the vernacular visual skills of a culture». Queste presentano il vantaggio di essere registrate, dunque documentate, sia all'interno delle opere d'arte che in altri contesti di produzione culturale e, con ciò, costituiscono l'unico vettore concreto di cui disponiamo per tracciare una relazione tra forme artistiche e forme di pensiero di una stessa epoca. Recuperando un'espressione usata nella lezione introduttiva, le abilità visive costituiscono il necessario «visual middle» per connettere i due universi di discorso. Ragion per cui la sesta delle Slade Lectures, come abbiamo visto, è dedicata all'occhio del periodo e procede a una ricostruzione delle abitudini visive diffuse all'interno della società tedesca del XV e XVI secolo, nelle loro interferenze con la scultura in legno di taglio.

⁴⁹⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/4, "It is an old dream", 1974-1975, c. 1r-3r.

⁵⁰⁰ Tra gli scritti di Feist sull'impressionismo ricordiamo *Impressionistische Malerei in Frankreich* (1961).

Giungiamo, infine, alla **ottava e ultima lezione**, anch'essa divisa in due parti: una sezione volta a riassumere le circostanze affrontate nel corso delle lezioni davanti alla *Vergine della Misericordia* di Michael Erhart, e una dedicata alla teoria della storia sociale dell'arte. Occupiamoci, per prima cosa, del confronto conclusivo, più volte annunciato, con gli storici marxisti e, per farlo, ci serviamo di alcuni dattiloscritti contenuti nella cartella miscellanea. In essi la riflessione è incentrata sul problema del determinismo sociale nella spiegazione dei fenomeni artistici, riflessione che è preceduta da una delineazione dei tratti salienti della scuola marxista. La triplice ragione per cui, tra le diverse correnti di storia sociale dell'arte, essa rappresenta la più significativa e si impone più urgentemente all'attenzione dello studioso è presto detta.

The only substantial coherent classical school and theory of social determinist art history [is] the Marxist[...]. The one considerable of theory and practice is the Marxist. And there is another reason that makes it desirable to cast an eye over the Marxist system. There is an obvious sense in which we are all Marxists just as we are all Freudians. One does not have to buy the whole Freudian package to have been alerted as we all have been to the importance for us of the unconscious mind and of sexuality. In the same way one does not need to be a Marxist to have been alerted by Marxism to the importance of economic factors in history and society. Whether the ideas were Marxist in origin or not does not matter very much here. It may please me to see my leaning to aesthetic materialism as something with a heredity in Gottfried Semper. My receptivity to Semper is likely to be due to the Marxian tinge in our general intellectual environment⁵⁰¹.

In altre parole, la scuola marxista è la sola ad avere una base teorica coerente e a vantare una pratica considerevole, ma è soprattutto quella che maggiormente trova riscontro nel nostro modo comune di pensare. Si può dire infatti che la filosofia marxista sia entrata a far parte della cultura contemporanea nella misura in cui tutti siamo consapevoli dell'importanza dei fattori economici nella storia e nella società – allo stesso modo in cui la teoria psicanalitica freudiana ci ha aperto gli occhi sull'importanza dell'inconscio. Un esempio di quanto appena detto è offerto dall'*excursus* sul materialismo estetico, contenuto nella terza lezione e qui ripreso: l'interesse di Baxandall nei confronti dell'estetica di Semper è ora presentato come una conseguenza della coloritura marxiana del proprio ambiente intellettuale.

⁵⁰¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "The only substantial", [1974-1975], cc. 1r-2r.

Di seguito egli analizza i modi con cui altri studiosi hanno invece incardinato il proprio lavoro all'interno della teoria, distinguendo preliminarmente tre correnti. La prima è quella degli storici marxisti ortodossi, «the marxist», e comprende i già menzionati Hauser e Fisher. La seconda, «the marxising», è costituita da autori che svolgono un solido lavoro storico in cui è riconoscibile una prospettiva marxista più indipendente; Antal ne è un esempio, sebbene come vedremo in una posizione liminale⁵⁰². Infine, abbiamo la corrente descritta come «marxesque», caratterizzata da un ricorso superficiale a singole idee convenientemente estratte dal sistema al fine di uniformarsi alla moda intellettuale del momento. Le tre correnti possono essere pensate anche sotto forma di cerchi concentrici che si allontanano progressivamente da un centro ideale in cui si ha la massima aderenza all'ortodossia; tale aderenza, a detta di Baxandall, è proporzionale all'estensione della materia studiata e al grado di genericità della trattazione – «Of course the more expansive and general a book the more orthodox it can be». In questo senso, uno sguardo all'indice de *La storia sociale dell'arte* di Hauser risulta eloquente. Più in generale, il confronto con le prime due categorie di studiosi è incentrato sul problema dell'utilità pratica della teoria rispetto al fine ultimo del lavoro storico, che nel caso di Baxandall consiste nel far luce sui fenomeni di carattere generale attraverso i dettagli. Tale confronto, che parte dalla prima categoria (the «marxist») prende le mosse dalla posizione estremamente marginale che le arti occupano nel pensiero di Marx ed Engels, già ricordata nella lezione dedicata alle circostanze economiche: la storia e la critica d'arte marxista nascono dalla proiezione del marxismo sui fenomeni artistici da parte di generazioni successive di studiosi. Da qui deriva, a detta di Baxandall, il carattere provinciale e, soprattutto, ideologico di questa corrente, che lascia poco spazio alla discussione.

The first point to make is that Marxist art history and theory is a terribly secondary provincial sort of Marxism much more so, my impression is, than Marxist literary criticism. Art theory is the intellectual Omsk of Marxism. Though this may sound simple minded, I suspect that this has something to do with Marx himself not having been much interested in pictures and sculptures compared with literature, say [...] the handful of Marx utterances directly about the visual arts are extremely marginal to him and quite uninteresting. Marxist art theory is simply a projection special

⁵⁰² A.G. Langdale, "Interview with Michael Baxandall", cit., p. 12.: «M.B.: Antal? Antal of course was a big London figure, in a curious way, and I still admire Antal quite a lot. I wasn't one of the people who knew him or followed him. There was a little sort of group of disciples in London, I wasn't one of them. I don't like the Renaissance book, I do like the Hogarth book». Il «testo su Hogarth» è la monografia: F. Antal, *Hogarth and his Place in European Art*, New York: Basic Books, 1962.

of general Marxism drawn up by other people. This means that for people like myself it is only to a limited extent discussible. Either one is a dialectical materialist or one is not, and the extent to which it is helpful in giving an account of Michael Erhart is not going to change anybody's mind. [...] All I can do is sketch the system and note where from an extra-systematic point of view it helps or hinders the kind of art history I am interested in⁵⁰³.

A questo scopo, egli si sofferma sul materialismo storico-dialettico al fine di dimostrare che, se lo schema dialettico non apporta alcun contributo alla storiografia artistica, una generica visione materialistica può funzionare da vettore per aspetti di interesse particolare. Cominciamo dalla dialettica.

Where the problems begin is in the actual dialectical pattern of development. Art history does tend to develop in jumps [...] But if, as Marxistically they should be, these jumps are a matter of quantitative changes accumulating to the point of qualitative shift, it is hard to see how to study this. The expectation of quantitative expression behind him leads the Marxist art historian into metaphor more than anything else. Rather the same is true of the familiar sequence of contradiction and resolution. In practice the problem here seems that the art historian is likely to use the notion of contradiction far too easily and again often in an almost metaphorical way. It does not seem more precise than my speaking of a tension or competition. Because of this looseness it is applied to historical situations with great facility, and there have been some very stylish efforts in this frame. Antal's book on Florence is one. [...] It is simply too easy, not disagree-able enough. There is always *the escape through the Chinese boxes*. If the realism stylisation contradiction is not working one retreats into a contradiction within realism itself. But this characteristic of Marxist art history has been criticised enough and I do not want to press the point further⁵⁰⁴.

In altre parole, né l'accumulo di cambiamenti quantitativi fino al punto di una cesura qualitativa, né la sequenza contraddizioni-risoluzioni, vale a dire i due schemi dello sviluppo storico-dialettico qui ripresi da Baxandall, offrono strumenti adeguati a spiegare i cambiamenti interni alla storia dello stile. Da un lato, infatti, essa procede per salti, ovvero senza una progressione necessaria; dall'altro, la nozione di «contraddizioni» tende a essere utilizzata dallo storico dell'arte in maniera poco rigorosa e poco precisa, più o meno con il significato di una generica competizione o scontro, e a essere applicata, con estrema facilità, a un'ampia gamma di situazioni, con risultati più o meno discutibili. *La pittura fiorentina e il*

⁵⁰³ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "The only substantial", [1974-1975], c. 3r.

⁵⁰⁴ *Ivi*, cc. 4r-5r; i corsivi sono della scrivente.

suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento di Antal, secondo Baxandall, ne contiene alcuni. Anzitutto, il programma stesso del libro ha alla base un principio vago di contraddizione: l'autore si propone infatti di spiegare la compresenza di stili diversi e tra loro contraddittori nella pittura fiorentina del XIV e XV secolo, stabilendo una relazione tra questi e gli sviluppi della società coeva. Tale relazione presuppone un certo grado di schematismo e di semplificazione nel momento in cui avviene l'identificazione tra stili e ideologie sociali (per esempio tra naturalismo progressista e razionalismo borghese, da un lato, e tra stilizzazione arcaizzante e ceti popolari, dall'altro)⁵⁰⁵ – aspetto che abbiamo già incontrato con riferimento all'interpretazione hauseriana della prospettiva lineare e dei registri di pagamento a doppia contabilità come manifestazioni di uno stesso spirito razionalista appartenente alla borghesia rinascimentale. Qui è importante notare come le contraddizioni stilistiche vengano risolte da questi autori come contraddizioni tra classi sociali e, quando questo non sembra possibile, si ricorre a contraddizioni interne a una stessa classe. Ecco il gioco delle 'scatole cinesi' di cui parla Baxandall prima di rimandare alla letteratura critica esistente su questo tema. Un riferimento immediato, in questo senso, è sicuramente la già citata recensione di Gombrich alla *Storia sociale dell'arte* di Hauser⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ Cfr. F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel trecento e nel primo Quattrocento* (1948), Einaudi, Torino, 1960.

⁵⁰⁶ E.H. Gombrich, "Book reviews: Arnold Hauser, *The Social History of Art*", cit., p. 81: «Materialists who do not believe that reality is only the thinking process of the Absolute have no such excuse for retaining "dialectics". Clearly, material objects as well as human beings, societies, or periods may be subject to conflicting pulls, they may contain tensions and divisions, but they can no more "harbor contradictions" than they can harbor syllogism. The reason why Marxist critics so often forget this simple fact is that they are mostly concerned with the analysis of political systems. It may be true or not that "Capitalism" – if there is such a thing – contains "inner contradictions", if we take capitalism to be a system of propositions. But to equate the conflicts within the capitalist society with its "contradictions" is to pun with without knowing it. It is when the politician turns historian that the confusion becomes disastrous. For it prevents him from ever testing or discarding any hypothesis. If he finds it confirmed by some evidence he is happy; if other evidence seems to conflict he is even happier, for he can then introduce the refinement of "contradictions"». Tra gli esempi di ciò che Baxandall chiama 'scatole cinesi', Gombrich si sofferma sulla confusione generata da Hauser sul significato sociale del classicismo francese che è, a un tempo, espressione dell'ideologia conservatrice aristocratica e della mentalità razionalista ed efficiente delle classi borghesi, così che lo spirito aristocratico trova rifugio in uno stile più esuberante che, interagendo con quello classico, dà vita alla contraddizione di un «classicismo barocco». Il problema alla base di queste «assurdità logiche» è, a detta di Gombrich, una psicologia dell'espressione troppo «primitiva», che consente associazioni superficiali tra stili e gruppi sociali, ma che non regge alla verifica dei fatti. Si noti inoltre come Baxandall condivida il giudizio generale di Gombrich, espresso di seguito, su come la teoria nell'opera dei marxisti prevarichi rispetto all'interesse propriamente storico-sociale: «Mr. Hauser's two volumes are not concerned with these minutiae of social existence. For he conceived his task to be quite different. What he presents is not so much the social history of art or artists as the social history of the Western world, as he sees it reflected in the varying trends and modes of artistic expression – visual, literary, or cinematic. For his purpose, facts are of interest only insofar as they have a bearing on his interpretation. Indeed, he is inclined to assume a reader who, familiar with the artists and monuments under discussion, merely seeks guidance about their significance in the light of social theory», *Ivi*, p. 80.

Tornando alle carte per l'ultima delle Slade Lectures, passiamo a considerare le difficoltà operative che accompagnano l'applicazione del materialismo storico alla storia degli stili. Una di essi si incontra nel momento in cui lo storico deve individuare e qualificare i soggetti che partecipano attivamente alla produzione o alla ricezione artistica. Pensando al proprio caso di studio, Baxandall afferma:

Now one may want to qualify details of this scheme. For instance for the period we have been looking at in these lectures one would want to be free to distinguish sets of social groups not necessarily compatible with the Marxist set of classes. But this I am sure could be managed in terms of contradictions within particular classes⁵⁰⁷.

In altre parole, la necessità di differenziare tra categorie sociali che esulano dalle classi previste dalla teoria marxiana verrebbe più semplicemente risolta dallo storico marxista attraverso la soluzione trasversale delle contraddizioni interne alle vecchie classi, vista poco sopra. Procedendo di questo passo, ovvero attraverso l'assorbimento della realtà nel sistema, non si giunge a comprendere come concretamente i modi e il possesso dei mezzi di produzione esercitino un'azione determinante sulla creazione artistica in una determinata situazione storica. Il sistema, con il suo stile intellettuale, si rivela, in definitiva, di scarsa utilità pratica per lo storico dell'arte. Abbiamo già visto, tuttavia, che esiste un approccio più fruttuoso rispetto a quello appena scartato, come si può leggere di seguito.

Given the initial simplicity and the successive qualifications it is extremely difficult for the art historian to know what to look for. Is he to look for the big patterns in his materials, and when he has found it account for local inconsistencies in terms of the qualifications or is he to look for a much more complex pattern corresponding more to the model in its qualified form? The second seems the more correct but is not very practical to do. The first is quite easy to do, but one becomes increasingly uneasy and bored as one goes on discounting unsuitable details with this or that special clause in the small print. You may feel this is a frivolous complaint but the oddity of the Marxist intellectual style does present itself as a great difficulty in the actual writing of art history. Indeed I believe this problem is one reason for the astonishingly small quantity of actual innovative history produced by Marxists. I believe that the art historian works best with relatively modest but firm little bits of theory, even if they end up only loosely crocheted together⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "*The only substantial*", [1974-1975], c. 7r.

⁵⁰⁸ *Ivi*, 8r.

Quello descritto nell'ultima affermazione di questo estratto è l'atteggiamento dello stesso Baxandall che, all'inizio della sezione generale dell'ultima lezione, affermava l'importanza di alcuni motivi del marxismo e della loro inevitabile influenza sul nostro modo di pensare. Si tratta, in altre parole, di estrarre dal sistema alcuni frammenti di teoria e di valutare se essi, opportunamente adattati, ci possano servire a vedere le circostanze sociali all'interno delle forme artistiche. Un esempio di questo *modus operandi* lo abbiamo incontrato laddove Baxandall riconosce nel marxismo il vettore del proprio interesse per il materialismo estetico di Semper, il quale, per converso, funge da trasposizione storico-critica di un frammento di marxismo.

La soluzione qui adottata, ovvero limitare il campo della discussione a ciò che è operativamente rilevante per lo storico dell'arte, non esime Baxandall dal trarre delle conclusioni di carattere generale su una questione che ha accompagnato tutte le lezioni precedenti e che fa da cornice al confronto con i marxisti fin qui ricostruito. Si tratta del problema del determinismo sociale, esposto dallo studioso in alcuni manoscritti e dattiloscritti appartenenti alla cartella miscellanea, riconducibili all'ultima delle Slade Lectures, di cui propongo la seguente trascrizione.

It would be disingenuous to pretend that a question does not arise about the relation of the sort of history I have been talking about and another kind of history, which is interested particularly in demonstrating how the forms of art are determined by identifiable facts of the society. For various reason it is quite difficult for me to describe the relation between my own position and the social determinist historian of art. The first reason is that it is difficult to align the separate claims in such a way that they can be compared. I have been interested in saying that some shapes manifest in a certain sense some circumstances. The social determinist is interested in saying that some circumstances "determine" some shapes. The question that arises then is whether shapes can manifest circumstances without having been determined by them or, if you prefer, whether circumstances can be manifested in shapes without having determined them. And the answer must be that one really cannot say, if the question is on this level of generality, since neither "manifest" nor "determine" is a precise or clear enough notion for one to play this kind of game with. And this means that one will want to differentiate between the two kinds of art history more in their detail and their mechanics.

One point of difference is the social determinist's license to escape from the particular case. Because on the one hand the general development of art unfolds within the general laws of dialectic and

materialism, and because on the other hand it is accepted that the individual artist's personality is not a simple consequence of the given factors, Marxist theory recommends that one should think and speak not so much about the individual artist or work as about styles and periods of art. This seems objectionable for various reasons, but particularly because it weakens the obligation to cope with the single instance. If one is not continually obliged to give an account of the particular picture or sculpture two disastrous things happen. One is that one never really tests one's positions and their capacity to actually clarify and explain works.

One is never really denyable or disagreeable. The other is that one loses the stimulation of the inconvenient fact.

If one is not continually meeting phenomena demanding explanation outside what one can immediately offer one ceases historical enquiry. It is the desire to offer an account of what one cannot just now account for that forces the fresh focus on the circumstances of art⁵⁰⁹.

Si avverte qui l'urgenza con cui Baxandall vuole smarcarsi dagli storici deterministi. Per farlo, egli sente che non è sufficiente dichiarare che, laddove essi guardano alle circostanze che *determinano* le forme artistiche, egli è interessato alle forme che *manifestano* le circostanze; per dimostrare le differenze metodologiche si deve scendere nel dettaglio delle rispettive pratiche.

Il primo punto rilevato, in questo senso, è che il soggetto della storia dell'arte determinista difficilmente è identificabile con il singolo artista; esso è solitamente costituito da uno stile collettivo o da un'epoca. Questo ha come corollario negativo il fatto che lo storico determinista non si confronta con opere d'arte particolari e, così facendo, si priva della possibilità di testare la validità e la portata critica delle proprie ipotesi. Al contempo, egli non potrà nemmeno ricevere dalle opere stimolazioni positive a esplorare i più minuti e imprevisi fatti circostanziali, in quanto l'opera funziona piuttosto come illustrazione di fenomeni macroscopici che seguono le leggi generali del materialismo storico.

Al contrario, il soggetto della storia sociale dell'arte di Baxandall è l'individuo, in particolare il 'grande artista', il quale risponde attraverso l'organizzazione visiva della sua opera a una serie di circostanze esteriori. Il tutto può essere letto nelle carte.

When one says that a particular circumstance accommodates or prompts a particular sort of shape one is not saying that it simply constrains an artist to use this sort of shape...Rather circumstances set up scales on which the artist can play if he wants⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "When one says that", [1974-1975], cc. 2r-4r.

What any environment does to the artist is to offer him a peculiar array of opportunities and proposals and stimulations: these range from the material facts in his hands, which we started from some lectures back, to elusive habits of discrimination current in the general culture of which he is part. Any of these can become a register along which he can play in his work, not a force/factor to which he in some way submits. No one of them has to enter his work: Leinberger ignored the signature of limewood but responded to a different sort of physiognomic disposition of his time. Indeed his not picking up a particular register is itself part of this meaning. In this the artist is very free [...]. On the other hand the period array is there and it would be a curious human being who responded to *nothing* in the opportunities and promptings offered by his culture. Also if the artist wants any response to his activity from other people he will probably sense in a feedback sort of way that these things help.

And always, of course, he too is a member of that culture, a fibre in the cultural environment of his own artistic activity: he shares its common visual skills and visual dispositions. I do not feel able to say all this must always be so, and certainly some are more sensitive to topical registers in the array than others are; but usually one can see something of this in a good artist. Only good artists by the way are well enough organised to respond transparently in the way we need: only good artists are of any use to the social history of art⁵¹¹.

L'ambiente sociale, dunque, non determina la creazione artistica, in quanto non è una forza che costringe le scelte formali dell'artista; esso offre, piuttosto, una scala di opportunità all'interno della quale l'artista può scegliere se e come rispondere. L'esempio, in questo caso, è ancora una volta la gamma di possibilità tecniche e formali presenti, in modo latente, nella materia prima dello scultore, il legno. La reazione dell'artista, d'altro canto, non è predeterminata, né sempre visibile: solo le opere dei 'grandi artisti', infatti, sono trasparenti rispetto alle loro circostanze, ovvero ci permettono di percepire se e come l'individuo abbia reagito a una serie di sollecitazioni e possibilità esterne. Quelle che Baxandall giudica come le opere di maggior valore artistico e documentario – le due cose vengono a coincidere – sono quelle in cui l'organizzazione formale dell'opera riflette il comportamento dell'artista in una determinata situazione storico-sociale. Il tutto si ritrova in *Limewood Sculptors*, nel seguente brano, che introduce appunto al capitolo intitolato "Individuals".

⁵¹⁰ *Ivi*, c. 1r.

⁵¹¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "It seems to me that Marx and Engels", [1974-1975], c. 2r.

But the forms of the sculpture are not determined by the circumstances, in any sustainable sense. If it were even possible to assemble them, the circumstances would be seen to make up a vast repertory of alternative stimulations and suggestions offered by an environment to an artist; he in turn would be seen to respond to some, deny others, draw yet other out of some quite different subjective resource, and combine all into a sum and order peculiar to himself. Form may manifest circumstances, but circumstances do not coerce forms. Precisely this gives the best works of art their curious authority as historical documents: the superior craftsman, and only the superior one, is so organized that he can register within his medium an individual awareness of a period predicament, but his meaning lies as much in how he has formulated the challenge to circumstances as in how he responds to it⁵¹².

Anticipiamo che questo principio fondamentale della critica baxandalliana, ovvero il superiore valore artistico e documentario delle opere dei ‘grandi artisti’, verrà ribadito in *Patterns of Intention* (1985): le forme che manifestano le circostanze sono appunto le ‘forme dell’intenzione’. Mack, in un recente contributo, legge *Limewood Sculptors* come esercizio di critica inferenziale su cui si staglia la dialettica tra schemi culturali e individui, dialettica che, secondo l’autore, accomuna il testo al romanzo postumo *A Grasp of Kaspar*⁵¹³. L’autore vede in particolare nelle descrizioni dedicate alle opere dei quattro artisti trattati nel settimo capitolo del volume (Erhart, Riemenschneider, Veit Stoss e Hans Leinberger) il luogo in cui la figura dell’artista individuale emerge dal *pattern* delle circostanze trattate nei capitoli precedenti. Questo ci riporta alla sezione conclusiva dell’ultima delle Slade Lectures, nella quale Baxandall si concentra appunto nell’osservazione ravvicinata di un’opera di Erhart. Prima di seguire lo studioso in questo esercizio, vorrei aggiungere qui una considerazione sulla figura dell’artista superiore. Frigo riconosce in essa un corrispettivo della figura gramsciana dell’intellettuale organico. L’esempio scelto è quello di Tiepolo, descritto da Baxandall e Alpers come «a pictorial intellectual» che manifesta nelle qualità tecniche della sua opera il senso comune della sua classe sociale⁵¹⁴. A fronte della puntuale ricostruzione offerta dall’autore della lunga frequentazione di Baxandall con il pensiero gramsciano – che,

⁵¹² M. Baxandall, *The Limewood Sculptors*, cit., p. 164.

⁵¹³ P. Mack, “Pattern and Individual: *Limewood Sculptors* and *A Grasp of Kaspar*”, in P. Mack, R. Williams (a cura di), *Michael Baxandall*, cit., pp. 141-156.

⁵¹⁴ Cfr. A. Frigo, “Baxandall and Gramsci: Pictorial Intelligence and Organic Intellectuals”, cit. Osservazioni simili sono avanzate da De Luca con riferimento a Piero della Francesca. De Luca ha inoltre segnalato la presenza dei *Quaderni dal Carcere* tra i libri della bibliografia per il corso monografico su Piero della Francesca, tenuto da Baxandall a Berkeley nel 1990, bibliografia di cui è conservata una copia in archivio (cfr. Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/13, *History of Art* 262, Spring 1990. M. Baxandall, *Piero della Francesca*, 1990, c. 1r). Cfr. A. De Luca, *Michael Baxandall: ricezione critica e critica della ricezione*, cit.

lo ricordiamo, risale fino al soggiorno italiano del 1955-56 – possiamo aggiungere una breve considerazione a margine di quanto visto finora rispetto al confronto tra lo studioso e gli storici marxisti. Se le lezioni del 1975 offrono l'occasione per prendere le distanze dalle derive ideologiche della storia sociale dell'arte, in esse si può forse avvertire anche l'eco delle suddette idee gramsciane. Se così fosse, potremmo concludere che è nelle figure di individui, piuttosto che nella macro-struttura sociale, che Baxandall trova un punto di contatto tra l'attività storico-critica e il proprio pensiero politico.

Un ultimo raffronto con i marxisti, riscontrabile nelle carte, ci accompagna verso la seconda metà dell'ultima lezione. La differenza metodologica e operativa, in questo caso, è individuata sul fronte della contrapposizione tra forma e contenuto, contrapposizione scrupolosamente evitata dallo studioso, ma che è ancora riscontrabile in testi come *The Necessity of Art* del già citato Fisher.

Marxist art history has a quite crisp notion of Content in art, which it insists is of primary importance. Content is defined as meaning given to a subject by the form in which it is portrayed[...]. In many ways this is a traditional, almost regressive approach: it is structurally much the same as the Renaissance demand for a decorum, an apt relation, between style on one side and both subject and artists on the other. It is what progressive art history has been trying to move away from for last hundred years – Content = Subject + Style [...] An example: - If one looks up our sculptors in Ernst Fischer's well known book "The Necessity of Art" they crop up once, in the person of Riemenschneider. Fischer is speaking of how the meaning of the subject of work changes in art. "In the arts of classical antiquity, work was not regarded as a worthwhile subject. In medieval miniatures [...] and in Renaissance art (Durer, Grunewald, Riemenschneider and others) the theme of work, and particularly the many aspects of agricultural work, began to creep back into art. In a society no longer based on serfdom, the working classes began to make themselves felt in the arts. The peasants and artisans working processes began to demand artistic representation". And then Fisher goes on with his *Motifforschung*. Bruegels peasants – unsentimental, objective – are through the eyes of the rising bourgeoisie. Millet's peasants – exhausted wretched, bowed, dehumanised – are through proletarian eyes. Now there are two points to make about this as a comment on Riemenschneider. The first is that it is not true. The only figure of workers in Riemenschneider are the standing necessary narrative figures, such as shepherds at the Nativity. The second is that in fact it is true but not in a way the subject/form distinction admits. The theme of work is *realised in the*

shapes of Riemenschneider, as we have seen, the shapes frankly eloquent of the skewbladed chisel and other tools fluently used in the economic big-workshop manner⁵¹⁵.

L'esempio di Riemenschneider è, a questo punto, doppiamente significativo. Da una parte, ci permette di affermare la differenza di impostazione tra i due tipi di studiosi: laddove Fisher riduce l'opera dello scultore a tappa nel processo che, dal medioevo a Millet e a Van Gogh, ha visto l'affermazione dei lavoratori e del lavoro come soggetto della pittura, Baxandall vede (letteralmente) il tema del lavoro dello scultore realizzato nelle forme della scultura, ovvero nella firma lasciata sull'opera dagli strumenti tipici di una bottega come quella di Riemenschneider; troviamo così conferma anche del fatto che sono i dettagli della realtà sociale dell'artista ad avere una relazione visibile, dunque apprezzabile, con le opere d'arte. Dall'altra, esso ha il merito non solo di riportarci a contatto con la scultura lignea, ma anche di ribadire dove dobbiamo appuntare la nostra attenzione, ovvero allo stile.

Si può comprendere così l'esercizio proposto da Baxandall all'interno dell'ultima delle Slade Lectures, con il quale andiamo a concludere la presente ricostruzione. Si tratta di quello che potremmo chiamare un 'esperimento percettivo': lo studioso si propone, infatti, di osservare la *Vergine della misericordia* (1480-1490 c.) di Erhart alla luce delle sue circostanze, al fine di verificare se e in quale misura esse siano realizzate nelle forme della scultura e siano, dunque, visibili in essa.

⁵¹⁵ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "*It seems to me that Marx and Engels*", [1974-1975], cc. 7r-8r. I passi citati e commentati all'interno del brano si trovano in E. Fisher, *The Necessity of Art*, cit., pp. 131-138.



Figura 8 – Michel Erhart, *Vergine della Misericordia*, 1480 c., Staatliche Museen, Berlin.

A ben vedere, l'analisi dell'opera ricalca quella contenuta nel settimo capitolo di *Limewood Sculptors*. Ciò che le carte d'archivio rivelano in modo più esplicito sono le finalità critiche, euristiche e didattiche di questo tipo di esercizio. Ripercorriamo dunque l'analisi, concentrandoci principalmente sulle zone di scarto tra il testo edito e i dattiloscritti per la lezione. La scultura, conservata nella Skulpturengalerie dello Staatliche Museen di Berlino-Dahlem, e facente probabilmente parte di un *corpus* per un piccolo altare, rappresenta un soggetto ben affermato nell'iconografia europea: la Vergine che accoglie i fedeli sotto il suo manto in segno di protezione, non tanto da catastrofi terrene quanto dalla tentazione spirituale. La prima circostanza che Baxandall chiede al suo uditorio di riconoscere all'interno di questa scultura è la sua funzione devozionale e la prima domanda da porsi riguarda le figure protette dal manto virginale. Chi sono costoro? La risposta fornita nelle carte differisce lievemente da quella del libro. Se, nel testo edito, Baxandall non nota particolari differenze nell'aspetto delle figure affastellate sotto il manto della Vergine e ne conclude che esse rappresentino l'intera umanità, nella lezione egli contraddice questa impressione e identifica subito in queste figure dei ben precisi soggetti storici appartenenti al mondo dello scultore. Si tratta di un 'tipo superiore di persone', descritte di seguito.

In a rather different sense, though, one cannot help feeling that this particular mantle is not universally commodious and that it is sheltering a rather superior sort of person. This is an unfair

observation but it does remind one that the Vergin of Mercy was a subject associated in northern Europe mainly with the Brotherhoods and that this is almost certainly a brotherhood commission. The late-medieval and Renaissance Brotherhood get a very bad press in history. They stand for a decline in the medieval standards not only of institutional piety but also of communal sense, groups of comfortable people in enclosed insurance societies, and with a diminishing sense of responsibility about the total society of their cities. I mention this now because it may be that we can use this figure to renew our sympathy for something encased in a stereotype⁵¹⁶.

Introdurre, a questo punto, notizie relative alla committenza dell'opera ha la precisa finalità di mettere in dialogo l'osservatore contemporaneo con le persone cui l'opera era originariamente destinata. Il resto dell'analisi è volto a cercare di avvicinare il più possibile il nostro punto vista alla realtà e all'esperienza dei membri delle confraternite, al fine di correggerne l'immagine consolidata nella storiografia.

Baxandall si concentra dunque sull'organizzazione formale della scultura e dimostra come essa possa essere meglio compresa se si conoscono i modi in cui le persone del tempo vi si rivolgevano in preghiera. Si tratta di una relazione diretta, personale e intensa, tra l'osservatore e la statua, tra il peccatore fiducioso e pentito che corre verso la Vergine, e questa pronta ad accoglierlo e a redimerlo. Questo tipo di relazione offre la giusta prospettiva da cui guardare alla scultura. Essa è innanzitutto la rappresentazione di una figura umana e questo condiziona i primi momenti della nostra risposta. Notiamo subito come non sia possibile stabilire un contatto con lo sguardo della Vergine, la quale guarda sopra le nostre teste, creando un effetto «maestoso e di temporaneo distacco». Il contatto con l'osservatore è tuttavia assicurato dal complesso della figura, la quale contiene ciò che Baxandall definisce come un «arco di destinazione» («an arc of address»), ovvero un'area delimitata in questo caso dalla linea dello sguardo (a sinistra) e dal movimento della gamba (a destra). Entro quest'arco l'osservatore si sente incluso entro il raggio d'azione della scultura, come se da essa si dipartissero dei raggi che vanno a delimitare la zona in cui si instaura la sua relazione con il devoto: un brillante raggio di riconoscimento – « a beam of attention»⁵¹⁷. Da qui si passa all'analisi della fisionomia e del portamento della Vergine, in cui Baxandall vede la qualità morale di un «riserbo patrizio» e l'espressione di un senso di sicurezza e stabilità, coerente con la sua funzione. La metafora visiva della protezione è accentuata dalla differenza di scala e di abiti tra la Vergine e i protetti: il manto e la veste

⁵¹⁶ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "*The figure has little history*", [1974-1975], cc. 1r-2r.

⁵¹⁷ M. Baxandall, *Limewood Sculptors*, cit., p. 168.

dall'aspetto a-temporale della prima contrastano con gli abiti, connotati secolarmente, dei secondi.

L'analisi della scultura prosegue a riconoscere un'altra circostanza registrata nelle forme poste sotto attenta osservazione, ovvero la lettura 'chiromantica' del legno di tiglio. In questo senso l'ampia linea ad arco del manto della Vergine asseconda le forme latenti nella materia e accresce il senso fisico di stabilità della figura. Esso è in parte contrastato dall'impressione di mobilità prodotta dagli effetti luministici dovuti alla doratura superficiale al centro della scultura policroma (e soprattutto in corrispondenza delle pieghe del panneggio) in relazione allo spostamento dell'osservatore. Si tratta di motivi lineari fluttuanti sulla superficie del corpo tridimensionale: oggi forse non più visibili a causa delle «condizioni iperigieniche di costante illuminazione d'un museo moderno», essi dovevano apparire più vitali nella «più complessa e mutevole illuminazione di una chiesa» del tempo⁵¹⁸. In questo «enigma lineare» e mobile che racchiude l'intera figura si esprime appieno la maestria di Erhart.

Nel complesso, lo stile tradizionale della scultura, che non richiede particolari difficoltà tecniche, asseconda la realtà conservatrice di Ulm, dove lo scultore, facente parte a sua volta del patriziato cittadino, lavorava in una grande bottega soggetta a regole corporative flessibili e poteva dunque soddisfare gran parte della richiesta interna.

Baxandall ha così riassunto l'insieme delle circostanze rilevanti per questa scultura e ne ha illustrato la registrazione formale. Giunto a questo punto, egli si avvia a concludere questo esperimento critico-percettivo, sottolineandone la finalità.

I have argued that the works of art and the circumstances of society are mutually enlightening. Through the shapes of the art we focus on a fresh view of the general culture; by awareness of circumstances of the culture we are stimulated to see more in the art. In a way, what I have been doing in the last half hour is to offer one hostage for this position. But having played the game just on this one piece we have also acquired something else. This carving is a brotherhood object. The Brotherhoods stand for a decline in the standards not only of piety and of social sense. Their piety was a crude, frightened idolatrous and idolatrous and self-seeking one, and as social groups they were selfish [...] people in enclosed insurance societies without a sense of responsibility for the whole and particularly the massive poor. They were intellectually cosy and second-rate. No-one likes the brotherhoods. This may be so. Where Erhart's carving can help us is in approaching all this with *historical tact and sympathy*. It is neither cosy nor second-rate: it is surely not an object one is

⁵¹⁸ M. Baxandall, *Limewood Sculptors*, cit.; trad. it. 1989, p. 223.

ashamed to respond to. It is strong, simple and austere [...]. It is not, like some, a static shell to cower in but a mobile invitation to something quite astringent. It is something to set against and slightly modify a stereotype. Of course it is a rather intangible thing and in the single thing very insubstantial indeed, but accumulatively to possess many objects in this sense is to build up a framework for historical insight that has its own substance, I believe⁵¹⁹.

Il vantaggio di questo esercizio non sta soltanto nel fatto che le circostanze e le forme dell'arte si illuminano a vicenda, permettendoci di 'vedere di più' nelle opere d'arte e di aver accesso alla cultura generale cui esse appartengono; il guadagno sta anche nell'accresciuta 'sensibilità storica' («historical tact and sympathy») e nella capacità di avvicinarci al mondo della scultura lignea rinascimentale. L'esercizio ci permette di comprendere da vicino quale fosse l'esperienza estetica delle persone del tempo che commissionavano sculture come quella di Erhart, insegnandoci ad apprezzare il valore dell'opera a prescindere dallo stereotipo negativo che grava sulle confraternite cui essa era destinata e, forse, a correggere o attenuare lo stereotipo stesso.

Il senso complessivo di queste lezioni e del programma ad esse sotteso può essere ribadito, in via più generale, attraverso le seguenti parole dello studioso: «The effort of coming to circumstantial terms with a work of art earns one a certain historical insight and sympathy with the people who made and used it. I believe very much that this kind of historical imagination is valuable»⁵²⁰.

Vorrei concludere la presente ricostruzione delle Slade Lectures del 1975 con un gruppo di manoscritti conservati assieme ai testi per le lezioni all'interno della cartella miscellanea, ma probabilmente riconducibili a un'altra occasione in cui Baxandall ebbe modo di parlare della relazione tra forme e circostanze che sta alla base della sua idea di storia sociale e culturale dell'arte. In essa, lo studioso si preoccupa di giustificare, da un punto di vista più generale, l'utilità delle informazioni di carattere circostanziale. Leggiamo che cosa egli scrive a questo proposito.

There is also a preliminary objection one must at the least sketch an attitude towards. For there is, of course, a very respectable and reasoned tradition – perhaps more articulate in literary criticism than in art history – of distrust for the encumbering of works of art with circumstantial information

⁵¹⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "*The figure has little history*", [1974-1975], cc. 9r-10r.

⁵²⁰ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "*It seems to me that Marx and Engels*", [1974-1975], c. 5r.

at all. Roughly speaking, this distrust seems to have two main prongs, one rather longer than the other: the first is a conviction that circumstantial information is unnecessary to fully perceiving a work of art and the second is a conviction that such information is actively destructive of perception, which is even worse [...] I do not want to spend time on the first and weaker line of objection because it lacks real interest for my positive purpose. This does have a bearing on how a certain kind of talented beholder best approaches a certain kind of art, assuming unlimited cognitive energy and an oddly restricted range of curiosity.

By contrast, people persuaded of the second are alarmed by the sheer violence with which circumstantial matter acts on our perception. To illuminate with historical matter some aspects of a work of art, I think they would argue, gives this aspect a hard, coarse emphasis which must in the first place distort and unbalance our experience of the whole. And, besides, the external character of this illumination prevents it from really enlightening us because the detail has become discrete from the whole, our knowledge of it being now discontinuous in kind from our directly won knowledge of the rest. And, yet further, our attempt to bring illumination from outside diverts our attention from the art object itself, encouraging us to evade its strenuous demands on our concentration by dodging off into more information: a cumbrous variety of the intentional fallacy and other such snares are no more than a step away. These two line of objection – circumstantial matter as unnecessary and as destructive for perception of art – are, it seems to me, rather distinct, even though it does not take much agility to bring them to bear in parallel. And while the first seems to me wrong, the second is surely right: knowledge of circumstances is both necessary and destructive. This is not even superficially a paradox: it recognizes no more than an obvious obliqueness and recursiveness in our intelligence [...] But I think we forget how deeply implicated the circumstantial is in our way of conceptualising experience of works of art⁵²¹.

Esistono, dunque, due linee negative di pensiero rispetto alla relazione arte-circostanze. La prima, secondo cui le circostanze non sono necessarie alla comprensione delle opere, tradisce un tipo di curiosità troppo limitata con cui Baxandall non prova interesse a confrontarsi. La seconda, che teme l'azione distruttiva dei fattori circostanziali sulla nostra percezione delle opere, è degna di maggior attenzione in quanto è in parte vera. Essa è scomposta dallo studioso in due sotto-argomenti. Il primo afferma che la percezione come fatto organico viene frammentata dalle informazioni di carattere circostanziale, le quali isolano aspetti discreti interni alle opere e focalizzano l'attenzione dell'osservatore su dettagli locali. Il secondo sostiene invece che le circostanze spostano l'attenzione verso

⁵²¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/3/1, "In this paper I want", 1974-1982, cc. 4r-6r.

fattori esterni agli oggetti artistici, incoraggiandoci ad allontanarcene sempre più e a rinunciare allo sforzo interpretativo che esse ci richiedono.

I due punti appena emersi costituiscono due nodi fondamentali attorno a cui si sviluppa la riflessione metodologica di Baxandall tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, riflessione cui è dedicato il prossimo paragrafo. Nei testi che andremo ad analizzare, l'autore è impegnato su entrambi i fronti: da un lato, egli è intento a dimostrare come e perché le informazioni di carattere circostanziale non debbano necessariamente distruggere l'ordine interno delle opere (esistono, infatti, informazioni di questo tipo che consentono di afferrare il 'disegno' – il *pattern* – complessivo dell'opera); dall'altro, egli cercherà di giustificare, attraverso l'analisi degli strumenti verbali della critica d'arte, il fatto che la conoscenza delle circostanze è, allo stesso tempo, distruttiva e necessaria.

3.4 Una's Lectures (1982) e *Patterns of Intention* (1985): il linguaggio della storia dell'arte e la critica inferenziale

Uno sguardo agli indici di lavorazione manoscritti al sottotitolo di *Patterns of Intention*, conservati in archivio insieme alle bozze del volume, ci permette di comprendere il grado di continuità tra il tipo di riflessione metodologica sviluppata all'interno delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*) e quella, più nota, contenuta nell'opera edita. Nelle carte si può leggere, infatti, che due ipotesi di sottotitolo furono «On art and circumstances» e «Art in its circumstances»⁵²². Nel decennio che separa le lezioni del 1975 dal volume del 1985, si collocano l'articolo del 1979 "The Language of Art History" e le Una's Lectures⁵²³, ovvero quattro conferenze tenute da Baxandall a Berkeley nell'aprile del 1982 e appunto intitolate *Patterns of Intention*. Se il titolo delle quattro lezioni coincide con quello dei capitoli successivamente pubblicati all'interno dell'omonimo volume⁵²⁴, l'articolo affronta

⁵²² Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/2/5, [*Patterns of Intention: titoli di lavorazione*], 1982, c. 1r.

⁵²³ Le "Una's lectures in the Humanities" sono un ciclo di lezioni organizzate dall'università di Berkeley in memoria di Una Smith Ross, laureata in storia a Berkeley nel 1911 (B.A) e nel 1913 (M.A). In archivio è conservato il programma per l'anno 1982. In esso leggiamo: «UNA'S GIFT was established in keeping with her wishes by her husband, Edward Hunter Ross, as an endowment for "Inviting distinguished scholars in the field of the Humanities to Berkeley for the purpose of delivering one or more lectures, meeting with the faculty and student in their fields of study, and conducting or participating in seminars, colloquia or such other activities as the University may deem beneficial to the advancement of scholarship"», cfr. Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/4/3, [*University of California – Una's lectures in the Humanities*], 1982.

⁵²⁴ *Ibid.*: «Tuesday, April 20: The historical object: Benjamin Baker's *Forth Bridge*; Thursday, April 22: Intentional visual interest: Picasso's *Portrait of D.H. Kahnweiler*; Tuesday, April 27: Pictures and thought:

argomenti che confluiscono nell'introduzione al libro. La sua importanza fondamentale è data dal fatto che, con esso, la riflessione metodologica assume una veste linguistica, la quale rappresenta uno dei tratti costitutivi del pensiero di Baxandall sui limiti e le possibilità della critica. In questo paragrafo ripercorreremo alcune delle tappe qui riassunte, al fine di comprendere come egli giunga, per via linguistica appunto, a definire il proprio approccio storico-critico alle arti visive con la formula di «critica inferenziale». Successivamente, passeremo in rassegna alcuni aspetti operativi di tale impostazione.

L'articolo del 1979 si apre con un paragrafo intitolato "A dialogue declined". In esso Baxandall espone le ragioni del suo rifiuto a prender parte al dibattito metodologico della 'nuova storia dell'arte'. La sede in cui prende posizione non è casuale: *New Literary History* è infatti presentata, nelle prime battute, come una delle riviste preferite da quegli autori che, nel corso degli anni Settanta, si sono espressi contro le presunte inadeguatezze teoriche della storia dell'arte; tra questi, K.W. Forster⁵²⁵ è citato come rappresentante di un approccio storico-sociale che identifica la disciplina con la critica dell'ideologia. Le motivazioni che portano a «declinare il dialogo» sono affermate nettamente nel brano che riporto di seguito.

I had better admit at once that I cannot get along with this sort of thing and have no intention of joining the discussion. For one thing, I have not much confidence in conclusions drawn from serial generalization at the level I and most art historians seems equipped to practice it: one may as well be blunt about that. Then, I do not at all like the tone of the debate, which seems oddly hortatory and peremptory: I dislike being admonished. On the other hand, what I do like is there being a manifold plurality of differing art histories, and when some art historians start telling other art historians what to do, and particularly what they are to be interested in, my instinct is to scuttle away and existentially measure a plinth or reattribute a statuette. It seems to me there must be some misunderstanding among art historians about what "theory" is⁵²⁶.

Nonostante il tono aggressivo e allo stesso tempo beffardo di queste parole, quella di Baxandall non è soltanto una reazione irritata alle critiche che avevano investito *Painting and Experience* – ricordiamo quelle di T.J. Clark, incontrate precedentemente. Ciò che egli

Chardin's *Lady taking tea*; Thursday, April 29: Truth and other cultures: Piero della Francesca's *Baptism of Christ*.

⁵²⁵ In nota Baxandall cita, come testo rappresentativo dell'approccio di Forster, l'articolo "Critical History of Art, or Transfiguration of Values?", apparso su *New Literary History* nel 1972.

⁵²⁶ M. Baxandall, "The Language of Art History", cit., p. 454.

dice, a ben vedere, corrisponde a quanto il pubblico delle Slade Lectures aveva già potuto apprendere circa quattro anni prima, ovvero il rifiuto delle scelte ideologiche di metodo. A queste, egli contrappone la sua ferma convinzione nel fatto che esista una pluralità di modi validi per impostare la disciplina storico-artistica. Chi non si avvede di questo è vittima di un qualche senso di inferiorità rispetto ad altre discipline, che hanno una diversa tradizione, e reagisce dando una coloritura teorica a un mestiere che ha le sue radici nelle sale del museo (ecco il senso del riferimento alla statuetta) e in un genere meno pretenzioso di discorso: il commento sull'opera d'arte. È ancora con toni provocatoriamente ironici, che egli descrive la sua concezione del lavoro dello storico dell'arte nel brano che riporto di seguito.

In every group of travellers, every bunch of tourist in a bus, there is at least one man who insists on pointing out to the other the beauty or interest of the things they encounter, *even though the others can see the things, too*: we are that man, I am afraid, *au fond*. Of course, other roles have attached themselves to this basic one, augmenting the man on the bus – the rhetorical describer, the paid cicerone, the friends discussing object in a portfolio or cabinet, a little of the antiquary collector and archaeologist, even a touch of the historian, and some others too – but the sum is modest and still socially ambiguous as to role. The academicizing-up of the activity is a quite recent thing, and it is a pity if it goes to our heads [...] For myself, I prefer to remain the augmented man in the bus who – if he can stop talking long enough to have a reflective moment – must wonder first at his own nerve in verbalizing at other people about objects they can already see. I do worry about that⁵²⁷.

Stabilito che il senso ultimo della storia dell'arte sta nel comunicare ad altri la bellezza e l'interesse di oggetti che sono già visibili a tutti, Baxandall concentra la propria riflessione metodologica innanzitutto su questa pratica verbale, la quale fornisce la base su cui si regge tutto l'edificio della disciplina storico-artistica. Quanto affermato corrisponde, dunque, alla ragione più profonda per cui l'autore trova impossibile partecipare al dialogo di cui sopra: egli è interessato a tutt'altro ordine di problemi, che riassume in due categorie. La prima riguarda appunto il fondamento della propria attività, ovvero «the pretty gratuitous act of matching language with the visual interest of works of art»⁵²⁸; la seconda, le relazioni tra opere d'arte e circostanze socio-culturali, vale a dire l'argomento sviluppato nelle Slade Lectures, che vedremo poi ripreso con nuovi accenti in *Patterns of Intention*. L'articolo del

⁵²⁷ *Ivi*, p. 454-455.

⁵²⁸ *Ivi*, p. 455.

1979 affronta la prima questione e fornisce, dunque, un'attenta disamina degli strumenti verbali che stanno alle fondamenta del mestiere dello storico e critico d'arte.

Il primo aspetto del 'linguaggio della storia dell'arte' che viene preso in considerazione è la sua relazione con un referente visivo che è solitamente presente. Diversamente dallo scrittore di guide turistiche o di recensioni di mostre, lo storico e critico d'arte non ha il compito di evocare visivamente oggetti che il lettore non ha ancora visto; questi, infatti, parla di opere disponibili sotto forma di riproduzioni o che fanno comunque parte di un immaginario comune. L'azione delle sue parole non è dunque informativa, ma dimostrativa ed equivale all'atto di indicare – «its action is a sort of verbal pointing»⁵²⁹. A ben vedere, si tratta esattamente di quello che fa l'uomo sull'autobus, incontrato precedentemente, quando indica ad altri l'interesse di ciò che loro stessi possono vedere: ridotto ai minimi termini, il compito dello storico e critico d'arte è quello di invitare a guardare più intensamente e di guidare (verbalmente) questo atto di accurata ispezione – «a guided act of inspection»⁵³⁰.

Riconosciuto questo fatto elementare, ci si scontra con le limitate possibilità descrittive imposte dal linguaggio, un fenomeno familiare allo studioso fin dai suoi primi studi di linguistica. Si ritrovano qui alcuni esempi di impacci lessicali già incontrati negli scritti giovanili che portano a *Giotto and the Orators*, in particolare quelli riguardanti la necessità di ricorrere a metafore per integrare e affinare un vocabolario altrimenti troppo grossolano. Al momento osserviamo come all'idea di linguaggio verbale «come cospirazione contro l'esperienza», che veniva là affermata, egli sostituisca qui la soluzione positiva dell'uso ostensivo (*ostensive*) delle parole descrittive. Si tratta di un processo in cui il significato generico della parola si specifica nella relazione reciproca tra essa e il suo referente visivo.

The art historian's use of language invites the receiver to supply a degree of precision to broad categories by a reciprocal reference between the word and the available object. It is ostensive⁵³¹.

Dire che il *Mosè* di Michelangelo è 'quadrato', per esempio, dimostra quanto sia necessario che l'osservatore interpreti l'aggettivo in modo sofisticato, integrando il significato della parola con il ricordo di altre opere simili o richiamando altri usi dello stesso

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ivi*, p. 456.

⁵³¹ *Ibid.*

termine incontrati nella letteratura critica; solo in questo modo, la parola acquista un significato più preciso e assume una funzione più penetrante nella descrizione della scultura. Notiamo come l'esempio proposto suggerisca una parentela tra queste riflessioni e quelle, sempre di carattere metodologico, che accompagnavano lo studio sugli intagliatori del Rinascimento tedesco. A conferma di tutto ciò, sta il ricorso a un altro esempio relativo alla scultura che serve a specificare come, in mancanza di termini descrittivi diretti, non si possa sempre contare su neologismi o prestiti inter-linguistici. È il caso della parola Yoruba *didón*, rinvenuta in uno studio di R. F. Thompson sull'arte africana⁵³², che potrebbe compensare la mancanza, tipica delle lingue europee, di vocaboli per descrivere la grana e la luminosità delle superfici, e che sarebbe di enorme utilità per «verbalizzare» le qualità materiche della scultura lignea tedesca. Tuttavia, in un impiego di questo tipo, il termine costituirebbe una sorta di «orfano culturale», un vocabolo isolato da una trama di riferimenti che ne consentano un uso consapevole e, in ultima istanza, «a schwärmerisch noise» – ovvero un rumore incomprensibile. A ben vedere, si tratta di un inconveniente che Baxandall ha cercato di evitare nelle pagine di *Limewood Sculptors*. Nel testo del 1980, infatti, lo studioso conia alcune metafore visive che gli consentano di descrivere le qualità formali della scultura rinascimentale tedesca (la scultura *florida*) prendendo a prestito un lessico in uso in altre aree di esperienza della stessa cultura o tradizione artistica; in questo modo, egli evita di rivolgersi alle innumerevoli possibilità lessicali 'orfane' che, in questo senso, avrebbe potuto trovare nelle qualità 'calligrafiche' della critica d'arte cinese, menzionata nelle Slade Lectures e qui ripresa.

Abbiamo già potuto riscontrare negli studi precedenti come il ricorso alla metafora sia una soluzione indotta dalla necessità di compensare la mancanza di termini descrittivi diretti, fatto che viene qui ribadito: «direct descriptive terms can cover very little of the interest one wishes to indicate»⁵³³. Il tratto comune ai termini metaforici è la loro relazione indiretta (*oblique*) con il referente. A partire da questa osservazione, Baxandall distingue tre tipi di parole indirette («Three kinds of indirectness»), che sistema attorno all'oggetto descritto. Lo schema risultante costituisce una prima variante⁵³⁴ di quello, più sintetico, poi

⁵³² Il saggio citato nella nota è: R.F. Thompson, "Yoruba Artistic Criticism", in *The Traditional Artist in African Societies*, ed. Warren L. d'Azevedo (Bloomington, Ind., 1973), esp. pp. 37-42.

⁵³³ M. Baxandall, "The Language of Art History", cit., p. 456.

⁵³⁴ *Ivi*, p. 458.

pubblicato in *Patterns of Intention*⁵³⁵. Riassumo brevemente le tre classi individuate, per concentrarmi successivamente sulle loro implicazioni dal punto di vista metodologico.

Le parole «comparative» (I. *Similia*)⁵³⁶ sono vere e proprie metafore visive (per esempio, «a forest of verticals») di cui abbiamo già incontrato diversi esempi nei capitoli precedenti. Un caso particolare, è rappresentato dalle parole che si riferiscono ai soggetti rappresentati come se fossero reali (*I.bis*. Matter of representation), come avviene in espressioni del tipo «figure calme o agitate». Una seconda classe, quella più densa di risvolti dal punto di vista della critica baxandalliana, è quella delle «parole-causa» (II. The maker), le quali contengono delle *inferenze* implicite sui processi di realizzazione dell'oggetto artistico; ne sono un esempio le espressioni che fanno riferimento ai modi dell'esecuzione come «tentative» o «calculated». Infine, vi sono le «parole-effetto» (III. The beholder), che descrivono la reazione soggettiva dello spettatore all'opera, come nel caso di un quadro 'struggente'. In termini più generici, le tre macro-categorie possono essere riassunte come: (I) *metaphorical or comparative words*; (II) *causal or inferential words*; (III) *subject or ego words*. La rigidità dello schema si stempera nell'analisi di brani di critica, dove è possibile riscontrare la prevalenza di un tipo di parole rispetto a un altro o riconoscere il carattere metaforico, inferenziale o soggettivo su diversi livelli gerarchici di lettura (passando dal lessico alla frase o ancora al discorso di un intero libro). L'analisi linguistica, in questo senso, rivela la 'fisionomia' del critico – «It is the pattern of this hierarchy that gives the individual critic a physiognomy»⁵³⁷.

Siamo così giunti a un punto delicato: il passaggio dall'analisi degli strumenti verbali della critica a più ampie considerazioni di carattere metodologico. Quanto appena affermato non implica che un certo tipo di parola diriga il critico verso un tipo corrispondente di storia dell'arte. Si tratta piuttosto del contrario, ovvero di calibrare consapevolmente le scelte linguistiche in corrispondenza del proprio orientamento generale. Così coloro che, per esempio (e l'esempio non è casuale), hanno un interesse per le circostanze in cui l'opera viene realizzata, dovranno prestare particolare attenzione all'uso di un linguaggio contenente implicazioni di tipo inferenziale. Solo in questo modo, ciò che dicono potrà indurre in chi legge lo sforzo di osservare l'opera alla luce della sua relazione (causale) con tali circostanze. In tal senso, il linguaggio della storia dell'arte deve essere

⁵³⁵ Cfr. M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 6.

⁵³⁶ La prima denominazione riportata è quella della trad. italiana di *Patterns of Intention*, quella tra parentesi è quella dell'articolo "The Language of Art History".

⁵³⁷ M. Baxandall, "The Language of Art History", cit., p. 459.

coerente con il pensiero ad esso sotteso. Detto ciò, Baxandall ha preparato il terreno per sferzare l'ultimo attacco agli storici sociali dell'arte: la debolezza dell'impostazione deterministica, spesso ravvisata in tale metodologia storico-artistica, è rivelata da un linguaggio impreciso e privo di potere dimostrativo.

What worries me about much criticism that offers itself as social-historical analysis of art, including several of the people praised by Kurt Forster, is precisely an un-self-aware Type II quality at the lowest verbal level in large a priori Type II patterns – soft impressions sloshing about in hard causal schedules⁵³⁸.

Come dire, l'interesse per le circostanze sociali non è ancorato a un linguaggio inferenziale in grado di illustrare la relazione che le lega alle opere; ciò che rimane è uno schema causale aprioristico, forte dal punto di vista ideologico ma privo di evidenze dimostrative, all'interno del quale fluttua un nugolo di parole-effetto, riportanti le impressioni soggettive suscitate dall'opera. In opposizione a tutto ciò, Baxandall mostra i vantaggi delle parole-causa, se usate consapevolmente dal critico che abbia un interesse predominante per la relazione tra forme e circostanze.

Words inferential as to cause are the main vehicle of demonstrative precision in art criticism. They are active in two distinct senses. Where ego-words are formally and often substantially passive, reporting something done by the work of art to the speaker as patient, causal words deal in inferred actions and agents. At the same time they involve the speaker in the activity of inferring and the hearer in the activity of reconstructing and assessing the pattern of implication. For my taste, I will say, all this activity is cheerful and absolutely more wholesome than a lot of comparing impressions, however humane or unshrunk, but the real point is that it seems to yield adequately determinate and properly ostensive words⁵³⁹.

Per prima cosa, si tratta di parole con un alto potere euristico in quanto mobilitano il pensiero alla ricerca delle cause, di varia natura, che hanno prodotto l'opera per come essa ci appare. Le cause inferite corrispondono alla gamma di circostanze già incontrate nelle Slade Lectures: dagli strumenti, i materiali e le tecniche, alle condizioni socio-economiche, o ancora alle idee di un certo periodo. A tali circostanze, tuttavia, viene ora affiancato in

⁵³⁸ *Ivi*, p. 461.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 462.

modo più esplicito l'agente umano, dotato di intenzione e di volontà – «Inferential criticism entails the imaginative reconstruction of cause, particularly voluntary causes or intentions within situations»⁵⁴⁰. Lo spostamento di accento qui rilevato richiama il settimo capitolo di *Limewood Sculptors*, incontrato nel paragrafo precedente, e diventerà il motivo centrale di *Patterns of Intentions*.

Il secondo vantaggio delle parole-causa sta nel fatto che le proprietà che esse predicano dell'opera d'arte (*tentative, calculated, sensitive, elaborate, difficult, skilled, virtuosity*) possono essere verificate direttamente attraverso l'esame autoptico. Sono parole ostensive dotate di un valore dimostrativo superiore rispetto alle parole che riferiscono impressioni interne al soggetto.

La «critica inferenziale», formula con cui Baxandall giunge a riassumere la propria idea di metodo, può essere considerata una propaggine di una delle tre tendenze naturali del nostro pensiero sulle opere d'arte, rivelate dal linguaggio: fare paragoni, parlare di sé e compiere inferenze sulle cause. L'ultima di queste fornisce la base di un discorso critico che ci spiega l'interesse visivo dell'oggetto artistico alla luce delle azioni e delle circostanze che lo hanno prodotto. Notiamo inoltre come il pensiero inferenziale condensi in un'unica attività la storia e la critica d'arte. Si afferma così in modo definitivo l'unità di metodo storico e critico che, come abbiamo già avuto occasione di constatare, sta alla base del rapporto dello studioso con il proprio oggetto di studio.

If one values what I have been calling inferential criticism, critical “tact” and historical “grasp” appear as very much the same thing. Inferring causes I take to entail being historical: equally one cannot conceive of either history or inference being accurate without critical acuteness. Clearly history and criticism are different inflection of attention – inquiry as against judgment, then against now, how against what, and so on – but I have no purpose in drawing a line between them, and without a purpose it is hard to know where the line is to be drawn⁵⁴¹.

Nei testi per le *Una's Lectures* del 1982 troviamo riscontro di tutto ciò. Qui storia e critica sono definite come le «due gambe» su cui si regge la critica inferenziale.

What I have been calling inferential criticism is a quite particular affair – thinking or saying things about how picture came about which, when matched with the picture, will help us to see the

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 463

⁵⁴¹ *Ibid.*

picture more sharply. It stands on *two legs*, history and criticism. It is not concerned with true things about the painter that are not identifiably manifested in the picture; and it is not directly concerned with true perceptions about the picture which are not related to the painter's intention, his purposeful activity in circumstances⁵⁴².

Storia e critica, in altre parole, si regolano a vicenda nella costruzione di un discorso volto ad affinare la nostra percezione dell'opera, considerata come prodotto dell'attività e dell'intenzione di un agente storico. Viene così giustificata l'affermazione, contenuta nelle carte analizzate nel paragrafo precedente, per cui le circostanze sono, allo stesso tempo, distruttive e necessarie: esse intervengono a correggere una percezione dell'opera che ne ignori la natura di prodotto storico e, in questo senso, disturbano la reazione estetica immediata; al contempo, esse sono necessarie perché vengono richiamate dal nostro modo naturale di parlare delle opere, e dunque di pensarle, come prodotti di un'attività umana. Si ricorderà, forse, che vi era un terzo punto rimasto in sospeso a questo proposito: l'assunto secondo cui la conoscenza delle circostanze, ovvero l'introduzione nel discorso critico di informazioni relative ad aspetti puntuali dell'opera, faccia violenza alla nostra percezione dell'insieme. È anche al fine di salvaguardare l'unità organica delle opere che, a mio avviso, l'intenzione in esse incarnata diventa il perno della critica inferenziale, man mano che ci spostiamo verso *Patterns of Intention*.

Volgiamoci dunque al testo 1985, ricordando che i contenuti dell'articolo del 1979, fin qui esaminati, confluiscono in buona parte nella sua introduzione. In essa, l'importanza prioritaria del linguaggio nella «spiegazione storica dei dipinti» – come recita il sottotitolo del volume – è affermata fin dalle prime battute.

We do not explain pictures: we explain remarks about pictures – or rather, we explain pictures only in so far as we have considered them under some verbal description or specification⁵⁴³.

Come a dire che l'opera non è accessibile se non attraverso una sua descrizione: tra il dipinto e l'osservatore si frappone, inevitabilmente, il filtro della verbalizzazione, ovvero della traduzione selettiva delle forme e dei colori in parole. Qualsiasi spiegazione è dunque logicamente preceduta e mediata da una descrizione verbale (sebbene i due momenti coincidano nella pratica). Ponendo questo assunto a fondamento del suo edificio

⁵⁴² Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/2/2, "What I have been calling inferential criticism", 1982, c. 1r.

⁵⁴³ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 2.

metodologico, Baxandall riafferma che il lavoro dello storico e critico d'arte non può prescindere da una riflessione sugli strumenti verbali del mestiere.

Significativamente le bozze relative a *Patterns of Intention*, conservate in archivio, si alternano con alcuni manoscritti redatti in occasione delle Una's Lectures. In uno di essi, Baxandall spiega il gioco di parole contenuto nel titolo delle conferenze del 1982, cui egli fa cenno nella prefazione del volume⁵⁴⁴.

When I called these lectures Patterns of Intention I was punning. Pictures are intentionally created patterns, but they are also, I consider, patterns of intention in the sense of being models of intentionality and visual displays of the intentional process. This is one of their fascinations, to me. We could, I think, learn much from them. Intentions can take different patterns⁵⁴⁵.

Il gioco si regge sull'intersezione tra le rispettive aree semantiche di *patterns* e *intention*. *Pattern* può essere tradotto come 'motivo' o composizione di forme, ma anche come 'disegno'. Disegno, tra le sue varie accezioni, può essere inteso sia come schema grafico che come piano mentale e, in quest'ultimo caso, è sinonimo di intenzione. Così un *pattern* pittorico, ovvero l'organizzazione visiva di un'opera, diventa la traduzione sensibile di un'intenzione; allo stesso tempo, essa offre un possibile modello descrittivo di un comportamento intenzionale.

Non è un caso, dunque, che la prima parola citata nel libro come esempio di termine descrittivo che media la spiegazione di un'opera sia appunto 'disegno' (*design*): «il fermo disegno» del *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca. *Design* non denota soltanto le qualità grafiche dell'opera di Piero, dunque non rimanda solamente all'attività manuale dell'artista, ma contiene una precisa allusione al piano ideativo globale dell'immagine⁵⁴⁶. Il duplice significato della parola emerge dallo sforzo, proposto contestualmente, di trovare un significato all'espressione «il disegno è saldo perché il disegno è saldo» nella sua relazione ostensiva con il quadro: un risultato possibile di questo esercizio è che si vedrà nelle «forme

⁵⁴⁴ *Ivi*, p. vii.

⁵⁴⁵ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/2/1, "When I called these lectures", 1982, c. 1r.

⁵⁴⁶ Per la gamma di significati del termine 'disegno' riassunta da Baxandall si veda: M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 7. Ai risvolti della parola *design* nella lingua inglese del Rinascimento, Baxandall dedicherà l'articolo "English disegno", pubblicato all'interno del volume, curato da E. Chaney e P. Mack, *England and the Continental Renaissance: essays in honour of J.B. Trapp* (1990); l'articolo verrà poi ripubblicato all'interno di *Words for Pictures* (2003).

salde» il risultato di un «progetto/disegno saldo»⁵⁴⁷. Si tratta, dunque, di una parola-causa di tipo speciale in quanto mette in luce la natura intenzionale del lavoro del pittore e la possibilità di rinvenire tale intenzionalità nelle forme del prodotto artistico.

A ben vedere, l'opera è l'unica prova 'solida' dell'intenzione stessa, dal momento che non ci è possibile narrare l'intenzione dell'artista – «the serial action, the thinking and manipulation of pigments»⁵⁴⁸ – intesa come fatto mentale. L'intenzionalità con cui lo storico dell'arte ha a che fare, infatti, non è quella dell'artista in quanto agente storico, ma quella del suo prodotto, inteso come precipitato di un'azione diretta a uno scopo. Lo schema che Baxandall produce per descrivere questa «intenzionalità» dell'oggetto nasce da una crasi di due modelli teorici: quello di R. G. Collingwood e quello di K. Popper, descritti rispettivamente come «idealista» e «realista»⁵⁴⁹. Entrambi gli autori parlano della spiegazione storica in termini di una «ricostruzione del processo del pensiero [...] rivolto alla soluzione di problemi in situazioni specifiche»⁵⁵⁰. Nel primo caso, tuttavia, lo storico re-inscena (*reenactment*) le riflessioni dell'agente attraverso la facoltà dell'empatia, mentre nel secondo egli ne valuta il comportamento come risposta razionale a una data situazione. Baxandall, attestandosi su un piano che chiama «pre-teorico» (*subtheoretical*), prende da entrambi ciò che gli serve con un atteggiamento «opportunistic» che, nei testi per le *Una's Lectures*, descrive come «horses for courses» o «going shopping for methodical models of intentions»⁵⁵¹. Ne risulta una posizione intermedia, che nelle carte prende il nome di «Poppingwood stance», secondo la quale «chi realizza un quadro o un altro artefatto storico è un uomo che sta affrontando un problema di cui il suo prodotto è la concreta e definita soluzione. Per comprendere il prodotto cerchiamo di ricostruire sia il problema specifico che l'artefice intendeva risolvere che le circostanze specifiche in cui se lo poneva»⁵⁵². Questo

⁵⁴⁷ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 p. 23.

⁵⁴⁸ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 13.

⁵⁴⁹ Riporto di seguito le opere dei due autori cui Baxandall fa riferimento per le teorie in questione: R.G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, 1946; K. Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary approach*, Oxford, 1972.

⁵⁵⁰ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 p. 30.

⁵⁵¹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/2/1, "One of the things that follow", 1982, c. 3r.: «When one goes shopping for methodical models of intention the range turns out to be very wide indeed. There is Re-enactment, there is "situational logic". There is "practical inference" ». Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/2/2/1, "One of the reasons for", 1982, c. 6r: «So my relation to the theory is going to be parasitical and opportunistic. What I shall be doing is intermittently stealing concepts and models rational enough to be upheld by at least salaried reasoners and trying to work with them a little. Since my policy is horses for courses, and since the borrowings will tend to be fragments detached from complexes, the procedure I shall be working towards can take no a priori weight from them. And what I want first is a model of "intention" and a procedure for reconstructing it».

⁵⁵² M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 p. 31.

costrutto viene così visualizzato sotto forma di un «triangolo della ri-attivazione» (*triangle of re-enactment*), che ha ai suoi vertici i «termini del problema» (poi scomposti in «incarico» e «agenda», *charge e brief*) – la «cultura» dell'artista (ovvero le risorse di cui questi dispone per affrontare il problema stesso) e l'opera (nella forma mediata dalla descrizione verbale), ovvero la soluzione *visibile* del problema. L'intenzionalità che sta alla base della spiegazione dei dipinti è da pensare, dunque, come una generica condizione a priori dell'agire umano che pone in una relazione dinamica i tre vertici del triangolo. Essa non coincide con l'intenzione autoriale, che dovrebbe svelare un presunto significato dell'opera, né con l'intenzione particolare dell'agente storico, in sé inaccessibile; quanto alla persona dell'artista, ci basterà pensarla come «un composto di razionalità, cultura ed esistenza».

L'intenzione diventa in questo modo un costrutto che serve per descrivere la vecchia relazione tra forme e circostanze, ovvero il tema che era già al centro delle Slade Lectures del 1975, interponendo, tra le due, un principio volontaristico; in questo modo, Baxandall elimina qualsiasi residuo di determinismo dal suo modello di spiegazione storico-culturale delle opere d'arte. Nelle pagine del libro del 1985 possiamo infatti leggere quanto segue:

So "intention" is here referred to pictures rather more than to painters. In particular cases it will be a construct descriptive of *a relationship between a picture and its circumstances*. In general intentionality is also a pattern posited in behaviour, and it is used to give circumstantial facts and descriptive concepts a basic structure⁵⁵³.

La storia sociale e culturale dell'arte, complice il linguaggio inferenziale, viene così riassetata sulla centralità dell'agente individuale. Non è un caso, a mio parere, che i capitoli di *Patterns of Intention* siano dedicati a figure di singoli artisti – Picasso, Chardin e Piero della Francesca – i quali agiscono all'interno delle circostanze, del mercato dell'arte, delle idee filosofiche e scientifiche del tempo, e più in generale, dalla cultura del proprio tempo. Lo sforzo di ricalibrare il discorso sulla cultura visiva è particolarmente evidente, a mio avviso, nell'ultimo capitolo del libro, dedicato a un artista del Quattrocento che, nella sua opera, manifesta quello che in *Painting and Experience* era definito *period eye*. Vediamo, dunque, come il modello intenzionale fin qui tratteggiato, funzioni nel caso particolare di Piero della Francesca che dipinge il *Battesimo di Cristo* conservato alla National Gallery di Londra.

⁵⁵³ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 42; il corsivo è della scrivente.



Figura 9 – Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, 1440-1450, National Gallery, Londra.

I termini del problema, come si è detto, sono l'incarico (*charge*) e l'agenda (*brief*). L'incarico del pittore è definito da Baxandall, in via generale, come «interesse visivo intenzionale» (*intentional visual interest*). La formula serve per descrivere l'attività del pittore, a un livello molto elementare, come il «fare, su una superficie piana, dei segni che abbiano un interesse visivo finalizzato a uno scopo»⁵⁵⁴. Tale definizione nasce per differenziare l'oggetto artistico – il quale raggiunge il suo scopo grazie al fatto di essere visivamente interessante – dall'oggetto storico, esemplificato dal *Forth Bridge* di Benjamin Baker, cui è dedicato il primo capitolo del libro. Si tratta di una definizione trans-storica, che si adatta tanto al *Ritratto di Kahnweiler* di Picasso – oggetto del secondo capitolo del volume – quanto alla pala d'altare medievale o rinascimentale. La triplice funzione attribuita ai quadri religiosi da una «precectistica generata da anni e anni di elaborazione intellettuale»⁵⁵⁵ – ovvero quella di esporre i temi religiosi con chiarezza, in modo che toccasse l'anima e che risultasse indimenticabile – prende infatti le mosse dal riconoscimento della forza delle immagini e del potere della visione rispetto agli altri sensi. L'incarico fornisce così una «base non descrittiva», che permette di comprendere «cinquecento anni di pittura europea», su cui apporre «le condizioni specifiche richieste dai casi particolari»⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 p. 68.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 69.

L'agenda è l'insieme delle caratteristiche specifiche che emergono dalla situazione storica particolare. Quella di Piero per una pala d'altare dipinta a San Sepolcro intorno al 1450 si specifica, per prima cosa, in relazione ai contratti nei quali sono registrate le condizioni che, nel mercato dell'arte del XV secolo, regolavano la commissione di questo genere di opere. Abbiamo così alcune condizioni preliminari stabilite dal cliente come il genere e il soggetto dell'opera, e la richiesta che fosse di mano di Piero – di fatto, alcuni degli argomenti affrontati nel primo capitolo di *Painting and Experience*. Rispetto allo schema generale del triangolo di ri-attivazione, le informazioni raccolte finora rappresentano il vertice dei termini generali del problema pittorico di Piero.

Un secondo vertice è rappresentato dalla risorse, di tipo culturale, di cui l'artista disponeva per definire la sua agenda particolare: «strumenti di conoscenza e di pensiero», che condizionavano «il modo di concepire e pensare un quadro»⁵⁵⁷. Si tratta, a ben vedere, di ciò Baxandall in *Painting and Experience* chiamava lo stile conoscitivo del Quattrocento e che comprende tutta una serie di abitudini e abilità visive, che andavano a influire sullo stile pittorico del tempo. A questo proposito, egli parla ora di un «tirocinio percettivo» cui sono collettivamente sottoposti gli individui che appartengono a una stessa cultura. Giunti così al punto di maggiore convergenza con il testo del 1972 vediamo come l'autore sembri cogliere l'occasione per aggiungere alcune brevi postille di chiarimento rispetto a quanto scritto nel precedente volume sul tema del condizionamento culturale dell'esperienza visiva.

Cultures do not impose uniform cognitive and reflective equipment on individuals.

E poco oltre:

One aspect of Piero della Francesca's way of painting represents both a culture making a skill available and an individual electing to take it up⁵⁵⁸.

Così, mentre richiama la componente matematica della cultura quattrocentesca – gli esercizi di misurazione e di calcolo delle proporzioni, su cui si fondava l'educazione secondaria dei commercianti – che è ben visibile nei quadri di Piero della Francesca, Baxandall sottolinea con altrettanta enfasi la vicenda individuale dell'artista, che scrive un

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 156.

⁵⁵⁸ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 107.

trattato di matematica commerciale, il *De Abaco*, e che quindi manifesta una propensione particolare a cogliere tali elementi della sua cultura e a sfruttarli nella propria opera.

Il tutto serve a dimostrare il fatto che se un tratto generale della cultura visiva quattrocentesca è più evidente nell'opera di Piero della Francesca che in quella di altri pittori, ciò si deve alla scelta dell'artista 'superiore' (per recuperare un'espressione usata a questo proposito in *Limewood Sculptors* e che ritroveremo a breve), il quale reagisce in modo ben organizzato a una serie di circostanze esterne. Ristabilita dunque la centralità dell'artista come agente che interpreta una serie di possibilità culturali, e che stabilisce buona parte della propria agenda pittorica, possiamo seguire l'autore nel suo tentativo di riattivare l'intenzionalità sottostante al *Battesimo di Cristo*.

In questo esercizio dobbiamo fare preliminarmente i conti con la distanza⁵⁵⁹ culturale che ci separa dalla realtà dell'artista: fino a che punto possiamo ricostruire l'intenzione di un uomo che concepiva l'opera pittorica secondo categorie diverse dalle nostre? Un parziale aiuto può arrivare, in questo senso, da quelle che Baxandall chiama le «antiche parole» (*old word*). E specialmente da *commensuratione*, un vocabolo tratto dal lessico tecnico dell'artista che definisce la 'terza parte della pittura' nel *De perspectiva pingendi*. Il suo stesso trattato sulla prospettiva, quello coevo di Alberti sulla pittura, nonché gli scritti matematici dell'allievo di Piero della Francesca, Luca Pacioli, forniscono il contesto letterario per abbozzare una definizione del significato del termine: «una generale attenzione, di impostazione matematica, all'organizzazione d'insieme del quadro, dove ciò che noi chiamiamo proporzione e prospettiva sono percepite come interrelate e dipendenti l'una dall'altra»⁵⁶⁰. Ne deduciamo che la sua area semantica lambisce – e non è un caso – quella di *design* e di *pattern* intesi come piano mentale dell'immagine; e a ben vedere, *commensuratione* viene evocata proprio allo scopo di avvicinarci all'ambito intenzionale di Piero, in cui i concetti di prospettiva e proporzione stanno alla base dell'organizzazione complessiva dell'immagine.

Da un punto di vista linguistico, siamo di fronte a un caso particolare di parola-inferenziale in quanto la parola antica, ci dice Baxandall, ha una sua specifica triplice funzione. Per prima cosa, essa è necessaria (*necessity*), in quanto a noi oggi manca un concetto o una categoria analoga, ovvero un termine che abbia la stessa precisa coloritura semantica che *commensuratio* aveva per la cultura di Piero. Connessa a questa prima

⁵⁵⁹ Sul tema della distanza da un punto di vista epistemologico si veda: M. Iversen, S. Melville, *Writing art History*, cit., cap. 1.

⁵⁶⁰ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 p. 165.

giustificazione, sta la seconda funzione: quella di «stranezza» (*strangeness*). Utilizzare una parola proveniente dal mondo dell'artista ha il vantaggio di correggere il senso di falsa familiarità che abbiamo con le sue opere, dovuto in parte a quella che l'autore chiama la «sindrome da museo-senza-pareti» e, in parte, a un approccio inconsapevole al *medium* pittorico. Baxandall ripete qui quanto già incontrato nel frammento su Leavis conservato tra le carte afferenti a *Painting and Experience*, ovvero una considerazione relativa alle difficoltà della percezione storica delle immagini.

This may be partly a matter of the museum-without-walls syndrome but it is even more a matter of the medium of the art, the fact that most of us are not, at least at this level of accomplishment, skilled executants in the medium. The contrast with language, a medium in which we are all incredibly skilled executants, is the most obvious. We find old language immediately remote because of its difference from the medium we use ourselves. The fifteenth-century picture, apart from such details of its subject-matter as costume, is less clearly remote from us than fifteenth century English⁵⁶¹.

Infine, si tratta di una parola dal funzionamento, per così dire, «super-ostensivo» (*superostensive*): non padroneggiandone il significato, siamo costretti a elaborarlo in relazione ostensiva con il quadro.

Siamo dunque in presenza di una parola attiva, che stimola la nostra curiosità inferenziale, ponendoci al contempo nella giusta distanza storica rispetto all'opera e al suo artefice. Rispetto al triangolo della ri-attivazione la parola *commensuratio* ci dice qualcosa di più sugli strumenti culturali del pittore (vertice della 'cultura'), ma potrebbe anche posizionarsi nel vertice occupato dall'opera 'considerata dal punto di vista descrittivo' e, in questo senso, fornire un punto di accesso privilegiato al *pattern* intenzionale del *Battesimo di Cristo*. Vediamo alcuni esempi di questa strategia interpretativa.

Partendo dal presupposto che l'opera risponde all'agenda 'pala d'altare avente come soggetto l'episodio evangelico del Battesimo di Cristo', Baxandall ricostruisce alcuni aspetti del problema pittorico che Piero si trova ad affrontare. *In primis* la congiuntura di tre fattori. La tradizione iconografica prevedeva, infatti, la presenza nella scena di spettatori e di angeli, ovvero figure di contorno rispetto al gruppo centrale formato da Cristo e dal Battista. Tale aspettativa si scontrava, però, con i limiti tecnici imposti dal formato della

⁵⁶¹ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit. p. 115.

pala: verticale e di ampia scala. Questa richiedeva pertanto figure molto alte, che si sarebbero ammassate in primo piano. A rendere il compito ancora più difficile si aggiungeva, infine, l'idioma personale di Piero, ovvero figure monumentali e ben rilevate, che esigevano un spazio laterale maggiore di quello di disponibile. Le soluzioni adottate dall'artista, visibili nella tavola oggi esposta alla National Gallery, possono essere considerate anche come applicazioni pratiche dell'idea di *commensuratio*: egli non stringe le figure secondarie (angeli sulla sinistra e uomo battezzato sulla destra) in un «serrato allineamento in primo piano» ma, grazie al sistema prospettico, ne organizza la «recessione in profondità verso il fondo del quadro»⁵⁶². Al contempo, l'organizzazione prospettica è bilanciata da un altro espediente pittorico, volto a creare rapporti proporzionali interni al quadro. Si tratta dei rimandi coloristici tra tre figure vestite di bianco poste su piani prospettici differenti – l'angelo di sinistra, Cristo al centro e l'uomo battezzato sulla destra – che funzionano al contempo come reciproci richiami tra le tre sezioni verticali in cui può essere diviso il piano della rappresentazione. Il «trio di figure in bianco» consente inoltre all'angelo che occupa una posizione centrale nel gruppo di sinistra di svolgere, in modo sottilmente pittorico, la sua funzione di mediatore tra l'evento e lo spettatore: il richiamo del pigmento sposta infatti la nostra attenzione verso il centro il quadro, sottolineando la direzione già suggerita dallo sguardo della stessa figura e dal gesto dell'angelo variopinto che gli sta a fianco. Si tratta di una traduzione nei mezzi della pittura dei significati connessi al soggetto rappresentato, in questo caso la 'purezza' conseguente al sacramento. Leggiamo infatti, a questo proposito, come «Piero invece di mettere in mano all'angelo una pergamena con scritto, diciamo, «Lavami e sarò bianco più che neve» (Salmi, 51, 7), utilizza l'angelo bianco per tradurre pittoricamente l'idea in un ordine di tonalità e colori»⁵⁶³. Tornando al problema dell'organizzazione globale del quadro, Baxandall ne vede due ulteriori manifestazioni in dettagli come la colomba, simboleggiante lo Spirito Santo, e le erbetto che punteggiano il primo piano e le coline sullo sfondo. Entrambi sono interpretati come espedienti che contribuiscono a frenare la violenta recessione in profondità dello spazio, riaffermando il piano della rappresentazione. La colomba «che sembra essere tutt'uno con le nuvole lontano nel cielo, mentre è in primo piano» controbilancia a un livello «sub-rappresentativo, l'energia rappresentativa dello spazio in profondità»⁵⁶⁴; stessa funzione ha il richiamo tra i germogli che spuntano dai cespugli oltre il gruppo degli spettatori e le piante

⁵⁶² M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 pp. 183-184.

⁵⁶³ *Ivi*, p. 187.

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 193.

in primo piano. Questi due elementi rappresentano delle «varianti dell' unico problema di un doppio registro compositivo – bidimensionale/tridimensionale – e dell'equilibrio, per così dire paradossale, che ne può risultare»⁵⁶⁵.

Tutto questo può farci comprendere come la parola e il concetto di *commensuratione*, nella sua relazione 'super-ostensiva' con l'ordine pittorico del quadro, ci consenta di comprendere il *disegno* complessivo del *Battesimo* come soluzione visibile a un problema pittorico che abbiamo qui soltanto in parte riportato, ma che è minuziosamente ricostruito nell'ultimo capitolo di *Patterns of Intention*. Più in generale essi illustrano il funzionamento della critica inferenziale come metodo che nasce dall'interazione tra la parola e l'immagine, sulla base dello schema della ri-attivazione dell'intenzionalità.

Avviandoci alla conclusione di questo capitolo, prendiamo in esame quelli che Baxandall considera i criteri di verifica della critica inferenziale, ovvero tre principi di auto-controllo che regolano l'interpretazione storico-critica dei dipinti. Essi ci consentiranno di cogliere quale sia il significato ultimo dell'esercizio critico fin qui ricostruito.

Il primo di essi è la «*legittimità* (storica)» – «(historical) *legitimacy*»⁵⁶⁶. Anche detto *decoro esterno*, esso è semplicemente un appello a evitare anacronismi, ad esempio non attribuendo all'artista risorse culturali diverse da quelle della sua società e del suo tempo; si tratta di una regola che si applica anche alla scelta delle fonti e delle testimonianze e che permette di giudicarne l'autorevolezza in base alla vicinanza con il mondo dell'artista.

Il secondo, l'«*ordine* (pittorico ed espositivo)» – «(pictorial and expositive) *order*» – è il fondamento del discorso critico. Si tratta della «necessità di comprendere l'organizzazione interna dell'oggetto di cui ci occupiamo e di rifletterla nella qualità della nostra spiegazione». Questo significa che, come abbiamo già potuto constatare nell'esempio del *Battesimo*, la veste verbale che, attraverso la descrizione e la spiegazione, apponiamo alle opere non ne deve distruggere l'ordine interno. Questo, che è un ordine pittorico, corrisponde al 'disegno' dell'artista e ci restituisce un *pattern* visibile dei suoi percorsi intenzionali. La nostra spiegazione dell'opera deve cercare di renderne visibile l'intenzione latente, nel senso del termine che si è venuto fin qui a specificare, deve cioè illustrarci l'opera come una sorta di dichiarazione di intenti a posteriori.

⁵⁶⁵ *Ivi*, p. 194. Quanto detto sin qui ha forti implicazioni per quanto riguarda la possibilità di interpretare gli stessi elementi in termini iconografici e simbolici, aspetto metodologico su cui avremo modo di tornare nel capitolo seguente, quando affronteremo più nel dettaglio i problemi legati alla significazione pittorica.

⁵⁶⁶ La doppia denominazione corrisponde alla traduzione italiana e all'originale inglese.

Il criterio dell'ordine (anche detto di *decoro interno*) ha come corollario l'idea che la critica contenga una forte componente valutativa. Non tutte le opere sono infatti dotate di interesse visivo diretto a uno scopo, ovvero di coerenza interna di intenti, e non tutte, dunque, si prestano a diventare oggetto del discorso critico-inferenziale. Leggiamo che cosa Baxandall dice a questo proposito.

That positing an intentional unity and cogency entails a value judgment and hypothesizes a high degree of organization in the actor and the object will not worry us. Only superior paintings will sustain explanation of the kind we are attempting: inferior paintings will sustain explanation are impenetrable⁵⁶⁷.

Infine, il criterio della «*necessità* o *fecondità* (critica)» – «(critical) *necessity* or *fertility*» – descrive invece il fine ultimo della spiegazione storica che richiama fatti di natura circostanziale. Come anticipato nel primo capitolo, e come abbiamo già avuto modo di dire, questo principio può essere letto anche come una sorta di riformulazione di quello di rilevanza (*relevance*), con cui Baxandall riassumeva uno dei tratti fondamentali della lezione critica di Leavis. Qui il principio regolativo è definito nei seguenti termini: «non si introducono nella spiegazione elementi di tipo inferenziale se non arricchiscono l'esperienza del quadro come oggetto di interesse visivo»⁵⁶⁸.

Visti come un «tridente», ovvero come parti un unico atteggiamento critico, i tre principi di convalida dell'interpretazione si assestano al livello del senso comune. Essi sono volti cioè a «evitare un rigore metodico di tipo inibitorio» e, in questo, sono coerenti con i tratti generali attribuiti da Baxandall, nelle ultima pagine di *Patterns of Intention*, all'esercizio critico. Le letture dei dipinti proposte all'interno del volume, infatti, hanno un carattere dichiaratamente congetturale e problematico: non mirano cioè a raccogliere unanime consenso, ma a destare una discussione in cui l'ultima parola spetta al lettore. Sotto questo profilo, l'autore presenta la critica inferenziale come un «esperimento estetico-storico» che descrive in questi termini.

One reports an aesthetico-historical experiment and its results. The explanatory or historical or intentional thing claimed of a picture is tied by entailment to an observation about the visual order

⁵⁶⁷ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 120.

⁵⁶⁸ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 p. 175.

of the picture which can be tried out for effectiveness by other people: history is committed to being good criticism. We are wide open to scrutiny. There are no experts with special authority⁵⁶⁹.

Le ultime note del testo del 1985 sono volte a riaffermare che non esistono autorità in grado di decidere, in modo definitivo, la validità dell'interpretazione. L'unica verifica possibile è la percezione dell'opera e il test è pubblico. È precisamente in questo tratto sperimentale che Baxandall pone la 'scientificità' del discorso storico-artistico. Con il termine «scientifico» l'autore non connota «un tipo di spiegazione esatta e normativa», cui lo storico dell'arte non può aspirare, quanto il carattere delle pubblicazioni scientifiche, dove l'esposizione dei risultati è accompagnata da quella delle procedure seguite. L'esperimento deve essere ripetibile e verificabile da altri⁵⁷⁰. Baxandall contrappone dunque questo atteggiamento a quelle che giudica negativamente come le derive accademiche della critica d'arte, volte a escludere i 'profani' dai discorsi degli 'specialisti'. La critica inferenziale, al contrario, riconducendo tutto l'apparato della letteratura specialistica, dei modelli teorici e dell'occhio allenato al principio della 'convenienza euristica', vuole essere accessibile ai più e aprirsi alla conversazione. In questo sta il valore sociale di un'attività che, diversamente, rimarrebbe l'esercizio auto-referenziale di pochi addetti ai lavori.

Newly professionalized and academicized activities like art criticism tend to don special authority rather fast, and our developing entrenchment behind a clerky apparatus the laity do not share – knowledge of a specialised literature, access to the systematic index of this and that, the prestigious conceptual model borrowed from here or there, even the putatively trained eye – seems to me medieval, and unnecessary. Inferential criticism reduces the apparatus to the heuristic convenience it is, and restores the authority of common visual experience of a pictorial order. It is conversable and democratic⁵⁷¹.

A dire il vero, Baxandall riconosce, da ultimo, un'«autorità» ed è quella della stessa tradizione storico-critica, ovvero di tutti coloro che, dal Rinascimento in poi, si sono cimentati nel compito di comunicare ad altri l'interesse visivo delle opere d'arte. Richiamandosi ai contenuti delle sue USC (University of South California) Lectures del

⁵⁶⁹ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 136.

⁵⁷⁰ *Ibid.*: «In invoking “science” I am not harking back to the matter of the forms of explanation, which we cannot aspire to, but referring to the scientist's peculiar sense of publication. The scientist must make public not only his results but also his procedure in getting them: the point is that the experiment must be repeatable and open to testing by other people. If it is not repeatable by other people, the results are not accepted».

⁵⁷¹ *Ivi*, p. 137.

1984, egli nota come l'origine della moderna storia e critica sia da ricercare nella conversazione, come dimostrano le *Vite* vasariane, germogliate da una serie di conversazioni avvenute alla tavola del Cardinal Farnese⁵⁷². E perché, in fin dei conti, «cimentarsi con qualcosa di così difficile e incongruo come l'atto di elaborare costrutti verbali sui quadri, se non al fine di un dialogo?»⁵⁷³. Vedremo nel prossimo capitolo come queste ultime note forniscano la spina dorsale a parte dell'attività didattica svolta da Baxandall negli Stati Uniti.

⁵⁷² M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000 p. 198.

⁵⁷³ *Ibid.*

4. Il trasferimento a Berkeley e l'ultima attività (1986 – 2006).

La scienza della visione nella storia dell'arte e l'ultima riflessione sulla critica

Il 1986 segna una sorta di spartiacque nell'attività accademica di Baxandall in quanto è attorno a questa data che lo studioso inizia a tenere una regolare attività di insegnamento a Berkeley, inizialmente dividendosi tra l'ateneo californiano e il Warburg Institute. A questo proposito che si può parlare di un suo 'trasferimento' negli Stati Uniti, che imprime alcuni caratteri di novità all'ultima attività, soprattutto sul versante della didattica. Tale trasferimento è anticipato dalle lezioni denominate USC Lectures (1984), intitolate *Renaissance Art Criticism: an anatomy*, di cui si conservano i testi in archivio. A partire da questi materiali, è possibile individuare nelle lezioni un momento avanzato della riflessione baxandalliana sulla critica d'arte, riflessione che riprende alcuni motivi noti fin da *Giotto and the Orators*, ma che si sviluppa in questo caso in una nuova prospettiva diacronica: lo studio 'anatomico' della critica rinascimentale è qui proposto come una riscoperta delle origini della critica contemporanea da cui ricavare spunti utili agli sviluppi futuri della disciplina. In questo senso, le lezioni veicolano con maggiore decisione un messaggio ravvisabile in modo più sotterraneo in *Words for Pictures* (2003).

Il maggiore tratto di discontinuità di questo periodo rispetto a quello precedente è rappresentato dall'irrompere della scienza della visione tanto nelle pubblicazioni quanto nella didattica. Il tema che occupa lo studioso sempre più fino alle ultime fasi della sua produzione è, infatti, quello dell'attenzione visiva. Il perimetro d'indagine si sposta parallelamente (sebbene non in modo esclusivo) verso il Settecento, prevalentemente francese, dove egli riscontra un'intensificata preoccupazione per i comportamenti percettivi, tanto nella produzione pittorica (in special modo quella di Chardin), quanto nella letteratura scientifica e filosofica del periodo. In questo ultimo filone di ricerca si inserisce il progetto per un ultimo saggio, non realizzato, sul tema dell'*inquietudine* visiva. A ben vedere, si tratta della tarda evoluzione di un interesse che ha accompagnato lo studioso fin dallo studio sull'occhio del Quattrocento ma che, in questa ultima fase, assume una dimensione sincretica in cui i concetti 'del periodo' collimano con le nozioni contemporanee sulla percezione visiva. Tutto ciò è riscontrabile negli ultimi scritti editi e,

in particolare, nel saggio conclusivo di *Words for Pictures*, dedicato alla *Resurrezione di Cristo* di Piero della Francesca.

Infine, nelle carte per la conferenza tenuta da Baxandall ad Amburgo nel 1989, in occasione del conferimento del premio Aby Warburg, è possibile fissare una delle tappe della riflessione dell'autore sull'interpretazione del significato delle immagini. Dalla contrapposizione tra significazione simbolica e significazione pittorica nell'opera di Freidrich (figura che esula dalla rosa degli artisti frequentati nel *corpus* edito), emerge un approccio interpretativo basato sulla convinzione che l'ultimo passo nel completamento del significato delle pitture non spetti al critico, bensì al fruitore.

4.1 Dalle USC Lectures (1984) a *Words for Pictures* (2003): la critica come esperimento e come dialogo.

Il trasferimento nell'ateneo californiano è anticipato da una serie di visite che Baxandall compie presso varie sedi universitarie statunitensi, in occasione di alcuni cicli di lezioni. Il primo soggiorno di un trimestre a Berkeley, poi ricordato come una sorta di esperimento, una prova per testare se gli sarebbe piaciuto insegnare negli Stati Uniti⁵⁷⁴, è del 1978. Nel 1982, viene nominato *D.A. White professor at large*⁵⁷⁵ alla Cornell University (New York), il che implica appuntamenti didattici annuali di circa due settimane. Per la prima serie il programma prevedeva una conferenza intitolata *Chardin and the 18th Century Science of Vision* (28 settembre) e una serie di quattro seminari, intitolati *Is Art History History?* (21, 23, 29 e 30 settembre), in cui sappiamo che presentò un *paper* dal titolo *Piero della Francesca's Baptism of Christ. Truth and other cultures*. Possiamo dedurre che si tratta di lezioni di argomento parzialmente affine a quello delle Una's Lectures, analizzate nel capitolo precedente, tenute di nuovo a Berkeley nel 1982. L'anno successivo, per la

⁵⁷⁴ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 128.

⁵⁷⁵ Tale carica è descritta nella lettera di invito ricevuta da Baxandall il 3 maggio 1982, contenuta in Baxandall Papers CUL MS Add.9843/4/3, *Cornell University – Program for A.D. White Professor at Large*, 1982, p.1, in cui si legge: «Our institution of Professors-at-large has its origin in Cornell's early history. Andrew D. White, the first president, inaugurated the position of nonresident professor to be held by eminent visiting scholars, who would periodically visit the University in order to supplement the activities of permanent faculty. Among the persons he brought were Louis Agassiz, James Russel Lowell; Bayard Taylor, Goldwin Smith and James Anthony Froude». Tra gli studiosi che precedettero Baxandall in questo ruolo sono citati: Raymon Aron, Manfred Eigen, Northrop Frye, Sir Ernst Gombrich, Sir Peter Medawar and Georg Henrik von Wright.

precisione il 10 maggio 1983, Baxandall replica la sopracitata lezione su Chardin come Spencer Trasks Lecture a Princeton (New Jersey)⁵⁷⁶.

Giungiamo così alle USC Lectures, intitolate *Renaissance art criticism: an anatomy*, che inaugurano le Annual Getty Lectures in the Fine Arts del 1984. Si tratta di quattro lezioni che sviscerano, appunto, l' 'anatomia' della critica d'arte rinascimentale e che sono così articolate: *Criticism as conversation* (12 marzo), *Terms and proposition and arguments* (14 marzo), *Description and biography* (19 marzo), *History and explanation* (21 marzo)⁵⁷⁷. Esse rappresentano una sorta di complemento alle Una's lectures e a *Patterns of Intention*, di cui sembrano essere una prosecuzione ideale, in quanto sono volte a rintracciare le origini rinascimentali di alcuni tratti della contemporanea critica d'arte, intesa nel senso ampio dei modi con cui parliamo e, quindi, pensiamo a proposito dell'arte – «how we speak and indeed think about art»⁵⁷⁸. Il programma e i testi per queste lezioni costituiscono materiali parzialmente inediti⁵⁷⁹. Solo una parte di esse, infatti, confluirà nel primo capitolo di *Words for Pictures* (2003), intitolato "Prolegomeni, values, arguments, system". In questa sede esamineremo le zone di scarto tra le carte e il testo edito, dalle quali emergono aspetti interessanti che fanno ulteriore luce sulla concezione baxandalliana della critica e sulla successiva attività didattica. In particolare, nelle lezioni trova una formulazione più scoperta quello che può essere considerato come un discorso implicito al testo/testamento del 2003, vale a dire il fatto che la critica d'arte sia un'eredità del Rinascimento.

La prospettiva diacronica sottostante alle USC Lectures è affermata fin nelle prime battute del testo per la lezione introduttiva, dove leggiamo:

There is, I feel, a good reason for following this course. Modern art criticism has its origin in the Renaissance. The art critics of the Renaissance, particularly the Italian ones, are – as it were – the incunabula of the trade. Though art criticism has been elaborated and academicized since, the elements remain much the same, and the relative simplicity and homogeneity of Renaissance

⁵⁷⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/4/3, *The Spencer Trask lectures series*, 1983. Della seconda e terza serie di lezioni non ho invece trovato documentazione in archivio.

⁵⁷⁷ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/4/3, [*Renaissance Art Criticism: an anatomy*], 1983-1984.

⁵⁷⁸ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures I*], 1983-1984, c. 1r.

⁵⁷⁹ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 128: «I also had done a course of lectures at the University of Southern California on the origins of art criticism in the Renaissance, which I never published, which I did at Cornell too».

criticism allows one to locate and isolate those elements and structures rather clearly. By looking at Renaissance art criticism we can study ourselves – or aspects of us⁵⁸⁰.

Scopriamo così la stessa volontà di richiamarsi geneticamente al Rinascimento che abbiamo incontrato nelle pagine finali di *Patterns of Intention*. A ben vedere, l'argomento della prima lezione (*Criticism as conversation*) riprende proprio il tema su cui Baxandall chiude il testo del 1985, ovvero la critica come conversazione e come dialogo. Seguiamo dunque lo studioso nelle prolusioni del 1984.

Il primo fatto che egli mette in luce è il carattere di relativa novità che connota la critica d'arte rinascimentale. Questa, infatti, non aveva una matura tradizione alle spalle e, in questo, si differenzia in modo marcato dalla critica letteraria che, nel Medioevo, si era sviluppata nei generi accademici istituzionali del commentario e della disputa.

The contrast between art criticism and literary criticism here is very marked and is one of the thing I shall be paying attention to. While the sources of modern literary criticism are obviously very diverse there had been a continuity of tradition through the middle ages above all in the institutional academic form of the commentary, the occasion of which was the exposition of a text in university lectures. The lecturers comments on the text he was working through were written down either by him or by note-takers and constituted the Commentary. Similarly the other institution of university teaching, the Dispute, had a resonance in texts which argued a point of interpretation on some much larger issue, such as whether or not a Christian could profitably read the pagan literature of classical antiquity. Both these, the Commentary and the Dispute, were genres of academic discourse which Renaissance literary criticism could and did go on working in and could and did develop. For art criticism there was nothing comparable. Of course the sources of art criticism too are very diverse, and modern art criticism has elements of various traditions in it – from the travellers guidebook through the [...] rhetorical displays of descriptive power by Greek sophists. But at the beginning of the Renaissance there was no academic literary institution within which art criticism was practised⁵⁸¹.

Questo fatto ingenera due osservazioni. La prima, di grande interesse per quanto riguarda l'eredità contemporanea, è l'origine 'popolare' (*vulgar*), ovvero non accademica, della critica d'arte.

⁵⁸⁰ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures I*], 1983-1984, c. 1r.

⁵⁸¹ *Ivi*, cc. 3r-4r.

Firstly, compared with literary criticism, the origins of Renaissance art criticism are fundamentally vulgar and non-academic: the vernacular and popular basis of art criticism – in workshop talk and general conversation – is firm⁵⁸².

Il secondo fatto notato, apparentemente paradossale rispetto all'origine 'vulgare' della critica, è il carattere assolutamente «moderno» (*modern*) che essa acquista rapidamente tra i secoli XIV-XVI, arrivando a produrre le biografie vasariane. Baxandall è convinto che esista una relazione tra le due cose e cerca di illustrarla partendo dal primo punto. Innanzitutto, torna sull'aggettivo *vulgar*.

In calling art criticism vulgar what I mean is that its sources are not in the study or lecture room but in everyday vernacular *conversation*, by artists and others and I will take a quick first run through the two centuries we are concerned with to suggest this and a couple of other points as I go⁵⁸³.

Egli inizia così una disamina di alcuni brani della letteratura artistica della 'rinascenza', dissotterrandone gli aspetti più colloquiali. Il primo di essi è l'estratto dal canto XI (94-96) del *Purgatorio*, in cui Dante notoriamente compara i meriti e la fama di Cimabue e Giotto («Cimabue thought he hold the field...»). Il passo non ci dice nulla sulla qualità dei due pittori, ma suggerisce l'interesse di fondo del discorso: stabilire chi fosse l'artista migliore.

Not very interesting perhaps. But notice it is about what people are or were saying, and that the issue they were talking about was: who is best? And this is the question in most of the early fragments of criticism: who is good, better, best⁵⁸⁴ ?

Il confronto qualitativo è rinvenuto anche all'interno della centotrentaseiesima novella di Sacchetti (*Trecentonovelle*) in cui Andrea Orcagna interroga altri artisti fiorentini, convenuti a San Miniato, su chi sia l'artista più valente dopo Giotto; la morale del racconto è sintetizzata da Baxandall nei seguenti termini: «Giotto is the best: who is next best is arguable: modern painters are not as good as the old ones».

Questa urgenza valutativa («evaluative urgency») è il fondamento della critica d'arte rinascimentale e, secondo lo studioso, un tratto che la differenzia dalla critica letteraria. La

⁵⁸² *Ivi*, c. 5r..

⁵⁸³ *Ivi*, c. 8 r.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

ragione che egli vede dietro questa tendenza distintiva della critica d'arte è, in gran parte, una ragione istituzionale e sociale che risiede nei rapporti tra l'artista e la committenza: la competizione tra artisti per imporsi sul mercato.

With Renaissance artists, as not with writers, the real issue was who shall get a commission or, at least, which man's work should be bought. The choice between alternatives, between Homer and Virgil or between Dante and Petrarch – whose relative qualities were not, of course, undiscussed – was not quite such a stark one. It didn't mean you weren't going to buy the other. In the visual arts the issue was institutionally present as actual competitions, like the great competition of 1402 in which a number of artists produced trial bronze reliefs representing the sacrifice of Abraham for the commission for the bronze doors of the Baptistery in Florence. Ghiberti's is on the right, Brunelleschi's on the left: Ghiberti won the competition and so the commission, but comparative arguments about the relative merits rumbled on for some time. Literature, however much literary men fought each other for jobs, was not set out comparatively in quite this public form, as mutually exclusive alternatives for action. So it is understandable that the basic subject of conversation should have been: who is best⁵⁸⁵?

In altre parole, la letteratura artistica rinascimentale rifletteva le dinamiche del mercato dell'arte del tempo, dinamiche che avevano dunque una certa risonanza di carattere pubblico. Baxandall ne avverte l'eco anche nella consuetudine della 'passeggiata', di cui abbiamo testimonianza in un brano contenuto nel *Della tranquillità dell'animo* in cui Alberti, come abbiamo già rilevato nel secondo capitolo, descrive il suo ingresso ristoratore nel duomo di Firenze durante una giornata temperata. La passeggiata pubblica tra i monumenti è presentata dallo studioso come tipica occasione sociale per una conversazione sull'arte e sui meriti degli artisti. La presenza fisica dell'opera durante l'atto della descrizione verbale è un punto che sappiamo già essere di grande rilevanza, sul quale Baxandall rifletteva innanzitutto in "The Language of Art History". Mi preme a questo punto notare come egli stia qui dando una coloritura storica ad alcuni tratti fondamentali della critica d'arte, secondo l'esposizione che egli stesso ne dava in quel testo. Ricorderemo infatti come, in quella sede, lo studioso affermava già il tratto volgare della critica d'arte che, a differenza di quella letteraria, non può vantare antiche radici nelle aule universitarie – «The literary critic has ancient roots in the lecture room and in the commentary and disputation [...]

⁵⁸⁵ *Ivi*, c. 10r.

We do not have this background nor this sort of long established cultural function»⁵⁸⁶. E si ricorderà anche che egli descriveva l'attività dello storico dell'arte in termini molto elementari, comparandola a quella dell'uomo sull'autobus che indica ai suoi compagni di viaggio l'interesse visivo dei monumenti circostanti – «In every group of travellers, every bunch of tourist in a bus there is at least one man who insists on pointing out to others the beauty or interest of the things they encounter»⁵⁸⁷. A mio avviso, è più che plausibile avvertire nella lezione che stiamo ripercorrendo un senso di familiarità con queste parole, e supporre che l'umanista a passeggio tra le strade di Firenze sia un antenato del viaggiatore o turista dell'articolo del 1979⁵⁸⁸.

Tornando al Rinascimento, la seconda domanda che sorge quasi spontaneamente a fianco della prima, ovvero «who is the best?», è che cosa sia bello in generale: «what is good?». Si tratta di un quesito che inizia a interessare la critica d'arte a partire dal XV secolo e che presuppone l'insorgere della trattatistica, ovvero di una letteratura normativa di riferimento. A questo proposito, Baxandall richiama l'esempio di Decembrio e del *De politia litteraria*⁵⁸⁹. Nel dialogo si ritrova ancora il tema della competizione – in questo caso quella del 1441 tra Pisanello e Jacopo Bellini per il ritratto di Leonello d'Este – ma sullo sfondo di una riflessione estetica più generale che, come ormai sappiamo, presuppone la conoscenza delle teorie di Alberti. Assistiamo così a un processo in cui il gusto, per ragioni ancora una volta di carattere sociale, si adegua ai criteri dettati dal sistema pittorico albertiano. Tali ragioni, sono descritte di seguito.

What is clear is that very early – because Alberti's treatise is the first Renaissance systematic treatise on painting, though there had been recipe books for painters before – art criticism, or conversation about painting, was drawing principles and criteria from what we could call art theory. Knowledge about painting was becoming part of what one talked about painting with. And it becomes part of the 15th-Century commonplace line on painting to distinguish between people ignorant of painting – who just like rich colours and entertaining subject matter and things like that – and people who know something about it, not as practicing painters but through having thoughts and, of course, *conversed* about it. More and more a cultivated man is expected to be able to discriminate *knowledgeably* about art, and even talk about it – as Aristotle had said the cultivated man should be

⁵⁸⁶ Baxandall, "The Language of Art History", cit., p. 454.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ A proposito di questo aspetto della critica, si vedano le pagine dedicate a Boschini in F. Bernabei, *Percorsi della critica d'arte*, Cleup, Padova, 1995².

⁵⁸⁹ Ricordiamo che il dialogo era già stato oggetto di una delle prime pubblicazioni di Baxandall, cfr. M. Baxandall, "A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este", cit.

able to. It is partly out of this that the art criticism came; it served this need and it documents its currency⁵⁹⁰.

C'è infine una terza domanda, che è latente nelle prime due, sebbene la si trovi difficilmente espressa in termini espliciti: «what is the relation of good painting to other aspects of the good life?». Di fatto, la domanda riguarda il risvolto morale del giudizio estetico, aspetto a cui sappiamo che l'autore è sensibile fin dalla sua prima attività. La forma più interessante in cui questi giudizi si incontrano nella letteratura artistica è descritta di seguito.

But for us the most interesting form it takes is the almost unconscious one of people talking in the same breath, as it were, of art and other things, and applying similar standards to painting and whatever aspect of human behaviour it may be⁵⁹¹.

L'esempio di standard che si applica tanto alla pittura quanto ad altri aspetti della vita e del comportamento umano è quello della *spezzatura*, valore centrale nei testi cinquecenteschi, da Castiglione a Ludovico Dolce (*L'aretino*, 1557). Quest'ultimo vi ricorre per spiegare la superiorità di Raffaello – «Raphael seeks facility “a difficult thing to do”» – su Michelangelo, che esibisce invece la 'difficoltà'. Nel *Cortigiano* la 'sprezzata disinvoltura' è la qualità morale che definisce al contempo il gentiluomo e il pittore di qualità superiore, ovvero colui che dissimula la difficoltà del lavoro in un'apparente facilità. Baxandall nota come la pittura sia qui giudicata secondo i criteri del comportamento sociale. Anche in questo caso si tratta di un atteggiamento che si è consolidato nel Rinascimento e ha finito per essere naturalizzato dalla critica d'arte successiva.

The Renaissance was a composing or consolidating movement in the sense that it valued coherence or consistency across human activities, and out of this habit of mind came an enviable capacity to

⁵⁹⁰Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures I*], 1983-1984, c. 15r. Lubbock mette in luce come Baxandall disprezzasse questa svolta per così dire “intellettualistica” della critica d'arte, imputandone la colpa allo stesso Alberti, cfr. J. Lubbock, “To do a Leavis in the Visual Arts”, cit. A questo proposito si ricorderà, forse, del disappunto espresso da Baxandall di fronte al *De re aedificatoria* nel paper giovanile intitolato *Decorum in Alberti*, analizzato nel secondo capitolo (2.2) in cui l'umanista devia spesso il discorso per ammantare di motivazioni razionali quelle che sono, in fondo, ragioni di gusto personale.

⁵⁹¹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures I*], 1983-1984, c. 16 r.

read artistic performance as a human performance that could be morally and aesthetically be assessed from the same standards as other human performances⁵⁹².

Dal punto di vista della sensibilità cinquecentesca, un testo come il dialogo di Dolce ci informa sulle capacità critiche di cui era in possesso il suo lettore e che, più in generale, connotavano la discussione pubblica sulle arti nel Rinascimento. A riprova di ciò, Baxandall cita una fonte più insolita, ovvero un testo intitolato *I cento giuochi liberali et d'ingegno*, pubblicato da Innocentio Ringhieri a Bologna nel 1551. I “cento giochi” sono citati in *Words for Pictures* come testimonianza della sopravvivenza degli aneddoti sui pittori antichi, tramandatici da Plinio, nella letteratura popolare cinquecentesca; essi sono descritti come passatempi istruttivi per un pubblico femminile, che spaziano su un’ampia gamma di argomenti. Il gioco numero 89 è il “giuoco della pittura” ed è così descritto: «I giocatori dovevano scegliersi un nome fittizio (Apelle, Michelangelo o un altro scelto tra venticinque proposti) e buona parte del “gioco” consisteva nel ripetere senza errori elenchi di parti specialmente di componenti della pittura»⁵⁹³. Nella lezione Baxandall nota come le domande che venivano poste mostrino riferimenti ai temi portanti della coeva critica d’arte quali il ruolo della buona pittura nella vita sociale, il valore della ‘spezzatura’, il concetto di bellezza selettiva o ideale – «These girls were being equipped as art critics»⁵⁹⁴. Per dimostrare questo punto, in *Words for Pictures* egli abbinerà frasi estrapolate dai giochi a brani di contenuto corrispondente estratte dal *De Pictura*. Ora, tornando alla lezione, a coloro che volessero obiettare che Ringhieri non può essere paragonato ai monumenti della critica d’arte rinascimentale, Baxandall ricorda l’origine ‘vernacolare’ delle biografie vasariane, raccontando più nel dettaglio l’aneddoto sulle conversazioni in casa del Cardinal Farnese⁵⁹⁵ già incontrato alla fine di *Patterns of Intention*. E così giunge a una prima conclusione

⁵⁹² *Ivi*, c. 18 r.

⁵⁹³ M. Baxandall, *Words for Pictures*, cit.; trad. it. 2009, p. 31 L’autore riporta parte del testo relativo al “gioco della pittura” da I. Ringhieri, *I cento giuochi liberali*, Bologna, 1551, pp. 146rv.

⁵⁹⁴ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures I*], 1983-1984, c. 22 r.

⁵⁹⁵ *Ivi*, c. 40 r.: «But you may think. This is all very well, but 100 Liberal games and the rest is some way from a formal monument of art criticism like Vasari’s *Lives of the Artists*. That is something else. I have to answer to this that it is precisely out of a conversational ambience that Vasari’s great book, by his own account, had its origin. He tells here how he used to chop in, around 1546, at the palace of Cardinal [...] Farnese in Rome and take part in the conversation. Various connoisseurs of art were among the people there particularly Annibale Caro – a great writer of allegorical programmes for painted decorations and collector and himself an amateur painter – and Paolo Giovio, also a collector. Both Caro and Giovio were active connoisseurs. Giovio talked a lot about the history of art but made mistakes. And if there was to be a question of Giovio writing this up as a book it ought to be corrected. When Giovio saw the sorts of material Vasari could put his hands on he persuaded him to do the job himself. Thus Vasari’s *Lives of the Artists*, the greatest piece of art history ever written. At least, that is Vasari’s story».

generale, affermando che la migliore critica d'arte, dal Rinascimento in poi, affonda le sue radici nella conversazione e nel dialogo, opposto ancora una volta all'istituzione accademica.

So what I've been saying is this. Renaissance art criticism has its roots in a general vernacular conversational habit. We can see this reflected in Renaissance dialogues. Of course the dialogue was a literary form and had its conventions: but the ease with which discussion of art enters into it is a fair indication that when people conversed in real life they did discuss art. The general issues we see emerging in these discussions are: which painters are best, what is good painting, and often more obliquely, what is the relation of good painting to the good life. And there are indications that people, laymen and maybe laywomen, had a considerable amount of sophistication to bring to their conversations – knowledge and a terminology. Much of the strength of Renaissance art criticism lies precisely in this vernacular, as opposed to academic, base⁵⁹⁶.

Con questo primo riepilogo, si chiude la parte della prima lezione dedicata alla 'critica come conversazione' e si apre la vera e propria 'anatomia' della critica d'arte rinascimentale: «Having laboured this point I want now to move on to the anatomising of the activity of verbalising about paintings and sculpture, otherwise known as art criticism»⁵⁹⁷. La struttura delle lezioni è parzialmente rispecchiata nel primo capitolo del volume targato 2003: in entrambi i casi una lista di termini desunta dal poema *Trattato di pittura* di Francesco Lancillotti (1509), viene ripartita in categorie lessicali, a seconda di ciò che le parole scelte denotino una parte della pittura (disegno, colore, composizione e *commensurazione*), un'abilità del pittore (disegno, colorito, prospettiva, scorcio) o una sua «virtù» stilistica (grazia, vaghezza, leggiadria, aria). Tali discriminazioni lessicali vengono svolte con il supporto dei testi, ma non solo. Il rischio che il discorso possa risultare arido è prevenuto da Baxandall con opportuni richiami alle immagini con cui le parole intrattengono una relazione ostensiva. Così il significato di 'disegno' in Vasari si specifica a contatto con le opere di Piero della Francesca e di Raffello, dove rileva rispettivamente qualità visive differenti⁵⁹⁸. Si tratta, a ben vedere, di un procedimento già messo in campo dall'autore a proposito della 'critica pratica' di Landino nell'ultimo capitolo di *Painting and Experience* e

⁵⁹⁶ *Ivi*, c. 24 r. Le tre domande chiave si ritroveranno nel primo capitolo di *Words for Pictures*, cfr. M. Baxandall, *Words for Pictures*, cit.; trad. it. 2009, p. 29.

⁵⁹⁷ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures I*], 1983-1984, c. 29 r.

⁵⁹⁸ L'esempio qui proposto costituisce una variante rispetto a quello che in *Patterns of Intention* contrappone, in modo ancor più vistoso, il "disegno" di Piero a quello di Picasso.

nel successivo contributo del 1974⁵⁹⁹. Ancora una volta, dunque, Baxandall sta testando la coloritura del «linguaggio in uso»: «This is language actually in use – a complicated and marvellous thing»⁶⁰⁰. Egli procede poi in senso ascendente verso livelli crescenti di complessità linguistica e logica: delle parole alle proposizioni e agli argomenti. Analizza dunque come dalla descrizione occasionale di opere particolari, gli scrittori siano passati a raccogliere tali esercizi efrastici entro costruzioni biografiche; infine, mette in luce come, dalla sequenza di biografie individuali sia emersa la struttura storiografica e si sia giunti a scrivere ‘la storia dell’arte’. Vediamo ora alcuni dettagli relativi alle singole sezioni anatomiche.

Nella sezione dedicata alle parole che descrivono le abilità, manuali e intellettuali, richieste dall’arte pittorica («learnable skills»), Baxandall rintraccia la motivazione storica della tanto lamentata carenza di termini per descrivere i materiali e le tecniche artistiche, che abbiamo più volte incontrato nel corso di questa trattazione.

Finally a painter was taught a material technique – how to choose and mix pigments, physical media, binding and drying agents, how to transfer a design from a drawing to a panel, and so on. This had been the subject of 15th-Century handbook. For various reasons this does not play a proportionally large or energetic part in most Renaissance criticism. One reason was that many of the critics were layman, as we have seen from the survey of conversation, and they did not know enough about physical technique to call on it. Another reason was that such critics as were artists tended to play down the material side of art for reasons of status: they emphasised the intellectual rather than the manual. I believe that we ourselves still suffer from this legacy from the Renaissance. Our criticism lacks the physical dimension: it makes little of the artist’s engagement and dialogue with his tools and raw materials. Indeed this has even come to be reflected in some of our art. If one looks, again, at classical art criticism one sees how much we are missing. The Chinese critic, himself of course a practitioner and proud of it, characterises a painting in terms of the brush, the consistency of the ink, the extent to which the brush is loaded, the movement of the hand with the brush, even the noise the brush would have made. We are weak in this area, and the weakness begins in the Renaissance⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ Landino è citato all’interno della seconda delle USC Lectures, come esempio dell’argomento *e silentio*: se dico che l’artista *x* ha la qualità *y*, ciò implica che *x* non ha la qualità *z*.

⁶⁰⁰ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures I*], 1983-1984, c. 39 r.

⁶⁰¹ *Ivi*, cc. 34 r-35r.

I medesimi concetti, succintamente ripresi in *Words for Pictures*⁶⁰², nelle lezioni appaiono ampliati. Troviamo l'immane riferimento alla critica cinese alle sue possibilità descrittive nei confronti dei materiali pittorici. Sempre al livello delle parole («terms») la seconda lezione muove verso termini dal significato metaforico in cui le qualità dell'arte si fondono con quelle del comportamento umano in generale. Sono queste che, nel decifrare i testi, ci permettono di rispondere alla terza domanda, «what is the relation of good painting to the good life?». Ricorderemo, a questo punto, l'importanza assunta dalla lettura giovanile del saggio di Gombrich "Visual Metaphors of Value in Art", cui in età matura Baxandall attribuisce un valore seminale. Abbiamo già avuto modo di saggiare quanta parte della sua produzione sia improntata dall'idea che le opere d'arte possano essere lette come la manifestazione sensibile di valori morali. Qui assistiamo, per così dire, a uno scambio generazionale: lo studioso sembra voler restituire al suo uditorio ciò che, a sua volta, aveva appreso dal maestro.

Almost any word applicable to general human behaviour and character is applicable to works of art. I can say that a picture is bouncy, sick, limited, pompous, cheerful, cold, boring, clever and so on. I can even take a word from a more limited area of activity and use it more frankly metaphorically: calling a picture contrapuntal, heavy-footed, over-cooked, stalemated, coquettish and so on. If I do use such words you may think I am being unpleasantly cute, but some sort of meaning comes through. This was so in the Renaissance too⁶⁰³.

Tra queste parole, ovviamente, non possono mancare i concetti di *decorum* – qui descritto come «attention to relationships» e scomposto in decoro interno («a proper relation, within the picture, of all its parts, elements and characteristics») e decoro esterno (la relazione tra l'immagine e la sua destinazione o il suo soggetto) e quello di *mean*, ovvero la ricerca del giusto mezzo e dell'equilibrio tra eccessi opposti. A questo proposito è interessante leggere quello che Baxandall scrive, nei testi per le lezioni, a proposito del legame tra questi concetti e la personalità di Alberti. Egli anticipa qui quanto scriverà nel contributo "Alberti's Self" del 1992⁶⁰⁴, successivamente ripubblicato come secondo capitolo

⁶⁰² M. Baxandall, *Words for Pictures*, cit., p. 6: «As for material technique, well written about by Cennini and later by Vasari, this play little direct part in art criticism, whether because laymen knew little about it or because artist liked to emphasize the cerebral. European art criticism is still weak on the instrumental».

⁶⁰³ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures II*], 1983-1984, c. 5r.

⁶⁰⁴ Baxandall, "Alberti's Self", in *Fenway Court, 1990-1991*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (Mass.) 1992, pp. 31-36.

di *Words for Pictures*. Quelle che Baxandall considera le idee cardine dell'estetica classicista rinascimentale, secondo quanto egli ci ha abituato a leggere fin dal dattiloscritto giovanile dedicato al *De re aedificatoria*, vengono qui calate nella vicenda personale di Alberti. Lo spostamento di accento è a mio avviso coerente con il *focus* sull'individuo che caratterizza gli interessi di Baxandall nella fase matura della sua attività.

A word about Alberti who comes to mind always as the Ren[aissance] exponent of decorum – for two reasons. One, I am uneasy about talking so generally about “Renaissance people” and would like to spend a minute or so on a particular individual. Second Alberti, through his books on art, particularly the painting treatise of the 1430s and the architecture treatise of the 1450s, brought an obsessional concern with decorous relationships powerfully into art criticism in its formative years. To be frank – though I wouldn't want it to get about – it seems to me likely that Alberti's work derives much of its punch from being the self-therapy of a quite disturbed personality. I am not going to put a name to the disturbance, though there is one, just give some symptoms. Alberti, who was an illegitimate son of a Florentine exile, had some sort of breakdown in his 20s while a law student at Bologna. He had a sense that his family was persecuting him. His doctor, clearly an excellent one, got him to give up the study of law for a time as too much of a strain and got to study mathematics, instead. This worked and eventually he could return to his law studies but he remained a difficult [...] In time the exile on the Alberti family from Florence lifted and he went back then for a time, but there were rows, and in fact he spent most of his life at the papal court in Rome. Characteristically, the books he writes as dialogues taking place in Florence tend to hark back to a sort of dreamworld Florence of a time before Alberti's own, the Florence he had been told of as a child in exile. Now Alberti developed an astonishing set of psychological techniques for maintaining his emotional balance⁶⁰⁵.

La necessità personale di mantenere un equilibrio interiore, un animo calmo, lascia traccia, secondo Baxandall, nelle teorie estetiche di Alberti, 'ossessionate' dalla ricerca di equilibrio.

Now this habit of equalizing out this and that is deep in his art books. Here he is in 1435 trying to describe a balance between two pictorial qualities on the one hand pictorial richness and on the other pictorial order. He extends his algebra of equations from numbers to concepts, from 12 and 6, to confusion and bareness, towards a mean condition of composed variety. Decorum⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures II*], 1983-1984, cc. 16r-17r.

⁶⁰⁶ *Ivi*, c. 22r.

Tale «ipertrofia di pensiero neo-classico» in Alberti ci interessa da vicino a causa dell'influenza di lunga gittata che la sua teoria estetica ha avuto nella storia della critica d'arte.

There is, in fact, in Alberti a hypertrophy of one neo-classical pattern of thought. It dominates his art theory and because his art theory is often determining for later art criticism, it is much more than a personal twitch⁶⁰⁷.

Per averne un esempio all'interno dello stesso *corpus* baxandalliano, possiamo considerare come lo studioso e Alpers si scontrino con l'esigenza di liberarsi dell'ideale albertiano per riuscire a spiegare le qualità più interessanti della composizione nelle opere di Tiepolo. Questi è tra gli artisti che sfidano la convenzione albertiana del quadro-finestra nel cui solco si inserisce la sequenza Giotto-Masaccio-Raffaello; a essa viene contrapposta quella composta da Duccio-Gentile da Fabriano-Pisanello-Beccafumi-Tiepolo. A ben vedere, la sequenza è la stessa contenuta nella prefazione all'edizione italiana di *Giotto e gli Umanisti*, che viene scritta nello stesso torno d'anni (1993). In essa Baxandall afferma come sia utile liberarsi di un altro canone, quello vasariano toscocentrico fondato sul rilievo, per poter rivalutare l'opera di artisti come, appunto, Duccio, Gentile da Fabriano, Pisanello, Beccafumi, Pontormo e lo stesso Tiepolo⁶⁰⁸.

Il resto delle USC Lectures continua a svelare i *patterns* del discorso critico rinascimentale passando alla forma biografica. Qui si tratta di riconoscere un atteggiamento altamente valutativo dietro espedienti come gli aneddoti o l'allocazione di brani efrastici rispetto alla sola menzione delle opere di un artista. L'assunto di base è, infatti, che non esistono biografie neutrali.

Si giunge infine al livello della spiegazione storica, che rappresenta il punto di massima complementarità rispetto alle *Una's Lectures* e a *Patterns of Intention*, in quanto Baxandall si occupa delle filosofie che orientano l'interpretazione degli eventi storici. Come nelle precedenti lezioni, la riflessione si assesta su di un livello 'sub-teoretico': egli va a

⁶⁰⁷ *Ivi*, c. 23 r.

⁶⁰⁸ Si confrontino, a questo proposito, i seguenti brani: S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, cit.; trad. it. p. 10 e la prefazione di Baxandall all'edizione italiana di *Giotto e gli umanisti* (1994), p. 17.

rintracciare negli scritti rinascimentali quelli che chiama «quattro temperamenti» storiografici.

Now it was and is characteristic of history, as opposed to mere chronicle, it is characteristic of history to put some sort of analytic or explanatory construction on the events it records. In a rather high-handed way I am going to take history in the sense of explanatory account: or rather I am going to focus on that side of history that offers explanatory constructions or interpretation. *here I am using a neo-classical and Renaissance distinction between annals and history. Annals are a chronicle, a plain recording of events year by year. History is a philosophical activity of enquiry into the internal nature of events* I am going to have to skirt all sorts of issues in the philosophy of history to do so but I feel justified in this if only because part of the interest of Renaissance art criticism and history is that it incorporates and blends all the kinds of explanation which for the last hundred years the philosophers of history have been concerned first to identify and then to recommend or condemn.

I shall be crude and remind you that the various accounts of what history is and should be can roughly sorted into four types or, as I would prefer, complexions or temperaments or moods⁶⁰⁹.

Riassumo brevemente di seguito i quattro temperamenti, nella loro versione moderna. Il primo è la spiegazione genetica («genetic explanation»), una registrazione completa e oggettiva di eventi nell'ordine in cui accadono, ed è associata allo storico tedesco Leopold von Ranke. Il secondo, descritto come relativismo estremo («an extreme relativism»), pone l'accento sul fatto che la visione del passato è pregiudicata dal momento storico; nell'ambito della storiografia del Rinascimento, il secondo temperamento è esemplificato da Burckhardt. Il terzo è quello idealista (*idealist*) di Collingwood; rispetto alla precedente, questa disposizione spinge lo storico ad andare oltre il proprio momento e a cercare di ricostruire che cosa volesse dire essere un uomo del passato – «To a degree he tries to get into the minds of the past». Infine, abbiamo il temperamento positivista (*positivist*) che assorbe singole azioni e fatti entro leggi generali di carattere scientifico; lo storico positivista va in cerca delle condizioni necessarie che determinano i comportamenti umani.

Coerente con l'atteggiamento sub-teoretico che compete al critico d'arte, Baxandall è consapevole dell'estrema riduzione implicata nello schema appena proposto, ma non è la filosofia della storia a interessarlo. Piuttosto egli vuole illustrare come le quattro indoli storiografiche fossero presenti già negli autori rinascimentali.

⁶⁰⁹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [USC Lectures IV], 1983-1984, c. 6 r.

I won't apologize for the extreme simplification of this sketch of the four historiographic temperaments or complexions. Of course, the methodologies inherent in each are much more complex and qualified and varied than I've suggested. But I'm not concerned to summarise philosophy of history. Rather, I want to use these four temperaments as an analytical approach to Renaissance art criticism and art history. Because all four are powerfully there; I'll pursue them one by one⁶¹⁰.

La spiegazione genetica è sottesa alle sequenze allievo-maestro che, da Dante in poi, costituiscono un *topos* della letteratura artistica; la ritroviamo in Villani (il quale a sua volta cita la sequenza Apollodoro-Zeusi riportata da Plinio il Vecchio, come antecedente a quella formata da Cimabue-Giotto), in Cennino (che sottolinea la propria formazione presso la bottega dei Gaddi e, così facendo, si richiama in ultima istanza ancora a Giotto), per arrivare infine a Vasari (l'esempio citato qui è quello di Verrocchio e Leonardo). Nelle *Vite*, a ben vedere, la spiegazione genetica si snoda su una scala più ampia che profitta della divisione dell'opera in età. Vasari sfrutta lo schema cronologico per inserire nella sua storia dell'arte quelli che Baxandall chiama dei «giochi para-cronologici» («para-chronological games»). Posizionando due artisti contemporanei come Signorelli e Leonardo rispettivamente alla fine della seconda età e all'inizio della terza, ad esempio, l'autore crea una gerarchia implicita tra i due e, al contempo, esprime un giudizio di valore. Lo schema progressivo e l'atteggiamento valutativo in esso incorporato, a ben vedere, coincide con il secondo dei temperamenti: Vasari scrive la storia dell'arte dal proprio punto di vista, che è radicato nella realtà artistica della metà del Cinquecento. Si tratta di un fenomeno su cui Baxandall riflette nelle righe conclusive del suo «*excursus* contro l'idea di "influenza"», contenuto in *Patterns of Intention*, su cui apro una breve parentesi.

L'*excursus* è volto a liberarci dall'idea che un pittore *x* influenzi il pittore *y*, idea implicita nella parola 'influenza' – «una maledizione della critica d'arte» – la cui funzione grammaticale va nella direzione opposta rispetto al fenomeno che pretende di descrivere; non è *x* che fa qualcosa a *y*, bensì il contrario: è *y* che si riferisce (attivamente) all'opera di *x*. Questo ci permette di pensare in modo più produttivo la relazione del singolo con la tradizione artistica: l'artista non è un prodotto di ciò che lo precede, ma sfrutta «intenzionalmente» ciò che la tradizione gli mette a disposizione. Detto ciò, Baxandall ci

⁶¹⁰ *Ivi*, c. 9r.

invita a considerare come la fortuna di un artista condizioni la visione successiva della sua opera. L'esempio proposto è quello di Picasso e Cézanne: Picasso ha cambiato per sempre il modo di guardare all'opera di Cézanne dal momento in cui ne ha estrapolato e rielaborato selettivamente alcuni aspetti. Noi vediamo, dunque, l'opera di Cézanne «attraverso la lente idiosincratca di Picasso» e la nostra è una visione discriminante del passato⁶¹¹. Tornando alla lezione, un'analogia azione critica è ravvisabile anche all'interno della storia dell'arte. Lo storico, infatti, guarda all'arte del suo immediato passato attraverso la lente di ciò che lo interessa nel momento. nel caso di Vasari: «He saw Giotto and Masaccio through the his knowledge of Michelangelo»⁶¹² e, così facendo, egli ha sovrapposto alle opere più remote un'interpretazione destinata a condizionare la visione delle epoche future. Riprendendo parole analoghe a quelle della sopracitata prefazione all'edizione italiana di *Giotto e gli Umanisti*, Baxandall torna a sottolineare l'effetto che queste dinamiche ebbero sull'opera di un artista a lui caro, Pisanello.

And there were artists not in the development that led to 1550 – a development in which artists in Florence and Rome had played a conspicuous part – who interested Vasari less, particularly the artists of northern Italy. For instance, he is respectful about the mid-15th-century artist Pisanello , and gives him a life. But he has little of his own to say about Pisanello – who in his time had been a much bigger fact than he is in Vasari's lives. Pisanello was not in the great tradition that led to 1550. He was a supreme and lost great exponent of a strain in Renaissance painting that was overtaken and submerged by the Tuscan strain of Masaccio and others. History is on the side of the winners in the sense that the historian's own culture has been determined by the winners. This does not mean Vasari or we need be uninterested in the losers – who have their own glamour. It is just that there is a difference between the interest of the odd or exotic or the might-have-been and the interest of one's own lineage⁶¹³.

Infine, per concludere la disamina dei quattro temperamenti storiografici, Baxandall rileva come le *Vite* manifestino al contempo l'indole idealista e quella positivista a seconda che ci si concentri sulle singole biografie, dove la vicenda dell'artista è spiegata attraverso il ricorso a motivazioni individuali, o sulla struttura complessiva delle tre età, dove il soggetto storico è l'arte stessa nel suo ciclo di nascita (o meglio ri-nascita), sviluppo e declino.

⁶¹¹ Cfr. M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., pp. 58-62.

⁶¹² Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures IV*], 1983-1984, c. 18r.

⁶¹³ *Ibid.*

Avviandosi alla conclusione della quarta e ultima delle USC Lectures, Baxandall sottolinea come quanto detto a proposito dei modelli della spiegazione storica contenesse un invito implicito a considerare il potenziale euristico di tutti e quattro i temperamenti presentati.

My underlying polemic here is for inclusiveness and for resisting counter-intuitive suggestions that this or that kind of approach is the one we should follow. If someone argues that we should be doing just this or that kind of history – genetic or relativist or idealist or positivist – he has no hope really, I think. We are going to do them all: our minds are like that. It might be better to come to terms with them – and gracefully.

This is not to say that there is no place for discussion of the moods. One can discuss their relative heuristic value – though this may be more [...] done through exemplification – and one can also discuss the procedures for scrutinising and validating the kinds of proposition each leads to. There are genuine problems here. But it doesn't make much sense to call for exclusions: we think in all four moods⁶¹⁴.

Si tratta dell'ennesimo invito alla pluralità e all'apertura metodologica, un atteggiamento ampiamente dimostrato in tutta l'opera baxandalliana e che, giunti a questo punto, possiamo descrivere come 'addizionale': si tratta cioè di valutare il potere euristico di differenti strumenti interpretativi e di servirsene fin dove la materia studiata lo consente.

Negli ultimi minuti della lezione conclusiva Baxandall tira le fila generali del discorso e torna a ribadire il punto di partenza: la critica d'arte è conversazione, anche quando non si presenta sotto forma di dialogo. Che le quattro lezioni contenessero un esplicito invito a preservare la vitalità e la natura sociale dell'attività critica, recuperandone la base 'vernacolare' e contrastando le più ingessate posizioni accademiche, era dichiarato fin dal principio in una breve digressione in cui Baxandall si rivolge ai suoi uditori, invitandoli (appunto) a una partecipazione critica.

I have, of course, an ideological axe to grind in putting an emphasis on art criticism as conversation about art. The fact that people like myself stunt on a platform in front of slides talking non-stop for fifty minutes or even fifty-five does not mean that art criticism is not dialogic. It is just a convenience to let one person unroll an argument: in fact, in many Renaissance dialogues too one

⁶¹⁴ *Ivi*, 35r-36r.

interlocutor goes on at length while the others occasionally say “Oh yes” and “really”, waiting their turn. But it does seem to me important to the health of academic art history nowadays that the fact that the roots of the activity were in conversation, in vernacular argument, rather than academic authority of a medieval lecturer’s kind, should not be lost sight of. I hope you find plenty to disagree with in these lectures⁶¹⁵.

Il senso radicale sotteso alle lezioni qui ricostruite è infine ribadito nelle parole che chiudono le USC Lectures.

It may seem to you that reference back to Renaissance art criticism with a view to learning from it is inherently conservative, hostile to innovation. I deny this. To scrutinise the roots of an activity, which is what we hope have been doing, is by definition radical [...] If we want to improve the discipline – and many people feel there is room for improvement – a proper step is to examine its basic components – relatively simple and exposed then.

Initially I made some general points. The first is that our lineage is vulgar. We don’t have the literary critic’s mandarin pedigree. We come out of vernacular argument about such environmental features as public sculpture and paintings in churches, not out of classical and medieval lecture-rooms. What this should tell us is discussible. I like being vulgar personally, and feel the academicization of the activity and particularly the retreat into [...] authority has its dangers. But that is just my view. What is certain is that part of the vulgarity was a matter of the intrinsically conversational or dialogic character of Renaissance art criticism.

And the general point was that very early in the development of art criticism three basic issue progressively emerged. Who is good or best? What is good art anyway? And what is the relation of good art to other parts of the good life? These are consistently the deep subject matter of Renaissance art criticism. My impression is that art history has recently been progressively retreating from these issues, in its quest for academic rigour – certainly from the second two issues and to some degree also from value judgment. Again personally I regret this. What one gets from the Renaissance is an indication that there are primitive concerns of the activity and that if we purge ourselves of such naiveties we are denaturing ourselves. This is not by definition bad: criticising oneself is denaturing oneself. But it would be good to know quite for what one is excluding the instinctive thing. I am not sure.⁶¹⁶

⁶¹⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/14, [*USC Lectures I*], 1983-1984, c. 29r.

⁶¹⁶ *Ibid.*

A mio avviso, l'autore trova così un ulteriore avvallo all'atteggiamento valutativo che impronta gran parte della sua produzione, ovvero la scelta di concentrarsi su quelli che definisce gli 'artisti superiori'. Il principio, che come abbiamo visto riceve la sua sanzione definitiva nelle pagine di *Patterns of Intention* trova qui la sua giustificazione ultima nella storia della critica d'arte.

L'invito a riportare il discorso critico alla sua natura originaria di conversazione si connette con un altro tratto fondamentale che l'autore attribuisce alla critica, vale a dire il suo statuto di 'esperimento', anch'esso affermato nella pagine conclusive del testo del 1985. Si ricorderà come, in quella sede, l'autore descriveva le proprie analisi di opere come «esperimenti storico-estetici» esposti al vaglio pubblico. Si tratta di un aspetto che viene accentuato in alcuni scritti dell'ultimo periodo e, in particolare, in una serie di tre manoscritti dedicati alla *Resurrezione di Cristo* di Piero della Francesca, che hanno il loro punto d'approdo nell'ultimo capitolo di *Words for Pictures*. La sequenza, che riporto di seguito, è stata recentemente ricostruita in modo assai puntuale da De Luca, la quale compara i testi con estrema precisione e ne studia debitamente le varianti, giungendo a un'interpretazione esaustiva degli scritti inediti nella loro relazione con il saggio edito⁶¹⁷. Il primo testo, in ordine di tempo, è forse il dattiloscritto *The P of Pdf*⁶¹⁸, già incontrato nel primo capitolo. Il secondo, coevo al primo e intitolato *Piero della Francesca's eloquence: asyndeton, apocope, hendiadys*, di cui sono presenti tre copie in archivio⁶¹⁹, è stato identificato da De Luca come il testo scritto in occasione della conferenza annuale della Renaissance Society of America, tenutasi a Standford il 27 marzo 1992, e dedicata al cinquecentenario della morte di Piero della Francesca⁶²⁰. Segue il manoscritto *Piero della Francesca's Resurrection of Christ: Pictorial Events and Cultural Causes*, steso per una conferenza tenutasi probabilmente tra il 1990 e il 1999 (secondo la datazione corrente delle carte), poi pubblicato in *The Study of Art History* (2003); dell'articolo è conservato un estratto in archivio⁶²¹. In questa sede ci si sofferma sul carattere 'sperimentale' del primo di questi scritti, conformemente a quanto messo in luce da De Luca nella sua articolata lettura dello stesso testo.

⁶¹⁷ Cfr. A. De Luca, *Michael Baxandall: ricezione critica e critica della ricezione*, cit., p. 229-246.

⁶¹⁸ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/13, *The P of Pdf*, 1990-1992.

⁶¹⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/13, *Piero della Francesca's eloquence* (A-C), 1990-1992.

⁶²⁰ Cfr. A. De Luca, *Michael Baxandall: ricezione critica e critica della ricezione*, cit., p. 230.

⁶²¹ Baxandall Papers CUL MS Add 9843/5/15 *Piero della Francesca's Resurrection of Christ A*, 1990-1999.

Piero della Francesca's eloquence: asyndeton, apocope, hendiadys presenta, a mio avviso, un notevole interesse nella misura in cui Baxandall vi espone un processo interpretativo che richiede una forte componente partecipativa da parte del pubblico, in questo caso quello della Renaissance Society. Il titolo dell'intervento propone una meditazione sul concetto di 'eloquenza' nell'opera di Piero della Francesca che va a ribaltare le tesi sostenute da Berenson nella monografia del 1950, *Piero della Francesca or the ineloquent art*⁶²². L'intento non è quello di negare l'analisi stilistica ivi proposta, secondo la quale le opere di Piero sono prive di carattere drammatico nel senso dell'enfasi tipica della tradizione fiorentina, quanto quello di rintracciare nelle immagini dell'artista un diverso tipo di eloquenza. Essa è da ricercare nei mezzi visivi e formali del pittore, a partire dalla *Resurrezione di Cristo* di San Sepolcro. A tale scopo, egli suggerisce di interpretare l'ordine visivo dell'immagine utilizzando tre categorie desunte dalla retorica: asindeto, apocope, endiadi. Si tratta di una «strategia euristica» («heuristic device») che trova una prima legittimazione, di carattere storico, nel fatto che il sistema classico di classificazione dell'eloquenza era parte integrante della cultura di Piero. Nonostante l'artista avesse maggiore familiarità con concetti di matrice matematica⁶²³, il criterio di 'legittimità storica' stabilito in *Patterns of Intention* come uno dei tre principi di convalida dell'interpretazione, è in linea di massima rispettato. La seconda giustificazione, di carattere pratico, viene dall'uso.

But the only way to justify using it [the classical system of eloquence] now is to use it⁶²⁴.

In altre parole, la legittimità ultima dell'esercizio euristico è data dall'uso 'ostensivo' delle tre categorie retoriche (che, a ben vedere, sono a loro volta anche 'antiche parole'), vale a dire dalla loro messa in relazione con l'ordine pittorico dell'affresco. Questa strategia fornirà il banco di prova della "fecondità critica" dell'interpretazione proposta, ovvero il terzo dei criteri di convalida sopramenzionati. Seguiamo, dunque lo studioso nel suo esperimento euristico.

⁶²² B. Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* (1950), Abscondita, Milano 2007.

⁶²³ Ricordiamo, a questo proposito, l'analisi del *Battesimo di Cristo* contenuta in *Patterns of Intention*, improntata dal concetto di *commensuratio*.

⁶²⁴ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/13, *Piero della Francesca's Eloquence B*, 1990-1992, p. 2.



Figura 10 – Piero della Francesca, *Resurrezione di Cristo*, 1474, Museo Civico, Sansepolcro.

L'asindeto, figura basata sulla giustapposizione delle parti della frase (ovvero sulla soppressione degli elementi di congiunzione)⁶²⁵, ha come effetto retorico quello di conferire concisione e al contempo maggiore intensità e veemenza al discorso. Baxandall suggerisce di vederne una trasposizione pittorica nella fascia inferiore dell'affresco occupata dalle guardie. Qui i corpi di quattro uomini sono resi attraverso la giustapposizione (appunto) di membra. Dal punto di vista cognitivo, questa soluzione richiede che l'osservatore integri ciò che vede con la conoscenza pregressa della forma del corpo umano, nella quale le membra si coordinano gerarchicamente nella figura intera – analogamente a quanto avviene nel discorso, dove la mancanza di connessioni è compensata dall'organizzazione globale del pensiero. È contando su questo tipo di tolleranza percettiva che il pittore ci presenta i quattro soldati come un ammasso di parti anatomiche, a ognuna delle quali è affidata una diversa funzione dal punto di vista compositivo e narrativo⁶²⁶: le teste registrano la relazione del gruppo con il centro della narrazione (ovvero la figura di Cristo in posizione centrale), i corpi affermano la presenza di masse, i piedi conferiscono animazione. La presunta reticenza di Piero della Francesca potrebbe essere qui riscontrata nella parsimonia con cui egli distribuisce le mani all'interno del gruppo; si tratta infatti delle 'membra' più

⁶²⁵ Baxandall mette qui a confronto due definizioni: quella di «loose language» data G. Puttenham in *The Arte of English Poesy* (1589) e quella classica che si trova nella *Retorica ad herennium* (IV, xxx, 41).

⁶²⁶ A proposito del significato narrativo delle singole parti, Baxandall specifica: «I am not sure how far I want to paraphrase the particular narrative signification of each zone, since the properties of each are formal rather than specific-narrative», Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/13, *Piero della Francesca's Eloquence B*, 1990-1992, p. 3.

significative dal punto di vista delle possibilità espressive legate alla gestualità e, in questo caso, egli ne concentra tutto il potenziale in due soli esempi.

L'asindeto è dunque una caratteristica generale, diffusa nella fascia inferiore dell'affresco, che prepara il terreno per un altro esempio di incompletezza dell'immagine descrivibile attraverso una figura retorica. Si tratta della guardia senza gambe, qui analizzata come trasposizione pittorica dell'apocope, ovvero della soppressione della parte finale di un elemento linguistico, che si tratti della parola o della frase. Mentre si appresta a ricordare il significato della seconda figura retorica, Baxandall invita il pubblico a provare da sé a percepire (letteralmente) l'effetto di 'eloquenza narrativa' che sprigiona dall'immagine una volta che si faccia caso a come è costruito il gruppo delle guardie.

While I am reminding the others what the figure apocope is, you may want to pass the time constructing the relation of these three feet to these two figures, and admiring the eloquent narrative effect of the perceptual flicker you will experience (I think and hope) while doing so⁶²⁷.

La rappresentazione 'disconnessa' e incompleta o abbreviata conferisce dunque maggiore intensità agli elementi effettivamente presenti sulla scena e alle relazioni reciproche tra di essi. Le guardie senza gambe, ad esempio, sempre per la nostra tendenza a completare la figura umana entro schemi noti, finisce per condividere le gambe con quella che le sta di fronte; il fenomeno percettivo è inoltre facilitato dai rimandi cromatici tra le due figure⁶²⁸.

Gli espedienti qui descritti hanno una precisa funzione nell'economia generale della composizione: alleggerire la parte inferiore del dipinto, facendo delle guardie un gruppo generalizzato e semplificato, che non distoglie l'attenzione dal centro narrativo dell'opera, posto dietro di esse, ovvero la figura di Cristo. Qui troviamo l'ultima delle tre figure retoriche visibili nell'affresco: l'endiadi, vale a dire la descrizione di uno soggetto con due sostantivi invece che con un sostantivo accompagnato da un aggettivo. Secondo l'analisi di Baxandall, Cristo è rappresentato attraverso la fusione di due figure distinte: quella di Giudice, sulla destra – «on the right he is a majestically sitting figure» –, e quella di Redentore sulla sinistra – «on the left a militant standing figure». Si tratta di un Cristo 'fissile' che acquista enfasi grazie alla tensione generata dalle due visioni simultanee. A

⁶²⁷ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/13, *Piero della Francesca's Eloquence B*, 1990-1992, p. 3.

⁶²⁸ A proposito di tali rimandi, che fanno delle quattro figure altrettanti parti di un unico insieme, in *Words for Pictures* Baxandall cita le parole con cui Longhi descrive i soldati come 'spicchi di frutto' nella monografia *Piero della Francesca* (1927), M. Baxandall, *Words or Pictures*, cit.; trad. it. 2009, p. 168.

questo punto, Baxandall propone di raddoppiare le rispettive metà per verificare la doppia presenza interna alla figura⁶²⁹.

A ben vedere tutte e tre le figure retoriche qui impiegate hanno come comune denominatore un principio di disgiunzione e giustapposizione che, tradotto nell'idioma di Piero, corrisponde a un'economia di elementi ingegnosamente orchestrati in un'immagine dall'eloquenza non esibita ma interiorizzata nel *medium*. Questa osservazione solleva tuttavia un problema latente a tutto il discorso fin qui condotto, che Baxandall ha però soltanto il tempo di tratteggiare per sommi capi nella sua relazione, come leggiamo di seguito.

(For instance, how far do pictorial uses of forms describable in terms of rhetorical figures involve the same moral or affective properties as they do in language? Not with useful consistency at all, I think; media and context organisations are just not commensurate)⁶³⁰.

L'incommensurabilità del *medium* linguistico e di quello visivo sotto il profilo del significato del testo è un tema su cui l'autore torna approfonditamente in altri scritti di questo periodo, i quali saranno oggetto di analisi nel prossimo paragrafo. L'osservazione è tuttavia degna di nota in quanto ci permette di comprendere la portata di quanto visto sin qui. Se non possiamo pensare che le categorie retoriche ci svelino la coloritura morale e politica dell'affresco – per essa è necessario rivolgersi a testi visivi e comparare lo stile del dipinto con le possibilità disponibili, rispettivamente, nella tradizione senese e in quella fiorentina – esse costituiscono tuttavia dei validi espedienti euristici che ci hanno permesso di descrivere il funzionamento di alcuni fenomeni percettivi registrati nel dipinto. In altre parole, esse ci hanno svelato, per analogia con il mezzo verbale, alcuni meccanismi propri della significazione pittorica. Confrontando il testo qui in esame con le successive elaborazioni dello stesso soggetto, notiamo che, se scompaiono le figure retoriche, gli 'eventi' da esse messe in luce permangono all'interno di più elaborate spiegazioni che chiamano in causa l'analisi stilistica e iconografica e le circostanze culturali. A mio avviso si può concludere che il testo della conferenza del 1992 ci rende partecipi di un interessante

⁶²⁹ L'esperimento è stato messo in pratica da De Luca. Nell'apparato iconografico che corredda la sua tesi dottorato, l'autrice raddoppia le rispettive metà del Cristo fissile, permettendo di visualizzare concretamente l'effetto descritto da Baxandall, cfr. A. De Luca, *Michael Baxandall: ricezione critica e critica della ricezione*, cit., p. 236.

⁶³⁰ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/13, *Piero della Francesca's Eloquence B*, 1990-1992, p. 6.

esperimento estetico, di cui possiamo ricostruire il processo e verificare empiricamente i risultati nella percezione diretta dell'opera.

4.2 Il premio Aby Warburg (1989): simboli e «pictorially enforced signification»

Nel 1988 la città di Amburgo assegna a Baxandall l'*Aby M. Warburg-Preises*. Il 19 settembre 1989, Baxandall tiene nella stessa città una conferenza dal titolo *Jacques-Louis David und die deutsche Romantik* in ringraziamento dell'onorificenza conferitagli. Il programma⁶³¹ e il testo della conferenza sono conservati in archivio, così come un'abbondante messe di manoscritti e appunti riconducibili a una serie di lezioni e conferenze precedenti, in cui egli rielabora lo stesso tema. Tra queste si possono elencare: il seminario di Princeton del 1985 (Gauss seminar conference) intitolato *David and the German Romantics*, ripetuto lo stesso anno presso l'École des Haute Études en Sciences Sociales di Parigi (*J.L. David et les romantiques allemande*); nel 1977, la lezione plenaria dal titolo *David and German Romanticism*, tenuta in occasione della conferenza annuale dell'Association of Art Historians e, nello stesso anno, la lezione dal titolo *German Romantic Painting* tenuta all'University of Kent; una conferenza dallo stesso titolo viene tenuta già due anni prima, nel 1975, al Museum of Modern Art di Oxford; infine, la prima di queste occasioni è la conferenza dal titolo *Caspar David Friedrich's 'Serious game'*, tenuta il 4 ottobre del 1972 alla Tate Gallery di Londra, in occasione della mostra *Caspar David Friderich 1774-1840: Romantic Landscape Painting in Dresden*⁶³².

L'interesse dei materiali relativi a queste conferenze e lezioni pubbliche è dato dal fatto che in essi Baxandall continua, a più riprese, una riflessione sulla pittura romantica tedesca, in particolar modo su alcune opere di Caspar David Friedrich e di Philipp Otto Runge databili entro la metà del XIX secolo – due artisti, notiamo, ben rappresentati nella collezione della Kunsthalle di Amburgo. Tale meditazione ne contiene, al suo interno, una più generale sulle modalità di significazione delle immagini e, in particolare sulla

⁶³¹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/6/4, *Verleihung des Aby M. Warburg-Preises*, 1989.

⁶³² La sequenza qui ricostruita è basata sui due cv conservati in archivio, cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/1/12, *Curriculum vitae*, 1980 e Baxandall Papers CUL MS Add.9843/1/12, [*Curriculum vitae 1985*], 1985. Il programma della conferenza del 1972 è contenuto in Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, [*The Tate Gallery – Four papers on Friedrich*].

contrapposizione tra significazione simbolica e ‘pittorica’, tema che ricorre in alcuni scritti editi dell’ultima attività, su cui ci soffermeremo in seguito⁶³³.

La conferenza del 1989, secondo quanto documentano le bozze manoscritte, si presenta – analogamente a quella sull’eloquenza di Piero della Francesca (1992) – come un esperimento estetico. Più precisamente, secondo le parole di Baxandall, si tratta di sperimentare una sorta di primitiva «immunologia del gusto»: analizzando che cosa i romantici del gruppo di Jena rifiutarono dell’opera di Jacques-Louis David, lo studioso mira a comprendere le forze positive che stavano al fondamento del gusto romantico per la pittura.

This paper is by way of being an experiment. *Formally* it is an enquiry into why the Germans *Romantics* disliked and rebuffed (as some Germans, ~~of an earlier generation~~, such as Goethe, did *not* dislike and rebuff) the painting of Jacques-Louis David. I use the term German Romantic in a rather restricted sense to denote, at any rate in the first place, the group of people who first programmatically called themselves ‘Romantics’, that is, the group centred on Jena in the years round 1800. [...] More generally the paper is an experiment in a primitive sort of immunology of taste. That is to say, I hope to get a freshly and sharply focused view of the underlying bases of the Romantic sensibility, as it addressed painting, by looking for what within it would have become active in repelling the novel stimulations coming out of France. This means I am less intended in learning about David – whose role is just going to be that of a sort of pictorial / ~~aesthetic~~ antigen – than in learning about German Romanticism⁶³⁴.

Per prima cosa, Baxandall fornisce alcune coordinate relative alla ricezione di David in Germania all’inizio dell’Ottocento. Ciò che si conosceva era una versione ridotta e semplificata di David – «a Deutscher Sonder-David»⁶³⁵ – costituita da quattro elementi principali: *Il giuramento degli Orazi*, ovvero l’opera che rappresentava per eccellenza l’artista francese; resoconti verbali di viaggiatori tedeschi su ciò che accadeva a Parigi intorno al

⁶³³ Il presente paragrafo si propone di ripercorrere a ritroso alcuni momenti di questo discorso, sfruttando la cornice offerta dal testo della conferenza per l’Aby M. Warburg Preises, la quale è ricostruibile attraverso una plausibile collazione di carte d’archivio. Essa offre un conveniente punto di partenza per alcuni interessanti affondi sulla lettura baxandalliana dell’opera di Friederich e, più in generale, sull’interpretazione simbolica delle immagini.

⁶³⁴ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/6/4, “*This paper is by way of being an experiment*”, 1989, cc. 1r-2r.

⁶³⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, [*Conferenza Aby M Warburg Preises*], 1989, p. 1.

1790; l'esperienza di giovani artisti tedeschi che si formarono l'atelier di David⁶³⁶; infine, riproduzioni delle sue opere sotto forma di disegni e stampe. Si tratta dunque di una "riduzione di David": «a selective, disproportionately verbal, mainly black-and-white, and pedagogical, reduction of David». La domanda che guida l'intervento, a questo punto, è che cosa i romantici di Jena rifiutarono della versione a loro nota dell'artista francese e a che cosa, dunque, erano esteticamente "immuni". Baxandall cerca la spiegazione a questa domanda prevalentemente all'interno del *Corso di letteratura drammatica* di A.W. Schlegel (*Vorlesungen über dramatische kunst und Literatur*) e ne *La storia delle arti del disegno* (*Geschichte der zeichnenden Künste*, 1805) di J.D. Fiorillo. Di quest'ultimo, la pagina dedicata al *Ratto delle sabine* è scelta come esempio di ciò che lo studioso intende per «German sonder-David». Fiorillo ammette di non aver visto l'opera dal vivo, ma di conoscerla attraverso riproduzioni; ne apprezza il disegno, ma ne rigetta due aspetti: la teatralità delle pose e l'invasione di dettagli archeologici, entrambi distruttivi dell'ideale e del sentimento.

I due difetti individuati da Fiorillo corrispondono a ciò che A.W. Schlegel chiama *kostum* e *pantomime*, riferiti alla pittura di storia in generale.

Kostum is for Schlegel the laborious reconstruction of period dress and bric-a-brac, and is particularly a vice of the French, even since Poussin. [...] The archaeology of the modern French school leads to a vicious externality, and in two sense. It is external because it diverts our attention to particularised external detail [...]. But more radically, it is external because it reduces the artist's creative process to external compilation – Schlegel sees the artist leading through the archaeological compendium of Montfaucon and so on for authentic detail. This replaces a poetic act of organic creation out of himself. And here he makes a comparison with Rembrandt, who made true and noble representations out of the oddest unauthentic and often rather low accessories, because what he was representing was something conceived out of a living-inner-vision⁶³⁷.

Quanto alla *pantomime*:

⁶³⁶ Baxandall cita, a questo proposito, una trentina di studenti, nominati nello studio di W. Becker su Parigi e la pittura tedesca. Uno di essi è Anton Ramboux, che disegna una vignetta degli studenti tedeschi che disegnano nello studio di David. Cfr. W. Becker, *Paris und die Deutsche Malerei 1750-1850*, Prestel Verlag, Munich, 1971.

⁶³⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/2, [*Conferenza Aby M Warburg Preises*], 1989, p. 5; Bernard de Montfaucon (1655-1741), fondatore della paleografia greca e padre dell'archeologia.

“Pantomime” – the grotesque theatrical attitudinizing of modern history-painting – is for Schlegel not only offensive and external, but self-defeating, because the medium of painting, unlike the theatre, is a static one. For Schlegel, who had read his Lessing, painting does not, as medium, lend itself to story-telling⁶³⁸.

Dietro questi due principi negativi che minano le basi della narrazione pittorica, Baxandall vede un'intuizione positiva, che descrive nei termini seguenti, e in cui identifica la visione della prima pittura romantica.

What distinguishes the Jena Romantic's argument is the positive lying behind the negative, and this positive is a nuclear insight that is, as I see it, definitive of the early romantic art of painting. To put it at its most general, the insight is that a painter can only paint well what both he and his public – the beholders – already know well. But “knowledge” is used here in a strong sense. By “knowledge” they mean a mature possession of and indeed by the object of representation⁶³⁹.

L'esempio che Baxandall riporta da Schlegel per illustrare questo tipo di conoscenza condivisa è quello del dipinto di un albero:

Schlegel uses the helpful example of a tree. Our response to a painting of a tree [...] depends on our life-long experience of trees, their place in a history of intuitive engagement with trees, the emotional resonance and associations they have acquired both out of our personal experience and that of the culture we live in, our unstrained awareness of the range of possible trees and of the trees' relation with many other things. A man who had never known a tree in this sense could not possibly respond to the picture, let alone paint it, even if he had thoroughly read up about in a book. The subject-matter of history-painting is no different. We need to know it in the same way we know trees. And this means that history-painting demands a “mythology” – a nexus of symbolic narrative matter as absorbed into our experience and culture as trees, needing no explanations or even titles.

A mythology was a living and generally accessible system that registers the Infinite in the Finite – or, we might say, the Universal in the Particular – in one way or another: a vernacular, objectified interpretation of life and the world, Man and the Absolute⁶⁴⁰.

⁶³⁸ *Ivi*, p. 6. Cfr. A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, a cura di A. Destro, Aletheia, Firenze, 2003, in particolare le lezioni I e XIII. Il riferimento alle teorie di G. E. Lessing è alla divisione tra arti del tempo e arti dello spazio contenuta nel *Laokoon* (1766).

⁶³⁹ *Ivi*, pp. 6-7.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 7.

La pittura di storia, nel pensiero di Schlegel qui riportato da Baxandall, e ricondotto in ultima istanza alla filosofia di Schelling, necessita di una 'mitologia' (*mythologie*), ovvero di una conoscenza condivisa tra il pittore e il suo pubblico tale per cui i significati simbolici racchiusi nella rappresentazione vengano colti in modo spontaneo e immediato. A partire da tale principio Baxandall ipotizza la reazione del filosofo di Jena di fronte all'opera di David. La nuova mitologia della Rivoluzione francese, alla cui fabbricazione l'opera di David diede un contributo sostanziale (Baxandall fa qui riferimento all'incisione del *Trionfo del popolo francese*, 1793-94), verrebbe rifiutata. Gli aspetti grotteschi del *kostum* e della *pantomime* sono il prodotto del tentativo maldestro di colmare l'assenza di una "mitologia" (o simbologia) propria della cultura del tempo. A fronte di tutto ciò, i romantici erano in attesa di una nuova forma di conoscenza e sensibilità condivise e questa sarebbe arrivata, molto probabilmente, dalla scienza.

Tutto questo crea, a detta di Baxandall, delle condizioni tutt'altro che negative per la pittura di inizio Ottocento. Se, infatti, non ci sono i presupposti per un'autentica pittura di soggetto storico, si possono dipingere le cose di cui si ha una vera conoscenza, cose come gli alberi e le persone. L'autentica pittura romantica andrà allora ricercata nei generi del paesaggio e del ritratto ed è qui che, secondo lo studioso, le posizioni dei romantici di Jena puntano, indirettamente, verso Friedrich e Runge. Si tratta, a ben vedere, di un pensiero predittivo in quanto una conoscenza diretta tra i filosofi di Jena e i due pittori non è documentabile agli inizi del XIX secolo, ovvero il periodo in cui Schlegel tiene le lezioni berlinesi (1801) e viennesi (1808-1809) da cui nasce il *Corso di letteratura drammatica*; le opere cui Baxandall fa riferimento, inoltre, verranno dipinte soltanto attorno al secondo e terzo decennio. Tuttavia, le posizioni dei romantici di Jena sembrano trovare riscontro in alcuni aspetti, spesso ignorati, dell'opera dei due artisti tedeschi: vista attraverso la lente del gusto romantico di tipo immunologico, questa svela caratteri inediti.

The sharp focus on a quality in Runge and Friedrich that Jena taste (of the immunological located kind) offers is – in my view – the more rather than the less interesting therefore. It has a sort of predictive virtue [...] the Runge and Friedrich Jena Romanticism points to is not the Runge and Friedrich of the current standard accounts⁶⁴¹.

⁶⁴¹ *Ivi*, p. 11.

Il caso di Friedrich, sotto questo profilo, è trattato da Baxandall con maggior urgenza, in quanto gli aspetti che egli intende far emergere sono stati progressivamente offuscati nella letteratura critica da un'interpretazione univocamente simbolica che ha investito particolarmente la sua opera.

The Runge and Friedrich Jena does *not* point to is the painting of symbols and allegories. Of course, there is a rather old-fashioned sentimental symbolism in some of their paintings – anchors and sunrises as hope and so on, the sort of things laid out in eighteenth-century students' handbooks [...]. But this has nothing to do with Romanticism, has little to do with their interest, and has been disastrously exaggerated in the modern literature, particularly for Friedrich⁶⁴².

Baxandall muove invece dalle analogie che riscontra tra la filosofia di Jena e l'opera dei pittori e parte dal presupposto che la cultura romantica fosse in attesa di una nuova mitologia che, come si è già detto, era da ricercarsi nella scienza. Guardando da questa angolatura alla pittura di Runge e di Friedrich, lo studioso rinviene una possibile traduzione pittorica di tale sapere e sensibilità scientifica, nelle proprietà ottiche delle rispettive opere.

They brought science into painting in the natural form of reflection on visual perception in the light of the science of visual perception. In Jena terms, subject and object, mind and nature, were, if not being reconciled, at least being studied in their relation. The thematic is, as it were, internalised into the pictorial medium. In the case of Runge this is so fully documented in his book on colour theory, *Die Farbenkugel* of 1810, and in bits of painting like the little girl's white dress you have just seen, with its astonishing study of reflected light in shadow, that I won't insist much, but the case of Friederich has been so obscured by the symbol-mongering of Friederich scholarship that I must insist a bit. I shan't have time to demonstrate but I can make a few assertion as a way of declaring a position⁶⁴³.

Per dimostrare l'interesse scientifico delle opere di Friedrich – nel senso della scienza visiva interiorizzata nel *medium* pittorico –, Baxandall richiama alcune dichiarazioni del pittore, che raramente vengono citate e considerate con la dovuta serietà. Egli riporta il contenuto di alcuni brani tratti dal *Bekenntnisse* (l'edizione citata è quella di Lipsia del

⁶⁴² *Ivi*, pp. 11-12.

⁶⁴³ *Ibid.* Il dipinto di Runge, cui si fa qui riferimento è probabilmente *The Hülsenbeck Children* (1805-06) conservato alla Kunsthalle di Amburgo, che ritrae due bambine, di cui una vestita di bianco, intente a trainarne una terza, più piccola, su un carretto di legno. Sul vestito bianco della bambina di destra si possono osservare studiati effetti di luci e di ombre.

1924), testo dal quale ricava una serie di appunti numerati, conservati insieme alle bozze qui in esame. Il concetto su cui egli si sofferma è quello di *charakter*, in cui vede un principio analogo a quello della 'mitologia' romantica.

Friedrich said, in a remark too often ignored, that his aim was to catch what he called *Charakter*. What he meant by *Charakter* was the sense and feeling given a picture by the choice and organisation of the elements of vision: lights and darks, lines and hues. *Charakter* only worked, he said, when both painter and beholder brought the same frame of mind to it – a point the Jena people would have applauded. His pictures are essays in *Charakter*⁶⁴⁴.

L'osservazione originale, tradotta da Baxandall negli appunti di lettura è la seguente:

A picture seeks to achieve a *character* and this is only accessible when both the artist and the beholder are in the right mood. Means to this character are in the balancing of light against dark, the way in which lines smoothly interlock or harshly thrust against each other, the choice of a tonality for the whole and of hues for local detail. All these must respond to the Character of the individual picture and are not a question of rules⁶⁴⁵.

La dimostrazione dei connotati scientifici del *charakter* prende le mosse dall'osservazione delle zone di tensione visiva contenute nelle opere di Friedrich, zone in cui l'artista avrebbe trovato delle soluzioni pittoriche a problemi di ordine visivo; questi, secondo Baxandall, sono i problemi che hanno interessato l'ottica e la psicologia empirica della visione fin dal XVII secolo, ad esempio gli indizi con cui il soggetto stabilisce la distanza e la grandezza degli oggetti presenti nel campo visivo. Le questioni interessanti, al tempo, erano come distanza e magnitudine interagiscano reciprocamente nella percezione della posizione e della dimensioni degli oggetti⁶⁴⁶. Altro tema studiato dalla psicologia empirica, e riportato nelle carte, sono i fattori che conferiscono instabilità alla percezione, quali: il ruolo del colore nella determinazione della distanza (il blu arretra, il rosso avanza), la distribuzione di luci e ombre, l'incertezza sulle distanze a seconda della direzione dello sguardo (la percezione è

⁶⁴⁴ *Ivi*, pp. 12-13.

⁶⁴⁵ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/2, [*Appunti da Friedrich Bekenntnisse*], [1972-1989], c. 1r. L'appunto è numerato 170/117 ed è tratto da C. D. Friedrich, *Bekenntnisse*, ed. K.K Eberlein, Leipzig, 1924.

⁶⁴⁶ Si tratta a ben vedere di preoccupazioni analoghe a quelle che guidano l'analisi lockeana della *Donna che prende il tè* di Chardin contenuta nel terzo capitolo di *Patterns of Intention*; sulla progressione degli interessi di Baxandall per la scienza della visione nel Settecento, e la sua tematizzazione in pittura, avremo modo di tornare nei paragrafi successivi.

più insicura man mano che ci sia allontana dalla linea dell'orizzonte, ovvero se si guarda in alto o in basso secondo un asse verticale). È attorno a questi elementi, ci dice Baxandall, che Friedrich costruisce il 'carattere' di un'immagine. L'esempio proposto è la veduta della *Grande riserva* di Ostra (1832 c.), conservata alla Gemäldegalerie di Dresda.

What the picture is about, firstly, is a *Charakter* associated with specific conditions. But one of the means of enriching this *Charakter* is a study of a visual fact that much exercised Friedrich. He was worried that conventional landscape compressed (as he put it) into a field of view representing about 40 degrees arc of vision (his figures, not mine). To see this picture properly one has to be, part of the time, much closer to it than you are – about this distance. Then the sides of it work in a complex relation to the distortions of scale and position of extreme peripheral vision. (It is interesting, by the way, that when the picture was engraved, by a man called Veit, the curves and swellings at the sides were straightened out, to correspond with the objective landscape rather than the *subjective*. To persuade you that what Friedrich is about is not a corny sort of sentimental symbolism, but how he visually perceives, I would have to work these examples more fully – and also work a good many more examples – than I have time for⁶⁴⁷.

In altre parole, in quest'opera Friedrich non rappresenta oggettivamente il paesaggio dell'Ostra, ma tematizza la visione soggettiva della grande pianura sulle rive dell'Elba e l'aspetto su cui si concentra è la compressione del campo visivo in un arco di visione limitato⁶⁴⁸. Ancor più importante è sottolineare che l'immagine prova il fatto che il significato dell'opera dell'artista tedesco non si esaurisce in un simbolismo trito e sentimentale, ma richiede che si riconosca il 'carattere' (potremmo aggiungere 'visivo') che l'artista volle imprimere all'immagine. Il significato dell'opera è chiarito in una bozza manoscritta in cui Baxandall rielabora lo stesso esempio in modo più esteso.

But really the picture is not about death, it is about the optical and emotional experience of being in a certain piece of landscape at a certain time. It is, for example, about the human field of view which is an oval about 180° horizontally and 150° vertically⁶⁴⁹.

⁶⁴⁷ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/2, [*Conferenza Aby M Warburg Preises*], 1989, p. 14.

⁶⁴⁸ Riporto questo proposito l'appunto corrispondente tratto dal *Bekenntnisse*: «Traditional landscape painting compresses what in nature takes much space into a small confined space. What *we* apprehend through a field of vision of 100 degrees is presented as within a cone of vision of 45 degrees. This is wrong. Natural space should be left between features», Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/2, [*Appunti da Friedrich Bekenntnisse*], [1972-1989], c. 2r.

⁶⁴⁹ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/2, "*A picture must offer itself as a picture*", [1972-1989], c. 5r.

Il riferimento polemico rispetto a una lettura di ‘morte’ si può comprendere leggendo l’interpretazione dell’opera offerta da H. Börsch-Supan nel catalogo della sopra citata mostra alla Tate Gallery del 1972: «Both the ship drifting over the shallow water [...] and the abruptness with which the avenue of the trees comes to an end in the open country, are images of approaching death»⁶⁵⁰.



Figura 11 – C.D Friedrich, *La grande riserva*, 1832, Gemälde Galerie, Dresda.

Quanto agli esempi che andrebbero a rafforzare le tesi di Baxandall, e che egli non ha tempo di illustrare nella prolusione del 1989, possiamo ricavarne alcuni dai materiali d’archivio relativi alle altre conferenze sul romanticismo tedesco. Un gruppo di carte interessanti, sotto questo profilo, è costituito da una serie di appunti manoscritti, che possono essere stati riattivati in diverse occasioni (tutte quelle menzionate in apertura di paragrafo), in cui Baxandall contrasta con toni decisi alcune interpretazioni simboliche di opere di Friedrich. Vediamone un esempio.

At this point I have to spend a couple of minutes dismissing an erroneous view of Friedrich’s painting. I have to do this because the erroneous view is pervasive through accounts of Romantic painting, has recently been consolidated into a number of massive books. It is that Friederich’s

⁶⁵⁰ Cfr. W. Vaughan, H. Börsch-Supan, H. J. Neidhardt, *Caspar David Friedrich 1774-1840: Romantic Landscape Painting in Dresden*, The Tate Gallery, 1972, p. 89. Il passo è inoltre citato in una bozza manoscritta che rappresenta un altro stadio di lavorazione al tema della ricezione della *Grande riserva*, cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, “*The last of Friedrich picture*”, [1972-1989], cc. 1r-3r. Vedremo a breve come le letture contenute nel catalogo, di cui Börsch-Supan è il curatore, siano scelte da Baxandall come riferimento polemico anche in altre occasioni. Notiamo inoltre come Börsch-Supan presenti a sua volta un paper dal titolo “Das Sogenannte Mannheimer Skizzenbuch C.D. Friedrichs” in occasione della mostra del 1972 della Tate Gallery, cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, [*The Tate Gallery – Four papers on Friedrich*], 1972. Una traduzione inglese dell’intervento (“The so-called Mannheim Sketchbook of Caspar David Friedrich”) è conservata nella stessa cartella (Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2).

painting is about a particularly corny and anti-visual symbolism. I will give you an example of this sort of interpretation, quoted verbatim⁶⁵¹.

L'interpretazione citata ha come oggetto il quadro di Berlino che ritrae la montagna del *Watzmann* (1825 c.) ed è attribuibile ancora una volta a Börsch-Supan; le parole riportate da Baxandall, che cito di seguito, trovano infatti riscontro nel catalogo sopramenzionato.

“The high mountain is a symbol of God, and the snow on the glacier, which never melts, is an allusion to his eternal nature. The salient crag in the middle ground combines the ideas of faith and death. The fir tree on the rock directly beneath the peak of the *Watzmann* stands for the believing Christian; The birch trees are symbols of resurrection. The foreground symbolises mortal life whose dangers are represented by the drop on both sides: but the presence of vegetation on the rocks is life-affirming. The deft in the central rocks is probably to be seen as a tomb”⁶⁵².

Baxandall considera le parole citate come prive di senso e distruttive – «This is destructive nonsense» – in quanto esse frammentano l'organizzazione visiva dell'opera, il suo *Charakter*, in un elenco di elementi discreti, di cui è possibile parafrasare con esattezza il significato. Ciò non significa negare che l'immaginario di Friedrich sia carico di significati simbolici, ma si tratta di una simbologia convenzionale, riscontrabile nei repertori dei più diffusi soggetti impiegati in tal senso⁶⁵³, repertori che funzionano appunto come dizionari di simboli.

⁶⁵¹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, “*At this point I have*”, [1972-1989], c. 1r.

⁶⁵² *Ivi*, c. 2r. Cfr. Vaughan, Börsch-Supan, Neidhardt, *Caspar David Friedrich*, cit., p. 81: «The high mountain is a symbol of God, and the snow on the glacier, which never melts, alludes to His eternal nature. The salient crag in the middle ground [...] combines the idea of faith and death. The fir tree on the rock directly beneath the peak of the *Watzmann* stands for the believing Christian; the birch trees are symbols of resurrection».

⁶⁵³ Baxandall cita, a titolo esemplificativo di tali ‘dizionari di simboli’: Adam Breysig, *Wörterbuch der Bildersprache oder kurzgefaßte und belehrende Angaben symbolischer und allegorischer Bilder und oft damit vermischter konventioneller Zeichen* (1830). Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, “*At this point I would like*”, [1972-1989], c. 5r.: «In the first place, by “commonplace” I mean precisely that the symbols in the paintings, the ruins, monks, owls, shipwrecks, anchors and so on are not personal to Friederich but belong to an established and publicly recognized set of stock emblems, and that the symbolic landscape too was a familiar genre. Clearly, I haven’t time to argue this in detail here, and I don’t want to spend time on my negative point, but I can give tokens of what I mean. For the publicness of the symbols I would point to a book I haven’t seen used for Friederich but which I think should be, the Dictionary of the language of Pictures by Adam Breysig, director of the art school in Danzig. I am not supposing Friederich ever set eyes on the book: it was published in 1830, by the time Friedrich had painted most of his pictures. The point of the book is that it is a compendium recording a tradition of symbolism running back a good 150 years».

One can look up, say, “anchor” in it, and find the current meanings – Rest, Hope, Steadfastness – and if the context fits, then it is reasonable to take it in that sense here. The point is that this is a strictly public, commonplace institution of symbolism – a sort of sub-mythology, in fact. But it does not allow us to reduce Friedrich’s paintings to a quite arbitrary mess of guessed, private symbols⁶⁵⁴.

The reason I am so heated about this is that the arbitrary symbol-mongering of the current view of Friedrich diverts us from the visual interest of his painting. He and the Romantics were aware that subject matter, however symbolic, is only the starting line for the painters’ art – which is specially an art of organising shapes and colours⁶⁵⁵.

Ne consegue che, da un lato, non è convincente pensare che l’opera dell’artista tedesco possa ridursi a un tale dispiego di soggetti simbolici del tipo più comune e triviale; dall’altro, non è legittimo sfruttare la presenza del simbolismo per introdurre letture soggettive e arbitrarie dei suoi dipinti. Il punto è approfondito attraverso la contrapposizione di due interpretazioni della *Donna alla finestra* (1822). La prima, simbolica, trova nuovamente riscontro nel catalogo Börsch-Supan della mostra del 1972 e recita:

The interior represents the darkness and narrowness of earthly life which gains light through Christ, symbolised by the cross of the glazing bars. The view the woman has extends over the river to the opposite shore which symbolizes life after death, which the woman long for. The ship on the near bank of the river and that in the middle of the river represent the journey of the woman to life after death. The poplars are a symbol of death⁶⁵⁶.

La seconda, dello stesso Baxandall, rintraccia i possibili risvolti narrativi e simbolici contenuti nel ‘carattere visivo’ dell’immagine.

This is really absurd: the woman looking out of a window is a familiar 18th-century sentimental theme, and Friedrich takes it as the basis for elaboration. It is not entirely a typical Friedrich this

⁶⁵⁴ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, “*This is destructive nonsense*”, [1972-1989], c. 2r.

⁶⁵⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, “*The reason I am so heated about*”, [1972-1989], c. 1r.

⁶⁵⁶ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, “*The interior represents*”, [1972-1989], c. 1r. Cfr. Vaughan, Börsch-Supan, Neidhardt, *Caspar David Friedrich*, cit., p. 77: «The view extends over the river Elba to the opposite shore, which symbolizes paradise. The cross-like shape formed by the supports dividing the window pane becomes a Christian symbol, and the dark, close interior represents terrestrial world».

but it is important for two reasons. First, it really comes very near a narrative history-painting, though of a special kind, as I shall try to show. Second, it exposes clearly the same kind of device as Friedrich uses in a more hidden way in his landscapes.

The figure of the woman – in fact probably Friedrich's wife in Friedrich's studio – has a kind of quality which seems absolutely central to his art. There are in his work certain repetitive shapes which recur in different characters and guises. This one, an oddly poised, heeling form is one of them: sometimes it is a woman as here and in this sketchbook drawing; sometimes it is a ship. These recurrent forms acquire a kind of metaphorical value, they become more than just the guise of the moment, a woman, and give the figure a resonance that is almost symbolic – but a visual, not a literary symbolism.

Then, a second matter, the quadratic environment or climate it is set in is not quite what it seems. It is of course a very complex meditation on proportional relationships – that is clear – but it is also an illusory environment. Friedrich is playing with what were known in the 18th century as fallacies of Vision. To take an obvious example, this dado does not in fact follow anything like a continuous line: the right hand side has been moved up quite substantially and one effect of this is to soften the tilt of the ship-woman *gestalt* – stop it capsizing, in fact. Friedrich is playing /and countering with what a generation later was discovered by perceptual psychologists and called the *Poggendorf illusion* – the apparent displacement of a line crossing a band at an angle.

Again, the value, the relatively very light tone, of this foreshortened wall is only partly justified by the logic of the lighting. But is wholly necessary to the balance, as one sees if one masks it. The L-shaped line of highlight is a necessary bracket so to speak, for sustaining the figure. Again, the central glazing-bar is absolutely dead-centre in the picture, though the differing tonalities of the walls on either side very properly soften the fact. And it acts as a notional plumb line on the figure of which one is at some level of consciousness aware. The awareness is part of the sense of the precariousness of the figure. The plumb line would come out, if one extended it down with a straight edge, well to the left of the figure's feet.

Again, there is no account of our position rather left off-centre of the axis of the window bay, an ambiguity about how much the leftward lean of the figure on the picture plane represents a leftward, and how much a forward lean, away from us. This sort of ambiguity is characteristic of Friedrich and important to this picture.

To do this small picture justice one would have to analyse it much further. But I hope the general point I am concerned with has emerged. The meaning or drama of this picture is not carried in emblems. What makes it moving, really a narrative history painting, more dramatic than contemporary history painting in France...is visual and not paraphraseable. Even to describe it as

Friedrich's heeling ship-woman gestalt set in a climate less quadratic than it seems, is too specific and limiting. It is open dramatic pattern. I may project into it feelings of, say, anxiety about⁶⁵⁷.



Figura 12 – C.D. Friedrich, *Donna alla finestra*, 1822, Berlino, Nationalgalerie.

La piccola tela conservata alla Nationalgalerie di Berlino, ci vien detto, non è rappresentativa di Friedrich, ma costituisce piuttosto una rielaborazione sul tema sentimentale della donna alla finestra, diffuso già dal XVIII secolo. Ciononostante, essa è particolarmente importante perché l'artista ricorre a una serie di espedienti visivi – riscontrabili anche nella pittura di paesaggio – che fungono da schermo proiettivo per significati di tipo drammatico e simbolico, o meglio, metaforico.

La figura della donna è descritta da Baxandall, con ricorso al lessico della psicologia della percezione dei primi decenni del XX secolo, come una *gestalt*, ovvero una forma in sé conclusa che si impone all'attenzione visiva. Il soggetto, in altre parole, è quasi interamente ridotto a pretesto per esibire tale forma, la quale ricorre nella produzione dell'artista, anche all'interno di altri soggetti (l'esempio proposto è quello della barca). Si tratta di una figura instabile, che si presta a fungere da metafora per un senso di precarietà e di agitazione. L'ambiente in cui la donna è inserita è dunque analizzato da Baxandall come una costruzione spaziale che interagisce con essa, sfruttando quelle che erano al tempo note come "fallacie della visione", ovvero illusioni ottiche. La prima di esse, nota come *Poggendorf illusion*, è visibile nel battiscopa: si tratta dell'apparente discontinuità tra i due segmenti di una linea obliqua che attraversa una fascia. Uno dei suoi effetti, in questo

⁶⁵⁷ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, "The reason I am so heated about", [1972-1989], cc. 2r-4r.

contesto, è quello di bilanciare l'inclinazione della 'donna-barca' impedendole di rovesciarsi. La sottolineatura della parete scorciata di sinistra attraverso riflessi luministici, che disegna una forma «a L» è altrettanto necessaria all'equilibrio della figura. Arriviamo così all'intelaiatura a forma di croce nella parte superiore del dipinto. Lungi dall'essere un centro simbolico del quadro dotato di una fondamentale funzione narrativa, come nell'interpretazione precedente, essa funge qui semplicemente da «filo a piombo» che, se prolungato idealmente, corre parallelo all'asse verticale della figura, ancorandola al pavimento. Infine, non c'è un'indicazione sicura relativa alla posizione dell'osservatore, tant'è che spostandoci dal centro verso la nostra sinistra, la posa della donna risulta ambigua: la sua inclinazione può essere percepita sia rispetto allo spazio tridimensionale della rappresentazione (in questo caso la donna si sporge dal davanzale), sia rispetto al piano bidimensionale del quadro (nel qual caso, essa sembra ruotare su se stessa). Il tutto concorre a creare quello che Baxandall chiama un «open dramatic pattern», ovvero un'organizzazione formale che genera un'impressione di instabilità e sul quale è dunque possibile proiettare, per via di metafore visive, sensazioni di inquietudine. Tale significato, tuttavia, rimane sospeso nella relazione visiva tra l'osservatore e l'opera, non può cioè essere verbalizzato o “parafrasato”, di certo non ricorrendo a un dizionario di simboli. Ed è proprio qui che il soggetto si dimostra affine, dal punto di vista del trattamento formale, al paesaggio della *Grande riserva*. A questo proposito, ci viene in aiuto una bozza manoscritta, altro momento di lavorazione allo stesso soggetto, nella quale Baxandall, dopo aver riassunto l'interesse visivo della tela (compressione dell'arco di visione, rappresentazione di un momento indefinito del giorno, «between sunset and dark», e di particolari condizioni atmosferiche), afferma:

All this becomes a compound objective correlative for a state of mind and feeling. It would be *tactless* to verbalise too much about this – I do not want to interfere with your response – but the components of Charáker – arrangements of tones, choice of hues, motor associations of line – combine into a very powerful and organised affair. And there is a distinctively Friedrichian vertiginous panic in the reticence about one's own stance: what are we standing on? The picture seems to me one of the landscapes of Romanticism, of the order of Géricault's *Landscape with a limekiln* in the Louvre⁶⁵⁸.

⁶⁵⁸ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, “*The last of Friedrich pictures*”, [1972-1989], c. 2r; il corsivo e della scrivente. La cartella contiene anche un paper dedicato a Géricault che si ritiene essere stato scritto da

Giunti a questo punto, vediamo quali conclusioni si possono trarre relativamente alle varie linee di discorso che sono venute a intrecciarsi nell'analisi dei documenti archivistici qui proposta. In tal modo, specificheremo anche il significato di quel *tactless* appena incontrato nella citazione.

Un primo punto riguarda la corrispondenza tra il gusto di tipo immunologico attribuito ai romantici di Jena, i quali erano in cerca di una nuova mitologia, e il carattere ricercato da Friedrich nelle sue immagini, le quali dimostrano un alto grado di consapevolezza dei meccanismi della visione interiorizzati nella pittura. Ciò che accomuna i filosofi e il pittore è la consapevolezza della relazione estetica tra l'opera e l'osservatore, all'interno della quale i valori simbolici dell'immagine acquisiscono un senso autentico e partecipato. Il pittore romantico non è dunque preda di una soggettività senza briglie e non è semplicemente in cerca di effetti pittoreschi, ma è impegnato nello studio scientifico della visione. A questo proposito leggiamo infatti nelle carte:

Romanticism is characteristically alert to the fact that art depends on the contribution made by the receiver of the work. The Jena philosophers were conscious that art, the aesthetic experience, is dependent on the receiver bringing knowledge, mature knowledge, to it. In the romantic painters this takes the form partly of an alertness to the perceptual medium, vision (just as in many of the best romantic poets it takes the form of an alertness to ordinary language and its use). The romantic painters, therefore, were psychological scientists of their medium, students of colour perception or of the form of the visual field – inheritors of the 18th century science of perception that goes back at least to John Locke. Pictorial romanticism of the kind I have been talking about is not a matter of unleashed subjectivity and certainly not of exotic or picturesque matter – though it later declined in this in Germany [...]. It was a very muscular and controlled excursion into our common medium of perception, the optics of it and the affective colour of it. In this way, the particular was made to invite us to consider the general rules on which it was a variation. The way in which the Jena romantics would have put this is that they offered glimpses of the Infinite in the Finite; they hinted at the Absolute⁶⁵⁹.

Una seconda conclusione riguarda la rivalutazione critica dell'opera di Friedrich. Ripercorrendo i materiali d'archivio in quello che è plausibilmente l'ordine cronologico di

Baxandall durante gli studi al Courtauld Institute (1955-1958). In esso Baxandall analizza il *Naufragio della medusa* e, appunto, il *Paesaggio con fornace*.

⁶⁵⁹ Baxandall Papers CU MS Add. 9843/5/2, "To sum up: Romanticism", [1972-1989], c. 1r.

produzione, possiamo affermare che questo tema è preponderante nei primi interventi dedicati al pittore romantico, a partire da quelli riconducibili alla conferenza tenuta alla Tate Gallery nel 1972. Il titolo, che ricordiamo era *Friedrich's serious game*, condensa questo aspetto.

I gave this title when asked some time back, with an evasive intention as I was not clear what I would be saying. But I do not regret it at all. It comes from a remark by Friedrich himself. He said "Painting may be a game, but it is a serious game". The phrase covers very well what I most like about Friedrich⁶⁶⁰.

Il senso del titolo, e della conferenza, era dunque quello di ridimensionare l'eccessiva enfasi comunemente data al messaggio negativo dell'opera di Friedrich, messaggio ravvisato appunto dalla lettura di elementi come rovine, croci e montagne desolate quali simboli di morte e di trascendenza, di disperazione, di solitudine o di malinconia. Si tratta di un tipo di interpretazione che, secondo Baxandall, è prevalsa nella critica a partire dagli scritti di C.G. Carus (autore di *Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler*, 1841). Ridimensionando il peso degli elementi simbolici nell'opera dell'artista tedesco, abbiamo visto come egli giunga a rivalutarne la portata specificamente pittorica (il 'gioco serio della pittura') e a localizzare in essa non solo l'autentica sensibilità romantica dell'artista, ma soprattutto il suo interesse visivo.

Infine, un'ultima conclusione, riguarda la significazione simbolica delle immagini da un punto di vista più generale. Abbiamo già visto come Baxandall si rifiuti di parafrasare i significati simbolici delle opere di Friedrich, così come di verbalizzare quello che ravvisa come il loro contenuto espressivo e drammatico. Si tratta di un atteggiamento tipico dell'autore, descritto in più occasioni come *tatto* o *sensibilità* interpretativa (*tact*), che gli impone di arrestare il discorso a un passo dalle conclusioni. La convinzione che sorregge questo atteggiamento è che il 'significato pittorico' di un'immagine scaturisca soltanto nella relazione tra l'osservatore e l'opera; in questo senso, egli scrive nelle carte che possiamo tutti considerarci dei tardo-romantici – «In this sense we are still late-romantics». Il compito del critico diventa allora quello di fornire alcuni indizi utili a costruire tale relazione estetica in un modo che sia storicamente legittimo e percettivamente penetrante. Il passaggio dall'ordine pittorico al significato simbolico dell'immagine, invece, è demandato

⁶⁶⁰ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/2, "The title given for my contribution is", [1972], c. 1r.

all'osservatore. Questa posizione, dimostrata nelle carte qui analizzate, è dichiarata esplicitamente da Baxandall nell'intervista del 1998, come possiamo leggere di seguito.

The job of art criticism is to stop short at a certain point, to establish a platform from which people can do the last stage themselves. I don't believe in extremely explicit and very determinate readings of pictures; I much prefer the sort of criticism which establishes something from which people can move on themselves. In other words, I would say that the final stages of projection are highly personal, can be incorrect or correct, but are best not specified by the art critic⁶⁶¹.

Il discorso sull'interpretazione delle immagini, sin qui ricostruito con riferimento alle conferenze sul Romanticismo tedesco, ha a mio avviso un proseguimento ideale nell'articolo del 1993 intitolato "Pictorially Enforced Signification: St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation"⁶⁶². In esso la questione della simbologia delle immagini viene affrontata all'interno in una cornice più ampia, vale a dire le specifiche modalità di significazione del *medium* verbale e di quello visivo. Il tema del saggio è infatti la relazione che intercorre tra rappresentazioni pittoriche e interpretazioni teologiche delle storie sacre. A questo fine Baxandall compara due "testi", che considera come due trasposizioni di una stessa narrazione di base data dal racconto di San Luca (Luca 1,26-31): da un lato, l'esegesi teologica dell'episodio evangelico, contenuta nella *Summa theologica* (1450) di Sant'Antonino Pieruzzi di Firenze; dall'altro, l'*Annunciazione* dipinta nello stesso torno di anni (1440-45 c.) da Beato Angelico nel Convento di San Marco.

La differenza sostanziale tra questi tre versioni di uno stesso episodio – racconto, esegesi e affresco – è individuata da Baxandall nei rispettivi sistemi di rappresentazione. Laddove, ad esempio, il testo evangelico potrà differenziare il tempo della narrazione – o meglio, *dovrà* farlo, incalzato dalla scelta dei tempi e dei modi verbali – non altrettanto potrà fare l'affresco; in esso, per converso, l'angelo *dovrà* avere un aspetto ben definito e, con ciò, un colore di capelli e uno per la veste. In altre parole, ci sono alcune cose che un mezzo

⁶⁶¹ R.C. Smith, *Substance, Sensation and perception*, cit., p. 112. A questo proposito si veda l'introduzione a P. Mack, R. Williams (a cura di), *Michael Baxandall*, cit., pp. 1-6. Gli autori parlano di questo stesso atteggiamento in termini di "tatto", ma anche di un senso di "pudore", di misura e di *privacy*, che l'autore avverte nei confronti della relazione privata che ogni osservatore è libero di instaurare con l'opera d'arte.

⁶⁶² Il saggio nasce da un adattamento del contributo presentato da Baxandall alla conferenza sul tema "Annunciation in Renaissance Tuscany", tenutasi congiuntamente all'Institut Français e a Villa I Tatti di Firenze nel 1986. Come puntualizza l'autore, il caso di studio scelto in quell'occasione era un'*Annunciazione* di Filippo Lippi. Cfr. M. Baxandall, "Pictorially Enforced Signification", cit., p. 36.

artistico *non può non rappresentare*⁶⁶³. L'espressione con cui egli descrive tale fenomeno, «pictorially enforced signification», nasce dall'adattamento di quella, incontrata nel primo capitolo, di «linguistically enforced discrimination». Si ricorderà come con questa formula, Brown descrive in linguistica le possibilità di discriminazione delle diverse lingue rispetto a una medesima area di esperienza. Qui lo stesso schema è applicato alle diverse possibilità dei mezzi rappresentazionali.

Ora, dal momento in cui il *medium* pittorico richiede distinzioni relative all'aspetto delle cose, è legittimo chiedersi come giustificare le scelte che l'artista compie in questo senso e quale significato attribuirvi. È qui che Baxandall rileva i maggiori rischi connessi all'interpretazione simbolica delle immagini.

It is here that an area of problem, even an area of temptation, opens up before the interpreting art historian. It was possible in the painter's culture for such contingencies as colour to signify, not only representationally or through colour's part in a significant formal organisation, but symbolically (using this word in the broadest sense). Moreover it was very easy to find earlier and contemporary texts that have the appearance of dictionaries in which one can look such significations up, with no doubt satisfying appearance of erudition⁶⁶⁴.

Uno di questi dizionari, che va a soddisfare le esigenze dell'erudito è proprio il testo esegetico di Sant'Antonino, in cui si trovano significati simbolici per i quattro colori liturgici. Se, da un lato, essi verrebbero colti in modo immediato all'interno del circuito culturale di Beato Angelico e del suo pubblico, al contempo, tale interpretazione sembra far violenza all'immagine. La ragione è presto detta.

Of course, symbols that are derived from theological thinking – symbolic flowers, symbolic colours, and many others – do frequently enter into pictorial representation of religious matter. For instance, an Annunciation picture may include a flower or flowers. This is an allusion to Nazareth and often to further things of the kind elucidated by Antoninus. If the flower is white lily, there is allusion to more yet. But in the present frame of reference these have the status of a sort of loan

⁶⁶³ Notiamo, di passaggio, che Baxandall sta qui dialogando esplicitamente con le già citate tesi di Lessing sulla separazione di arti del tempo e arti dello spazio, cfr. M. Baxandall, "Pictorially Enforced Signification", cit., p. 31.

⁶⁶⁴ *Ivi* p. 32.

word, a sign borrowed from another language. The intrinsic interest is how far it is naturalised or internalised in the medium⁶⁶⁵.

In altre parole, la simbologia è sicuramente presente in un dipinto quattrocentesco di soggetto sacro, ma una volta introiettata nel mezzo pittorico, essa richiede una modalità interpretativa che dovrà tener conto dell'organizzazione complessiva dell'immagine; isolare un elemento discreto del dipinto e attribuirvi un significato letterale, importato da una fonte verbale, significa al contrario applicare al *medium* visivo una lettura sgrammaticata, vale a dire propria di un altro sistema di rappresentazione. Baxandall paragona questo procedimento a un «prestito linguistico» («a loan word»), dove la parola si trova isolata dalla rete di relazioni semantiche che ne rendono pienamente comprensibile il significato.

A questo proposito, l'autore scriveva già in *Patterns of Intention* come il simbolo sia parte integrante di una cultura storica e come tale debba essere inteso dall'interprete. Non è infatti *per noi* necessario cercare significati reconditi per comprendere «l'organizzazione delle forme e dei colori per come li vediamo disposti» in un'opera. È molto probabile che l'osservatore del XV secolo cogliesse in modo immediato e spontaneo i significati simbolici intrinseci all'*Annunciazione* dell'Angelico o al *Battesimo* di Piero della Francesca e che questo arricchisse la sua esperienza estetica; dal punto di vista dell'osservatore contemporaneo, invece, si tratta di informazioni aggiunte esteriormente all'ordine visivo dell'opera, che spesso non apportano un reale contributo critico⁶⁶⁶.

Tornando all'articolo del 1993, Baxandall cerca a questo punto di illustrare come i significati teologici di Sant'Antonino, in particolare quelli legati alla purezza e alla chiarezza dell'evento, siano stati tradotti nei mezzi propri della pittura da Fra Angelico. L'interazione tra i due coevi sistemi di interpretazione dell'episodio sacro non deve essere infatti pensata come trasposizione diretta. Il pittore assorbe infatti i *significati* simbolici esposti dal teologo nel *significante* pittorico.

What the theologian would alert the painter to is not the theological *significans* but the *significatum*, not symbolic colour but the quality a symbolic colour would signify, not white or *clarus* garments, but the *jucunditas* and *puritas*, or the *claritas* that these would signify in the event of the Annunciation. The painter has his own *significans*, in his own medium⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 33.

⁶⁶⁶ Cfr. M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000, pp. 190-191.

⁶⁶⁷ Cfr. Baxandall, "Pictorially Enforced Signification", cit., p. 34.

Tale significante è l'insieme di mezzi propri del pittore a partire dalle scelte iconografiche e compositive, a quelle relative ai colori e all'illuminazione. Lo studioso si sofferma in particolar modo su queste ultime: luce e ombra, del resto, rappresentano il centro della sua ultima attività. Secondo un'impostazione analoga a quella della monografia su Tiepolo, la luce (non in senso simbolico-medievale, ma in senso materico, ovvero la luce che promana dal pigmento e quella ambientale) è qui considerata a tutti gli effetti uno strumento pittorico con cui l'Angelico crea metafore visive di valori parafrasabili come *claritas* e *congruitas*. Quest'ultima è implicata specialmente nella volta dipinta sotto cui ha luogo l'Annunciazione, grazie all'alternanza di luci e ombre che crea effetti quasi ipnotici: non è infatti possibile, in un'osservazione prolungata di questa zona del dipinto, tenere separate le singole superfici concave digradanti. Esse tendono a fondersi in un tutt'uno dominato da effetti di simmetria negativa, simmetria che viene interpretata da Baxandall come un'invenzione pittorica con cui l'Angelico traduce visivamente la relazione tra le figure dell'angelo e della Vergine. Anche in questo caso, tuttavia, Baxandall si ferma a un passo dall'attribuire un significato univoco alle proprietà visive descritte, e conclude:

One sign in a certain context – a light-controlled, flickering, arching vault in an Annunciation – can denote what in another medium would be some aspects of *claritas* and some aspects of *congruitas*, and elements of other concepts too. Fra Angelico's vault is a sign from a differently categorising system: it is pictorially enforced signification⁶⁶⁸.

In conclusione di paragrafo, notiamo come i temi della significazione pittorica, trattati estesamente nell'articolo del 1993, ritornino nell'ultima produzione baxandalliana: dall'articolo del 2003 "Piero della Francesca's *Resurrection of Christ*: Pictorial Events and Cultural Causes", all'ultimo capitolo di *Words for Pictures*.

⁶⁶⁸ *Ivi*, p. 36.

4.3 Berkeley teaching (1978-1996): la didattica della storia dell'arte.

Dal 1985 al 1996, Baxandall insegna regolarmente presso il Dipartimento di storia dell'arte dell'Università di Berkeley⁶⁶⁹, dividendosi inizialmente tra l'ateneo statunitense e il Warburg Institute. Le ragioni del trasferimento sono esplicitate nell'intervista del 1998.

I had been at the Warburg Institute a long time, and I began to feel it was now or never to make a change. If I didn't make a change then, I would spend my whole career at the Warburg, and I didn't want to. I didn't want to become director when Joe Trapp retired. I don't know whether they'd have wanted me, but it would have been a bit in question, and I certainly didn't want that. And to hang around, not playing one's full role, didn't seem very graceful. All sort of things came together – personal and intellectual⁶⁷⁰.

La scelta della California è dettata dunque anche dall'esigenza di affrontare una nuova sfida professionale. L'aspetto per noi più interessante, in questa sede, è il cambiamento avvertito nell'attività didattica. Al Warburg Institute egli insegnava una storia dell'arte fortemente imbevuta di storia sociale, culturale ed economica⁶⁷¹; l'altro cospicuo versante della didattica londinese è rappresentato dai corsi di dialettica e retorica. È solo nel momento in cui raggiunge Berkeley, dunque, che lo studioso dice di aver iniziato a insegnare propriamente storia dell'arte: «I really didn't teach art history until I came to Berkeley, ten years ago»⁶⁷². La gamma degli argomenti trattati è in certa misura limitata dalle esigenze di un piccolo dipartimento e, dal punto di vista della cronologia storico-artistica, Baxandall spazia dal Rinascimento al Settecento. Ciò che è più interessante notare, tuttavia, sono i metodi di insegnamento, ricostruibili parzialmente a partire da un confronto tra i materiali didattici conservati in archivio e le pubblicazioni di questo periodo. Prima di dedicarci all'esame di qualche suo *syllabus* e delle carte a esso riconducibili, cerchiamo di farci un'idea di quella che è la concezione programmatica

⁶⁶⁹ La datazione dei programmi didattici conservati in archivio corre complessivamente tra questi due estremi cronologici. La fine dell'attività didattica che nel 1996 è inoltre specificata da Baxandall nell'intervista del 1998, cfr. R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 145.

⁶⁷⁰ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 130.

⁶⁷¹ A fianco delle lezioni analizzate nel terzo capitolo (3.2), cito, a titolo esemplificativo, il testo con cui Baxandall e D. Chambers propongono un corso dal titolo "Urban civilization in Italy and Germany 1350-1530", come parte dell'offerta didattica del Warburg Institute per gli anni 1977-1979. Il corso, che verrà impartito fino al 1984, è così descritto: «The course is designed as a study of late medieval and Renaissance urban civilisation in its political, economic and cultural aspects». Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/1, [*Urban civilization in Italy and Germany 1350-1530*], 1977.

⁶⁷² R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 128.

generale della didattica della storia dell'arte secondo Baxandall nell'ultima fase della sua attività. A questo scopo, prendiamo in esame la prefazione all'edizione cinese di *Painting and Experience*, datata 2008, già incontrata nel terzo capitolo. Questa fornisce allo studioso un'occasione per dichiarare alcune questioni che lo preoccupano rispetto alla pratica e all'insegnamento accademico della storia dell'arte; egli ritiene infatti utile dare qualche coordinata sulla storia e gli sviluppi della disciplina nel momento in cui deve presentare il proprio libro al pubblico cinese, abituato a tutt'altra tradizione letteraria e accademica.

Il principale problema che egli individua è la scomparsa dell'elemento visivo dagli scritti di storia dell'arte, di cui vede la causa nei metodi didattici diffusi nelle università a seguito della professionalizzazione della disciplina. Sotto questo profilo la storia dell'arte occidentale si differenzia secondo Baxandall da quella cinese, in questo avvantaggiata dal fatto che la formazione accademica prevede una componente pratica. In occidente, invece, si è aperto un divario sempre più ampio tra oggetto di studio (di natura visiva) e strumenti analitici (di natura concettuale e verbale). La mancanza di abilità interpretative di tipo visivo è stata colmata con la "metodologia" importata da altre discipline, con conseguenze negative, quali la perdita della propria identità disciplinare e del senso della propria utilità sociale.

But a discipline which is not developing a range of local values – from standards of honest domestic professional practice, through its own interpretative urgencies, to a sense of its own particular contribution to the general view of life – is not only failing itself but failing to make its proper contribution to the collective. If the academic study of the highest artistic use of the principal and noblest sense, the visual sense, cannot develop something of general human utility, there seems something strange about that academic study⁶⁷³.

Vediamo dunque come dovrebbe essere insegnata la storia dell'arte, secondo Baxandall. Essa cade a metà tra la storia della musica e la storia della letteratura. Il confronto con la prima è illuminante per capire le "abilità pratiche" (*skills*) che mancano nella formazione dello storico dell'arte.

The history of music is a subject studied by comparatively few students and demands the acquisition of identifiable skills: the student acquires skills of a theoretical kind, notations and harmony and acoustics say, and usually of an executive kind, since she or he is expected not just to

⁶⁷³ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/7/1/2, "A preface to this Chinese edition", 2008, p. 3.

read music but to play an instrument. The student also familiarises herself with a historical repertory of music⁶⁷⁴.

La storia della letteratura, d'altro canto, può contare sul fatto che le tecniche richieste, lettura analitica e scrittura, sono più diffuse – ognuno possiede delle capacità linguistiche – e sono comunemente ritenute di utilità generale. Giungiamo così alla stato in cui versa la storia dell'arte.

The history of art, as we know it here, is studied by a moderately large number of students. It involves no identifiable skills but a lot of knowledge: names of people, of places, of objects (with dates), and naturally of art historians. The students usually do not acquire any executive skill in art at all. To the extent that the culture is behind it, this is a matter of a questionable museum culture, a very questionable art market, and an unfocussed sense that art must somehow encode something important, perhaps spiritual, at least cultural.

I believe the training should be much more a training in skills. One skill, of course, would have to be how to find the book with the knowledge one at any moment needs: that is, how to use bibliographies, indices and catalogues. But more expansively the syllabus would be equipped with a training for a range of visually based activities, viable beyond academic art history itself. Not all the student become university teachers of art history, or so one hopes.

One set of skills would be discursive or dialectical: some principles of the use of words about complex and elusive qualities (since the qualities addressed in art are a challenge to language); how to identify issues; the basics of evidence and arguments – the elementary linguistics and philosophy of everyday intellectual activity, so to speak. A second set would be specific to visual activity: some physics, physiology and psychology of vision; some practical training in drawing systems, including orthometric technical drawing; the theory of diagrams and charts. And then there would be a third set of skills specific to art and art history. There are so many of these that not all could be covered. My own priority list would include: some practical art, even if just life drawing; some chemistry of the artists' materials; rough ocular identification of woods, stones and metals, and a survey of the resources for more exact identification; a little basic surveying and measuring; how to photograph an object; how to catalogue an object.

There would still be time for some knowledge, even a few names and dates. But in the end the only live knowledge is what people acquire purposefully, and good students do much of this on their own. Other people would make other lists, and no teaching institution would cover all: the students themselves would select from what was available in the light of their interests. But these are

⁶⁷⁴ *Ibid.*

generaliseable skills: these would be generally useful people. I would like to have had such a training⁶⁷⁵.

La conclusione con cui Baxandall lascia il lettore cinese alle pagine di *Painting and Experience* è che la storia dell'arte in occidente non costituisce ancora una tecnica definitiva («a finished technique»), ma una disciplina in divenire che si trova in una difficile fase di transizione, in cui deve trovare il modo di sorreggere il ruolo accademico acquisito nel corso della sua storia.

Prima di passare all'analisi della didattica alla luce delle idee programmatiche qui esposte, vorrei segnalare come significativa la partecipazione dello studioso alla conferenza intitolata *Peut-on apprendre à voir?*, organizzata dalla rivista *Image* e dall'École National Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, tenutasi il 3, 4 e 5 giugno del 1998. L'intento che sorreggeva il convegno, promosso dal ministero della cultura e della comunicazione, era quello di promuovere un'educazione all'immagine che avesse ampie ricadute sul piano sociale: dal momento in cui i *media* visivi, di varia natura (artistica, mediatica, pubblicitaria) e di tutte le epoche, sono uno dei principali vettori della 'democratizzazione culturale', i cittadini devono possedere adeguati codici di lettura e di comprensione critica delle tecniche di produzione delle immagini. L'azione era intesa a coinvolgere le istituzioni preposte all'educazione di vari soggetti e a propagarsi attraverso la formazione degli insegnanti e di altri professionisti⁶⁷⁶. La sezione in cui si inseriva il contributo di Baxandall, intitolato "Des problèmes de réception", è dedicata appunto alla comprensione della ricezione. Nel saggio, lo studioso affronta problemi relativi alla storia culturale e sociale della ricezione e del gusto, che abbiamo incontrato nei capitoli precedenti: dal tema dell'ideologia, alla scelta e interpretazione critica delle fonti, o ancora agli "agenti della ricezione" (la critica d'arte, i mecenati, gli altri artisti)⁶⁷⁷.

Addentriamoci ora nell'esame di alcuni dei programmi didattici, cercando di trovare un riscontro pratico di quanto abbiamo appena letto. Viatico a uno di essi, ovvero il *syllabus* per il corso *History of art 162: Italian Renaissance art and its circumstances 1400 – 1527* (1989), è fornito dal recente contributo di Evelyn Lincoln, "Painting and Experience in

⁶⁷⁵ *Ivi*, pp. 3-4.

⁶⁷⁶ Cfr. *Peut-on apprendre à voir? Ouvrage sous la direction de Laurent Gervereau*, l'Image/ École National Supérieure des Beaux-Arts, 1999, pp. 11-14.

⁶⁷⁷ M. Baxandall, "Des problèmes de réception", in *Peut-on apprendre à voir?*, cit., pp. 215-221.

Eighteenth-Century Italy”⁶⁷⁸. Al paragrafo introduttivo, “Teaching and learning”, l’autrice ci offre un’importante testimonianza della propria esperienza di assistente di Baxandall a Berkeley. Le sue parole ci permettono di individuare nell’attività didattica post-1985 un riscontro effettivo della concezione propria dello studioso della storia e della critica d’arte come conversazione e dialogo, aspetti su cui ci siamo soffermati in modo particolare analizzando le USC Lectures del 1984.

Generous with undergraduates and graduate students alike, he was open in his admiration of the democratic nature of our sprawling, state university – a good corrective for us Americans who tended to take such things for granted. [...] Studying with him was conversational and dialogic, with teaching understood in the sense of showing, rather than telling, of providing conditions in which observations could be raised, and information could travel freely. Most importantly, he taught how to ask illuminating questions. The lifelong effect he had on his students was that of learning how to be curious in an educated way⁶⁷⁹.

Entrando poi nel merito del programma per il corso baxandalliano del 1989, di cui Lincoln pubblica il *syllabus* dattiloscritto⁶⁸⁰, vediamo come esso sia strutturato per sezioni tematiche. Nella lezione introduttiva, dopo aver delucidato i termini chiave – Italy, Renaissance, Art –, Baxandall passa in rassegna i materiali della pittura e della scultura. Si tratta di un dato estremamente significativo, se si considerano le varie occasioni – non ultima la prefazione all’edizione cinese di *Painting and Experience* vista sopra – in cui lo studioso lamenta la scarsa attenzione dedicata dalla storia dell’arte agli aspetti tecnici della creazione artistica. La seconda lezione ha come tema gli artisti nella società («artists in society») e, per il corso in esame, gli artisti considerati sono Mantegna e la famiglia Bellini. La terza è dedicata alla committenza («commissioners»), ovvero la controparte della relazione sociale preposta alla creazione artistica nel periodo rinascimentale; qui incontriamo figure e istituzioni già note dalla precedente attività didattica, quali le corporazioni fiorentine, Giovanni Rucellai e Federigo da Montefeltro. Segue un incontro dedicato alle tecniche intellettuali («intellectual techniques»), ovvero quelle che in *Painting and Experience* (che compare nella bibliografia come testo di riferimento per questa

⁶⁷⁸ E. Lincoln, “Painting and Experience in Eighteenth-Century Italy”, in P. Mack, R. Williams (a cura di), *Michael Baxandall*, cit., pp. 117-140.

⁶⁷⁹ *Ivi*, p. 117.

⁶⁸⁰ *Syllabus* analoghi si trovano nel fondo di Cambridge: cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/4, *History of Art 162: Italian renaissance Art and its Circumstances 1440-1527*, [1978-1990].

sezione), erano definite ‘stili cognitivi’ o ‘abilità visive’; tali tecniche sono, in questo caso, la prospettiva, la proporzione e la teoria del colore. Nelle sezioni successive, intitolate ‘intermediari’ («intermediaries») e individui («individuals»), Baxandall prende in esame, da un lato, figure di mediatori che illustrino gli scambi diretti tra idee rinascimentali e produzione artistica (Alberti, Castiglione, Leonardo), e dall’altro, la vicenda individuale di alcuni tra i maggiori artisti del periodo (Botticelli). Infine, egli incorpora nel corso quattro incontri che ripresentano gli stessi titoli delle USC Lectures («terms», «argument», «description», «history») in una sezione finale intitolata «Art criticism».

Tornando alla sezione sulle «tecniche intellettuali», è interessante segnalare un commento della Lincoln: «Baxandall’s book [ovvero *Painting and Experience*] [...] ranged around in the brains of Quattrocento viewers of art, pointing out high points of neural activity when pictures came into view»⁶⁸¹. Si tratta di un’osservazione estremamente significativa, in quanto in essa trovano riscontro non solo gli interessi preponderanti della ricerca baxandalliana dell’ultimo periodo – cui dedicheremo maggior spazio nel prossimo paragrafo – ma anche l’idea, incontrata poco sopra, che la didattica della storia dell’arte debba riservare un posto preminente all’acquisizione di abilità visive per la comprensione della pittura dal punto di vista del *medium*. Ecco come Lincoln descrive questa sezione più nel dettaglio.

In weeks 5 and 6 we dealt with colour and space in terms of intellectual activity. Perspective, or as he explained in his lecture, “the smaller of things in space, was introduced as a special case of proportion that involved a handout about rhetorical terms, and discussion of Polykleitos, Luca Pacioli, Albrecht Dürer, and musical harmonies, before coming to rest on Leon Battista Alberti. There we stayed the entire following week. At that point, instead of having lectures, we read Alberti’s *De pictura* together, the way you might read him in a literature class, with the book in hand, paragraph by paragraph, moving from medieval optical theory to Renaissance colour theory. We did this by way of a vocabulary for the perception of colour from our own time but not our own discipline, using words like “induction” and “constancy”, which were terms Baxandall had borrowed from scientist working in the psychology of vision, and which he would explain further in *Shadows and enlightenment*⁶⁸².

⁶⁸¹ E. Lincoln, “Painting and Experience in Eighteenth-Century Italy”, cit., p. 118.

⁶⁸² *Ivi*, p. 120.

Alcuni appunti e schemi baxandalliani sui fenomeni della «constancy» e «induction» del colore sono conservati in archivio nelle cartelle contenenti materiali didattici afferenti ai corsi tenuti a Berkeley, a fianco di un dattiloscritto dedicato al tema del significato culturale dei colori nel Rinascimento. Si tratta con ogni probabilità di carte usate per uno dei corsi intitolati *Italian Renaissance art and its circumstances 1400-1527*, attivati già a partire dal 1978, la cui struttura complessiva corrisponde a quella riportata da Lincoln. Il testo prende le mosse dall'attrazione che lo splendore cromatico esercita in generale sul senso della visione e da qui muove a considerare le ragioni per cui, nel Rinascimento, si avverte da più parti la necessità di porre dei limiti alla tentazione di indulgere a tale piacere. In questo caso, Baxandall scandaglia una serie di fonti rinascimentali – Cennino, Leonardo, Filerete, Alberti, Vasari – al fine di rintracciare le motivazioni morali, sociali, artistiche e psicologiche di questo atteggiamento. Le considerazioni più interessanti, relativamente all'area di interesse più accentuata nell'ultima attività dello studioso, sono a mio avviso quelle relative al valore associato ai singoli colori sulla base delle loro proprietà materiche. Sotto questo profilo le fonti più significative sono ancora i contratti, ma soprattutto i trattati. Egli analizza, in particolare, l'associazione tra colori primari e quattro elementi, che ricorre in Filerete, Leonardo e Alberti.

One red may be particularly valuable because it is made from argento vivo and sulphur, but other colours get a value from their simple basicness both as primary colours and as being derived in a direct way from natural materials. A second set of associations is closely related to this in the fitting of the principal colours to elements. This is clearly reflected in Filarete's rather muddled exposition of his six principal colours, white, black, red, blue, green and yellow – “l'azzurro e asomigliato all'aire, el rosso al fuoco, el verde all'erbe; el galo all'oro” – but takes a clearer form in Leonardo (McM 176): “E' il bianco meteremo per la luce senza la quale nesun colore vedere si po, e'l giallo per la terra il verde per l'acqua e l'azzurro per l'aria e'l rosso pe'l fuoco el nero per le tenebre che stan sopra l'elemento del focho...” In all this one feels the microcosm is not far off. How deep this sort of preoccupation may have gone is difficult to tell, but it might have something to do with Alberti's choice of four fundamental colours – red blue green and bigio; he does not mention the elements, but the colours correspond⁶⁸³.

⁶⁸³ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/6, “*Summary – Splendour of colour*”, [1978-1990], c. 5r.

Possiamo pensare che le fonti fossero in questo caso interrogate, o re-interrogate⁶⁸⁴, con un'attenzione parallela per i fenomeni della costanza o induzione del colore, implicati nella miscela dei pigmenti, dimostrata dagli appunti sopramenzionati, che riporto di seguito:

Any colour can be made up with 3 primaries: blue, green, red.

The problem of yellow – really red green mix?

Land: red and green (and white)

Spatial (e temporal) induction of colour:

Temporal – red spot looked at survives as complementary

Spatial – effect spreads

Colour constancy – the colours we know of objects.

Differential refraction of blue and red (less) if we focus for yellow rays blue rays focussed in front of retina, red behind white itself broken up.

[chromatic duration would be affected by pupil size]⁶⁸⁵.

La preoccupazione per le proprietà visive del colore è riscontrabile anche nelle consegne per il *midterm examination*. Nelle domande corrispondenti alla sezione del corso relativa alle abilità visive, Baxandall chiedeva agli studenti di utilizzare alcune categorie albertiane – «perspective, range of hue, tonal modelling, circumscription, composition, diligence with quickness» – per discutere le corrispondenti qualità pittoriche in opere mostrate attraverso slide⁶⁸⁶. Un dettaglio relativo allo svolgimento dell'esame, riportato sempre da Lincoln, illumina il senso dell'esercizio e la portata che in esso hanno tali abilità acquisite dagli studenti.

On art history exams, Baxandall effectively disabled the usual student responses by providing all the data they would otherwise memorized on the exam sheet itself, much as museums do. In this way he made the slides an opportunity for putting into practice the use of a period eye through discriminating looking and writing, using the Quattrocento vocabulary he described in his book. [...] This required them to understand the part of speech of each unfamiliar descriptive category and use it perceptively in their own humanist assessments of Renaissance paintings. By talking the

⁶⁸⁴ Sebbene la cartella riporti la datazione puntuale 1978, si ritiene che alcune annotazioni siano state aggiunte in un momento successivo. Mi pare che il dattiloscritto sul colore e gli appunti qui riportati si comportino nel modo appena osservato: le annotazioni costituiscono probabilmente delle integrazioni a materiali didattici pre-esistenti.

⁶⁸⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/6, [*Colour*], [1978-1990], c. 2r.

⁶⁸⁶ E. Lincoln, "Painting and Experience in Eighteenth-Century Italy" (op. cit.), p. 121.

talk, students found themselves walking the walk, an important by-product of which was that they came to understand, by embodying it, the importance of language in art historical analysis⁶⁸⁷.

In altre parole, le lezioni erano soprattutto delle occasioni per imparare a guardare le immagini del passato, esercitando su di esse – in modo come sempre ostensivo – categorie verbali e mentali proprie del periodo. Nelle carte del fondo di Cambridge sono conservati altri programmi d’esame che riportano lo stesso titolo del corso di cui parla Lincoln, ma risalenti a una delle prime visite dello studioso a Berkeley (1978). Tra questi si possono trovare altre tracce per prove d’esame che dimostrano lo stesso intento didattico, nelle quali ritroviamo anche l’attenzione particolare dedicata al tema del colore.

Write on one of the following:

(1) In his treatise *On painting* (G. 51-75) Alberti makes no specific reference to any contemporary paintings. Write a fourth chapter for him, placing his principal prescriptions in relation to particular paintings up to 1472. These should include both positive and negative examples. (You can write in your own voice, not Alberti’s).

(2) Take any picture or relief sculpture of 1400-1527 and analyse its “color” (i.e. use of hue and tone), perspective, proportion, “grace”, decorum, composition, attitude to physical medium, attitude to subject matter, and the way all these interrelate⁶⁸⁸.

Un altro programma per un corso intitolato sempre *Italian Renaissance art and its circumstances*, non datato, rappresenta una variante rispetto a quello descritto da Lincoln. In esso le qualità tecniche della pittura, su cui Baxandall sensibilizza i suoi studenti, sono ripartite in due sezioni:

Physical techniques 1 Drawing, fresco, tempera, oil

2 Engraving, bronze, marble, earths

Intellectual techniques 1 Proportion, perspective

2 Colour, classical art⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/4, [*Tracce History of art 162*], [1978-1990], c. 1r.

⁶⁸⁹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/4, *Italian art and its circumstances 1440-1527*, [1978-1990], c. 1r.

Rispetto allo schema offerto dall'estratto di programma qui riprodotto, il corso intitolato *History of art 262 – Italian Renaissance drawing 1400-1500*, databile tra il 1985 e il 1990⁶⁹⁰, rappresenta idealmente un affondo nella tecnica materiale e intellettuale del disegno. La bibliografia d'esame è di grande interesse per il presente discorso in quanto vi si può notare una forte ingerenza degli interessi per la psicologia della visione e della rappresentazione nello studio del disegno rinascimentale. Riporto di seguito tre sezioni tematiche che dimostrano la convergenza tra fonti, letteratura storico-artistica e studi di psicologia della percezione, sul tema del disegno.

3. Contour and modelling

Leonardo da Vinci, *Selection from the notebooks*, ed. I.A. Richter, Oxford, 1952/1977, pp. 128-35; Erwin Panofsky, *The life and Art of Albrecht Dürer*, 4th ed., Princeton, 1955, pp. 47-8, 63-8, 133-5; P. Rawson, *The Art of drawing*, London, 1983, pp. 101-16. [R. Arnheim, *Art and visual perception*, The new version, Berkeley, 1974, pp. 303-323].

4. Edges and shade

David Marr, *Vision*, San Francisco, 1982, try pp. 31-8, 68-74, 215-18. John M. Kennedy, *A psychology of picture perception*, San Francisco, 1974, Chs. 6 and 7. [J.J. Gibson, *The senses considered as a perceptual systems*, Boston, 1966, pp. 187-216, especially 208-16].

5. Process

P. van Sommers, *Drawing and cognition*, Cambridge 1984, Ch. 5. E.H. Gombrich, "Leonardo's method for working out compositions", in *Norm and form*, London 1966, pp. 58-63; John Berger, "Drawing", in *Selected Essays and articles: the look of things*, Penguin, 1972, pp. 165-71⁶⁹¹.

Nella stessa cartella notiamo, inoltre, la presenza di appunti manoscritti da *Italian Painters. Critical studies of their works (1892-1893)*, di Giovanni Morelli. Non si tratta, a mio avviso, di un richiamo alle tecniche dei conoscitori, nei confronti delle quali sappiamo

⁶⁹⁰ Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/5, *History of art 262 Italian Renaissance drawing 1400-1500*, [1985-1990]. La cartella Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/8 Berkeley teaching III, datata 1985, contiene inoltre materiali didattici (prevalentemente fotocopie da testi inclusi nella bibliografia d'esame e una serie di diapositive contenute in una pubblicazione del British Museum intitolata *Drawings by Raphael: 12 colour slides with a commentary*) e copie del programma per lo stesso corso.

⁶⁹¹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/5, *History of art 262 Italian Renaissance drawing 1400-1500*, [1985-1990].

Baxandall mantenne una posizione scettica, ma più probabilmente di un ulteriore esercizio nell'esame tecnico delle proprietà visive del *medium* grafico⁶⁹².

Il corso sul disegno rinascimentale, qui tratteggiato attraverso la bibliografia a esso relativa, richiama lo studio di Baxandall e Alpers sugli «strumenti della creazione» di Tiepolo (disegno, pittura e luce), contenuto nel secondo capitolo della monografia dedicata all'artista. L'attenzione degli autori per il tratto grafico, così come per le qualità cromatiche e materiche del gessetto e della penna, o ancora per la grana del supporto cartaceo e per il suo comportamento rispetto all'inchiostro, è lenticolare. Essi si concentrano sulle qualità dello stile tiepolesco che hanno una relazione diretta con la tecnica grafica. Non voglio qui entrare nel merito delle singole fasi del processo creativo, quanto evidenziare un dettaglio relativo a questo studio che si connette con il sopramenzionato programma didattico. Notiamo dunque come gli autori si concentrino sui disegni nella misura in cui in essi è possibile scorgere una logica dello strumento o, meglio, del polso che disegna a penna o a guazzo. L'attenzione cade sulla meccanica del disegno, ovvero sui movimenti delle dita e del polso nella realizzazione dell'immagine. Nel tentativo di comprendere i caratteri del movimento della mano dell'artista, Baxandall e Alpers si servono di studi di fisiologia del disegno tra cui il testo di Peter van Sommers⁶⁹³, citato all'inizio della quinta sezione del programma per il corso sul disegno rinascimentale (1985-1990). Senza voler ridurre le qualità atletiche della gestualità di Tiepolo alle dinamiche del disegno comune, gli autori mirano ad acquisire strumenti aggiuntivi per analizzare, in via differenziale, i virtuosismi dell'artista e, da qui, dare un fondamento tecnico all'impressione di energia e movimento ricavabili dall'osservazione dell'opera tiepolesca.

L'acquisizione di abilità visive, soprattutto sul versante della psicologia e della scienza della visione, viene accentuata in altri programmi in cui Baxandall propone alcuni risultati della sua ultima attività di ricerca, dedicata principalmente al tema dell'attenzione visiva in un contesto settecentesco. Di essi tratteremo, congiuntamente alla produzione edita dell'ultimo periodo, nel prossimo paragrafo.

⁶⁹² Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/5, "Morelli", 1990, c. 1r.

⁶⁹³ S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, cit., p. 55.

4.4 Ombre e (dis-)attenzione visiva: *Three levels of inquietude.*

Il paragrafo che conclude questa trattazione mira a ricostruire gli sviluppi degli ultimi ‘interessi visivi’ di Baxandall, i quali ruotano attorno a un tema che possiamo definire con il termine generico di ‘attenzione’. L’arco cronologico di queste ricerche si estende approssimativamente dal 1982, anno in cui Baxandall dedica la terza delle *Una’s Lectures* all’analisi della *Donna che prende il tè* di Chardin, fino a una delle ultime pubblicazioni dello studioso, datata 2006, ovvero l’articolo “Attention, Hand and Brush. Condillac e Chardin”. Notiamo fin da subito che uno dei fili conduttori di questa ricerca, che si snoda parallelamente tra la psicologia settecentesca della percezione visiva e le moderne scienze cognitive, è costituito dall’opera di Chardin, nella quale lo studioso cerca spesso le ricadute pittoriche dei fenomeni percettivi indagati. Propongo dunque di ripercorrere alcune tappe salienti di questo filone dell’ultima attività, lasciando che il mutevole concetto di ‘attenzione’ emerga di volta in volta.

Come già anticipato, uno dei primi studi sull’argomento è esposto da Baxandall all’interno delle *Una’s Lectures* e successivamente pubblicato come terzo capitolo di *Patterns of Intention*. Il caso di studio, la tela di Chardin intitolata *Donna che prende il tè* (1735), è scelto per illustrare una questione metodologica, ovvero la relazione tra quadri e idee. In questa sede ci concentriamo sulle idee in questione, ovvero le teorie di Locke e Newton sulla percezione visiva delle forme e dei colori, considerate attraverso le volgarizzazioni che si diffusero in Europa nel Settecento, nella misura in cui esse ci consentono di vedere nel quadro cose che altrimenti passerebbero inosservate.



Figura 13 – Jean-Siméon Chardin, *Donna che prende il tè*, 1735,
University of Glasgow, Hunterian Art Gallery.

Il punto di partenza è l'intuizione di un'affinità tra forme pittoriche e forme del pensiero, così descritta da Baxandall: una «inquieta, comune acuità e consapevolezza circa la complessità e perfino la delicatezza degli atti percettivi»⁶⁹⁴. Quadri e idee, tuttavia, sono il risultato di attività formalmente molto diverse – rispettivamente, il processo creativo e la concettualizzazione –, ragion per cui un'analogia tra le due, che sia legittima da un punto di vista storico e utile da un punto di vista critico, presuppone una qualche forma di intermediazione. Questa è ricercata, innanzitutto, in quelli che Baxandall chiama i «corollari pittorici» delle teorie in esame: deve essere possibile riscontrare nella letteratura filosofica e scientifica un interesse diretto per «lo specifico dell'esperienza visiva» e dunque per la pittura. Secondariamente, deve essere dimostrabile che i due universi, l'arte e la filosofia o la scienza, siano storicamente accostabili attraverso figure di «intermediari». Baxandall si muove dunque in un progressivo avvicinamento della psicologia empirica di Locke all'opera di Chardin. Il primo passo è quello di non considerare le idee in esame nella loro formulazione originaria, in questo caso quella pubblicata nel *Essay Concerning Human Understanding* (1690), bensì in successivi rimaneggiamenti o in testi di carattere divulgativo. Incontriamo così una delle figure di «intermediari» che accompagnano lo studioso nelle sue ricerche sull'attenzione visiva: Condillac, autore dell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) e del *Traité des sensations* (1754). È poi attraverso le «vulgate», come il manuale di Francesco Algarotti (*Newtonesimo per dame*, 1737), che ci possiamo rendere conto del grado di diffusione e dell'impatto della psicologia empirica della visione sul senso comune. Ciò che la cultura europea trattenne delle idee lockeane fu la rivalutazione del ruolo del soggetto nella percezione. In altre parole, si prendeva coscienza del fatto che i contenuti della visione (forme e colori) non fossero proprietà intrinseche degli oggetti, bensì esistessero nel soggetto percipiente.

A partire da questa generica cornice empirista, Baxandall isola due aspetti della percezione soggettiva (o attenzione), entrambi concernenti la «chiarezza della visione» («distinctness of vision»), di cui vede alcune ricadute dirette nel quadro di Chardin. Questi sono l'«adeguamento» e l'«acutezza» ottica. Il primo riguarda la messa a fuoco in profondità, dunque in proporzione alla distanza dell'osservatore dall'oggetto, il secondo la messa a fuoco in proporzione alla larghezza del campo visivo. Entrambe dipendono dalla

⁶⁹⁴ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit.; trad. it. 2000, p. 115.

struttura fisiologica dell'occhio, studiata da un'altra figura di intermediario, ovvero Pietre Camper nella sua tesi di dottorato, *Dissertatio optica de visu*, discussa a Leyden nel 1746. È in testi come quello di Camper che Baxandall trova interessanti corollari pittorici delle coeve conoscenze sulla visione distinta, vale a dire esempi che ci segnalano l'immediata rilevanza di tali fenomeni ottici per la pittura; egli segnala, al contempo, come Camper (che divenne chirurgo e anatomista) avesse alle spalle un apprendistato da pittore, aspetto che lo qualifica appunto come intermediario tra scienza e pittura⁶⁹⁵, e come egli fosse a conoscenza di trattati come il *Cours de peinture* (1708) di Roger de Piles. Il corollario di interesse, in questo caso, è quello che consiglia di limitare, nei quadri, le zone di maggior lucentezza e luminosità a una sola, nel rispetto del fatto che la retina avrebbe il suo punto di massima sensibilità in corrispondenza nella zona centrale. Baxandall avverte dietro questa indicazione la presenza di un'idea mutuata dalla psicologia lockeana, ovvero che la pittura non sia una rappresentazione della «sostanza», bensì dell'«atto percettivo che ha per oggetto la “sostanza”» o, in altre parole, la sensazione soggettiva.

If we distinguish between depictions of substance and depictions of perception (or indeed knowledge) and suppose a picture be the latter, Camper's corollary is rational. Selective distinctness, distinctness concentrated at one or several points whether across the field or in depth, registers a balance of perception, a selective attention – perception unattended to fade, “leaving no more footsteps or remaining characters of themselves, than shadows do flying over fields of corn” (Locke) – or a partial knowledge, or something of the sort⁶⁹⁶.

L'attenzione, in questo contesto, si qualifica come nitidezza selettiva della visione secondo la profondità e l'estensione del campo visivo. È a partire da questo concetto che Baxandall si volge alla tela di Chardin, analizzandola come una registrazione dei limiti dell'attenzione visiva, ovvero come una «rappresentazione della percezione», o ancora come «la storia di una vicenda percettiva» e di «un'esperienza di attenzione». Attraverso un sapiente dosaggio di nitidezza e luminosità (Chardin concentra le zone di maggiore nitidezza e luminosità sul piano che attraversa la linea che congiunge teiera, mano e

⁶⁹⁵ Notiamo l'affinità tra questa figura, rappresentativa di un *milieu* settecentesco, e quelle di Alberti, Leonardo o Piero della Francesca, ovvero degli intermediari attivi nella cultura artistica quattrocentesca, così definiti nei programmi per corsi universitari analizzati nel paragrafo precedente.

⁶⁹⁶ M. Baxandall, *Patterns of Intention*, cit., p. 96. Nelle pagine seguenti Baxandall dimostra che esiste un'alternativa, ovvero una rappresentazione della 'sostanza', nel disegno tecnico e nella proiezione ortometrica.

braccio), il quadro illustra «il complesso finito di un'attività percettiva prolungata nel tempo, che registri una certa propensione dell'attenzione e in cui si riconosce il continuo tornare dell'occhio su uno, due o tre centri di interesse principali», dissimulandola sotto l'apparenza di una percezione immediata. In particolare, il pittore applica il corollario di Camper in modo sottile, moltiplicando i punti di maggiore nitidezza e separandoli da quelli di maggiore luminosità; ne deriva un senso di incertezza per l'osservatore, che rimane «indeciso tra un punto di focalizzazione e l'altro». Altri spunti lockeani sono rinvenuti da Baxandall nell'uso dei colori in primo piano (rossi e blu), fattori determinanti nella percezione della distanza e della grandezza degli oggetti: la stabilità della composizione, in questa zona del quadro, dipende totalmente dagli effetti puramente sensoriali del colore. Nell'insieme, l'analisi (ben più complessa della presente ricostruzione) procede a illustrare come dettagli come quelli qui riportati rivelino i legami tra la pittura e le coeve idee sull'attenzione visiva.

Lo studio, come si è detto, rappresenta una delle prime ricerche di Baxandall sull'attenzione. A esso si possono collegare alcune conferenze tenute dallo studioso tra il 1982 e il 1983 in varie sedi: *Chardin and the science of vision* (Cambridge University), *Chardin* (University of Manchester), *Chardin and Eighteenth century science of vision* (Cornell University, Princeton University), *The Bearing of the Scientific Study of Vision on Painting in Eighteenth century: Pietre Camper "De Visu"* (Uppsala University)⁶⁹⁷. Il contributo alla conferenza di Wolfenbüttel del 1987 (*Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann*), intitolato *Hogarth's "Analysis of beauty"*⁶⁹⁸, può essere considerato parzialmente una variazione sul tema, in quanto l'estetica di Hogarth è un altro bacino da cui Baxandall attinge idee settecentesche sulla percezione visiva applicabili alla pittura; lo testimonia il corso *History of Art 262 – Chardin and Hogarth*, di cui in archivio è conservato un programma didattico, datato 1989⁶⁹⁹.

La progressione cronologica di questi studi sottintende un approfondimento delle conoscenze sul tema dell'attenzione. Nell'intervista del 1998, Baxandall dirà infatti che

⁶⁹⁷ Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/1/12, [*Curriculum vitae* 1985], 1985.

⁶⁹⁸ Cfr. Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/6/3. La cartella contiene stralci di bozze manoscritte e dattiloscritte per l'intervento.

⁶⁹⁹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/9, *History of art 262 Chardin and Hogarth Spring 1989, 1989*. Nella stessa cartella è conservata inoltre una bozza dattiloscritta per un testo su Hogarth, in cui Baxandall si sofferma sulla «line of beauty» – «the waving and serpentine lines of beauty and grace» – interpretata come espediente che dirige l'attenzione dell'osservatore. L'idea è contenuta in *The Analysis of Beauty* di Hogarth (1753), testo descritto nelle carte come: «the most radical extension to art theory of the most radical European thinking about attention in general», cfr. Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/9, «*Toward the end of the 17th century*», 1989, c. 2r.

l'analisi lockeana della *Donna che prende il tè*, appena ripercorsa, andrebbe riscritta alla luce delle nuove nozioni acquisite in materia⁷⁰⁰. Leggiamo dunque alcune carte conservate tra i materiali didattici per il corso del 1989, in cui lo studioso dimostra una conoscenza più sofisticata dell'attenzione visiva. Egli compara in particolare la concezione moderna con quella settecentesca.

The modern notion of attention is very complex. The notion is that the mind has to protect itself against an intolerable quantity of information from the sense organs by hiding behind filters or veils. If we attend to something, we lift a corner of a veil, remove a little bit of the filter for a moment and let a beam of information in. So attention is a sort of double negative, disinhibition. The cortex, which does a sort of coarse survey of diffuse sense stimulations at the unconscious level, sends instructions to the sense organ to disinhibit itself sufficiently to admit information from such + such an area to the hypothalamus, which will contrite on it. The 18th-Century notion was positive: attention was more like a beam of light, more or less tightly focussed, which the mind cast in the direction of this or that. The model of attention was the ray of distinct vision, not an array of defensive selectivity opened here or there⁷⁰¹.

La concezione settecentesca è qui ricavata principalmente dalla *Psychologia rationalis* (1734) di Christian Wolff, da cui Baxandall trae appunti che riattiverà in più occasioni⁷⁰². In essa vengono distinti tre tipi di fattori coinvolti nella determinazione dell'attenzione: esterni («the nature of a sense impression, its physical strength maybe, or its novelty or its difference»), interni («the mind and the will») e sensoriali o 'mediali' («medial»). Ciò che mi preme sottolineare, al momento, è il doppio fronte su cui Baxandall sta lavorando: le fonti settecentesche e la letteratura scientifica contemporanea. Su questo punto l'autore si è espresso direttamente nell'intervista del 1998.

How can one think about how the Eighteenth-century folk saw this without thinking a bit about how it is really like to be? And if you're thinking about how it's really likely to be, you're bound to get involved in what's being done at the moment⁷⁰³.

⁷⁰⁰ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 122.

⁷⁰¹ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/9, "The modern notion of attention", 1989, c. 1r.

⁷⁰² Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/9, *Christian Wolff, Psychologia Rationalis, 1734, § 358 ff.*, 1989, c. 1r.; Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/6/3, "Christian Wolff's conditions of attention", 1987-1996, c. 1r.

⁷⁰³ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 134.

Lo spostamento di interesse verso le moderne scienze cognitive, già avvertibile nel precedente programma, diventa decisamente più marcato se si guarda a quello per il seminario *History of Art 262 Seminar in European Art 1400-1800*, tenuto a Berkeley nel 1992, di cui riporto alcuni estratti relativi alle sezioni 2-6 del corso.

2. Visual perception – some approaches and issues:

psychological epistemes – neo-Wundtian psychophysics and empiricism, Gestalt, direct perceptionism, AI and Marr, neurophysiology and La Jolla reductionism;
retina/optic-nerve/cortex (100/1/1000) – pre-processing;
modularity
bottom-up and top-down;
“representation”;
serial and parallel processing

3. Attention:

history and muddle – the wolffian basis;
pre-attention (Treisma) and non-attention;
GFStout – continuity, field of consciousness, unity (whole\parts);
Psychophysics - retention, negative priming;
Saccades and acuity, scanning and yarbus;
Feature rings and primary scanpaths

4. Imagery:

the role of the top-down;
analogue v. propositional representations: Kosslyn, Pylyshyn, Goodman
mental manipulation of mental images

5. Memory, attention and imagery:

3 kinds of visual memory – LT, ST, iconic;
the bent of short-term memory;
cognitive mapping and the implications for drawing;
“scrutiny”

6. Critical potential?:

attention in art criticism – Alberti, De Piles and the shibboleth of the “led eye”;

Gombrich and the Popperian sense of the order – attention to negatives;
Counter-bearings – photography, computer graphics;
Differentiating attentions;
Stout and unity, Hochberg on Impressionism⁷⁰⁴

Lo squilibrio tra scienze cognitive e critica d'arte che caratterizza tale programma, è avvertibile anche nei due testi che Baxandall pubblicherà di lì a poco: *Shadows and Enlightenment*⁷⁰⁵ e l'articolo "Fixation and Distraction. The Nail in Braque's *Violin and Pitcher (1910)*", entrambi del 1994. In particolare, Baxandall descriverà il primo di essi come «a self-indulgent book»⁷⁰⁶, ovvero un libro che dà ampio spazio all'interesse dell'autore per il tema dell'attenzione, ma forse di difficile lettura per lo storico dell'arte, interessato alle ricadute critiche di tali interessi. Cerchiamo dunque di riequilibrare tale sbilanciamento, concentrandoci sulle questioni più rilevanti dal punto di vista della percezione visiva mediata dalla pittura. Vediamo innanzitutto in quale accezione il tema dell'attenzione compare in questo testo.

In questo caso il punto di vista particolare è fornito dalle ombre. Si tratta di una strategia volta ad arginare il problema di definire un oggetto sfuggente come l'attenzione e di circoscrivere un perimetro entro cui studiarla. A ben vedere, tuttavia, l'angolo scelto non si rivela così fortunato, in quanto le ombre, in natura, sembrano richiedere modalità percettive diverse da ciò che comunemente intendiamo per attenzione. Le scienze cognitive che si sono interrogate sull'utilità delle ombre nella percezione – argomento del terzo capitolo del libro, "Shadows and information" – hanno chiarito che l'ombra isolata non è, in sé, una fonte di informazione dal punto di vista percettivo: un'ombra isolata non è distinguibile da una macchia scura. Ciò su cui essa fornisce un'informazione positiva sono le condizioni ambientali di illuminazione, ovvero le fonti di luce e le superfici e i corpi che strutturano l'assetto luministico dello spazio che ci circonda. Da questo punto di vista, l'ombra non è oggetto di attenzione focalizzata, bensì di una forma diffusa di percezione, che possiamo considerare come 'dis-attenzione'. Il tutto è riportato alla pittura nel quinto capitolo del libro, intitolato "Painting and attention to shadow".

⁷⁰⁴ Baxandall Papers CUL MS Add. 9843/5/12, *History of Art 262 Seminar in European Art 1400-1800*, 1992, c. 1r.

⁷⁰⁵ Nella prefazione, Baxandall racconta come la genesi del libro sia connessa all'attività didattica svolta a Berkeley; egli tuttavia nomina «un seminario per laureati sul problema dell'ombra nel periodo empirista-rococò» di cui sembra non esserci documentazione in archivio. Cfr. M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven and London, 1995; trad. it. 2003, p. 6.

⁷⁰⁶ H.U. Obrist, "Interview with Michael Baxandall", cit., p. 53.

In questo caso, il punto di partenza per una riflessione sulle ombre come oggetto di attenzione/dis-attenzione è fornito dal saggio di Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind* (1764). Il filosofo scozzese si chiede se le ombre possano essere oggetto di attenzione, oppure se esse non siano che segni, in sé trasparenti, che rimandano a qualcos'altro, ovvero alla realtà fisica che le produce. La lettura di questo testo diventa per Baxandall lo spunto per chiedersi in che misura, nelle condizioni della percezione quotidiana, ci accorgiamo della presenza delle ombre nell'ambiente in cui viviamo, specialmente di quelle più minute. L'esempio scelto, ovvero quello delle ombre radenti le superfici delle pareti, rivela che accorgersi della loro presenza richiede uno sforzo che va contro il normale processo di percezione; noi percepiamo il carattere delle superfici cui l'ombra aderisce, ma non la qualità dell'ombra stessa. Osservare analiticamente le ombre come qualcosa di astratto e separato dagli oggetti richiede una motivazione particolare. Instradato nuovamente da Reid, Baxandall individua tale motivazione alla base del mestiere del pittore. Egli, per professione, deve infatti scomporre l'apparenza delle cose in qualità visive elementari e astratte, di cui offre degli equivalenti pittorici.

The painter, in other words, is a professional analyst of visual perception. He must address visual stimuli that are compounds of object colour, object figure, contingent lighting, observed distance, and all the other elements of vision we are used to addressing, blended into one complex sign; and he must do so with physical media that entail reflective analysis into elements. [...] The painter must backtrack down the channels of perception's achievement, pushing right back down to the early visual modules of brightness, colour and the rest – which have a degree of homology both with his professional concepts and his physical materials⁷⁰⁷.

Rispetto ai processi gerarchici che organizzano le sensazioni visive in composti percettivi, il pittore procede secondo uno schema regressivo che riporta l'attenzione su elementi discreti, come appunto le ombre. Tale osservazione suggerisce una conclusione di portata più generale. Baxandall pone infatti l'attenzione dell'artista a fondamento del significato ultimo e della valenza sociale della pittura: il pittore ci offre, condensato nella sua opera, un esercizio atipico di attenzione visiva; l'osservatore, dal canto suo, è interessato all'opera proprio per questa ragione.

⁷⁰⁷ M. Baxandall, *Shadows and Elightenment*, cit., pp. 129-130.

The peculiarity of thinking about shadow with the help of paintings lies above all in a compound intensification and re-direction of ordinary attention. First, the paintings were made with a sustained – however selective – attention to such visual facts as brightness discontinuities, across a wide visual array defined by a frame. Second, they were made by this Reidian people whose training, metier and daily experience had long involved them in actual abstraction of and reflection on shadow and its circumstances. Third, they are being looked at by other people, us, directing more sustained and different attention to them than they usually direct to a visual array. Fourth they have been made, by the painter, with such inspection, by us, in view. Fifth, we know this, and he knows that we know this: and so on⁷⁰⁸.

Lo scambio tra il pittore e il suo pubblico è definito da Baxandall come un «mercato d'attenzione», una sorta di variante del modello di baratto culturale (*troc*) già incontrato in *Patterns of Intention*, rispetto al quale l'«interesse visivo» della pittura acquista maggiore preminenza. A esempio di tutto ciò, lo studioso propone un'analisi del *Giovane disegnatore* di Chardin (1738 c.) come tematizzazione della riproduzione pittorica delle ombre.

Buona parte della produzione successiva, già a partire dall'articolo “Fixation and distraction”, si muove in questo solco: la pittura è considerata essenzialmente come un supporto dell'attenzione visiva o, più precisamente, come manipolazione di comportamenti percettivi che vengono analizzati sempre più a fondo. Il saggio, scritto per la raccolta *Sight and Insight* dedicata a Gombrich in occasione dell'ottantacinquesimo compleanno, può essere a buon diritto considerato come uno degli ultimi tributi al maestro, cui Baxandall attribuisce il merito di aver chiarito l'importanza di fenomeni come l'acutezza visiva e i movimenti oculari, con particolare riferimento all'opera di De Piles e di Hogarth⁷⁰⁹. Entrambi questi aspetti sono attivati nell'analisi della tela di Braque, di cui ripercorriamo alcuni passaggi.

Baxandall prende le mosse dal chiodo che si trova nel punto centrale più alto della composizione, il quale innesca una serie di comportamenti percettivi che coinvolgono il dipinto nel suo complesso. Partendo dal presupposto che esso non ha una funzione narrativa (non sorregge alcunché), lo studioso ipotizza che il suo interesse sia precipuamente percettivo e ne studia il comportamento in relazione alle diverse fasi dell'attenzione visiva,

⁷⁰⁸ *Ivi*, p. 135.

⁷⁰⁹ Il testo citato da Baxandall è *The Sense of the Order: A study in the psychology of Decorative art* (1979), con particolare riferimento ai capitoli IV e V. Cfr. M. Baxandall, “Fixation and distraction: The nail in Braque's *Violin and Pitcher* (1910)”, in J. Onians (a cura di), *Sight and insight. Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*, Phaidon, London, 1994, p. 415.

cui dedica puntuali digressioni. A un livello macroscopico, l'articolo distingue tra fasi precoci, corrispondenti grossomodo al processo di «scanning», e fasi più avanzate, nelle quali è possibile riconoscere percorsi visivi ricorrenti e accumulabili attraverso funzioni cognitive più complesse, come la memoria visiva di breve termine. Il chiodo partecipa alla percezione della tela a entrambi i livelli.



Figura 14 – George Braque, *Violin and Pitcher*, 1909-1910, Kunstmuseum, Basle.

Con riferimento agli stadi più precoci, Baxandall fornisce alcune coordinate preliminari per comprendere come l'attenzione intervenga sui movimenti oculari, rispondenti sia a scopi interni che ad attrattori esterni presenti nel campo visivo. L'attenzione è dunque scomponibile in un sistema endogeno e in un sistema esogeno. Il primo è diretto alla ricerca di informazioni e coinvolge principalmente la visione centrale (o foveale); il secondo è più automatico e libero dal controllo dei livelli superiori, e interessa soprattutto la visione periferica. Rispetto a queste distinzioni iniziali, nella tela di Braque abbiamo due elementi che si comportano in modo analogo: sia il violino che il chiodo hanno proprietà formali che li rendono dei buoni attrattori di attenzione visiva. Ne consegue che i due elementi ai poli opposti della composizione si contendono l'attenzione focalizzata dell'osservatore e che uno escluda la visione distinta dell'altro. Questo fatto apre a una serie di possibilità percettive latenti nella tela che Baxandall fa emergere nel prosieguo del saggio. Se, ad esempio, fissiamo il chiodo, che ne è del violino relegato nella visione periferica? Per spiegare questo fenomeno lo studioso si richiama agli studi di J. Hochberg, il quale ha messo in luce l'importanza della combinazione di visione distinta (foveale) e indistinta (para-foveale o

periferica) nella pittura di Rembrandt e in quella degli Impressionisti⁷¹⁰. Lo psicologo americano rileva come in opere realizzate con tecniche divisioniste, la presenza di pennellate che fungano da attrattori di attenzione fuori dal campo della visione centrale, focalizzata sul motivo principale della rappresentazione (ad esempio, il volto in un ritratto), sia fondamentale per una percezione integrata della scena. Spostando l'attenzione su un elemento periferico della composizione, otteniamo una visione più generalizzata dell'elemento centrale, di cui prima potevamo cogliere le singole pennellate; l'alternanza e la combinazione di due tipi di visione dello stesso soggetto struttura l'esperienza percettiva globale dell'opera. Tornando al chiodo, Baxandall rileva come esso sembri innescare questo stesso meccanismo: trattenendo l'attenzione centralizzata, esso assicura la visione periferica di violino e caraffa, ovvero i due oggetti più facilmente identificabili al centro della composizione; questi, peraltro, sono dipinti nel modo che li renda maggiormente resistenti a questo tipo di visione per così dire 'sfocata', in quanto rappresentati attraverso solide sagome geometriche.

Spostandosi a livelli superiori dell'attenzione, Baxandall si chiede poi se la collaborazione tra le modalità alternative della percezione sia limitata alla singola fissazione o se le due vadano accumulandosi in una percezione stratificata e globale, grazie all'intervento di una facoltà in grado di tenere traccia dei percorsi visivi dell'osservatore, vale a dire della memoria. L'intervento di una qualche forma di memoria visiva è suggerito dal fatto che gli individui tendono a ripetere «scanpaths» (tracciati di fissazioni oculari successive) personalizzati, ovvero a tornare su determinati punti di interesse. Il mezzo che registra le sequenze di fissazioni individuali è definito «short-term visual memory» (memoria visiva di breve termine). Ciò che essa ritiene non sono oggetti né costrutti spaziali tridimensionali, quanto una configurazione di superfici di cui distinguiamo forma, distanza e inclinazione. Tale facoltà diventa di particolare interesse per Baxandall laddove egli affronta il lato sinistro della tela di Braque, la cui peculiarità è la mancanza di elementi che possano sopportare la visione periferica, ovvero il tipo di attenzione che cade su di essi quando la visione centrale è concentrata sul chiodo. Questa zona sembrerebbe richiedere dunque un'osservazione attenta, ma quando la si abbandona per spostare lo sguardo altrove, ci si

⁷¹⁰ *Ivi*, p. 415. Gli studi citati da Baxandall a questo proposito sono: J. Hochberg, "Art and Perception", in E.C. Carterette, M. Friedman (8° cura di), *Handbook of Perception, X, Perceptual Ecology*, New York, 1978, pp. 225-58; J. Hochberg, "Some of the Things that Paintings are", in C.F. Nodine, D.F. Fisher (a cura di), *Perception and Pictorial Representation*, New York, 1979, pp. 17-41. Baxandall segnala inoltre la partecipazione congiunta di Hochberg e Gombrich al volume *Art, perception and reality* (1979).

accorge tuttavia che la memoria visiva non è in grado di ritenere un 'abbozzo' di ciò che si osservato. Secondo Baxandall la ragione sta nel fatto che questa zona del quadro non si lascia inquadrare in modo coerente dal punto di vista delle luci e delle ombre su una scala media organizzazione percettiva. Le superfici che essa presenta non si ricompongono in un insieme coerente e stabile che lasci traccia nella memoria visiva. Ciò significa che ogni volta che torneremo sul lato sinistro della tela, dovremo ricominciare a decifrarne la configurazione visiva daccapo. L'effetto che questo conferisce all'economia globale del quadro è quello di una fonte inesauribile di vivacità.

Da un punto di vista complessivo Baxandall descrive l'esperienza di *Violino e caraffa* come «a violent sort of cognitive scintillance»⁷¹¹, in cui le superfici dipinte di Braque si trasformano man mano che l'occhio si sposta da un punto all'altro della tela. Nessuna interpretazione sembra essere definitiva: l'immagine cambia ogni volta che spostiamo lo sguardo e la mobilità della visione assicura questa instabilità. In ciò lo studioso vede lo scopo, l'interesse visivo intenzionale, dell'opera.

From instant to instant we never see the same picture: our optical restlessness ensures that we see many different pictures. This occurs in all paintings, of course, but an early Cubist picture like *Violin and pitcher* instals it as one object for representation. This calls for control by the artist if we are not to flounder, and one of the constraining beacons Braque used was the nail⁷¹².

Infine la lettura del quadro si chiude suggerendo il tema narrativo e il significato morale dell'esperienza percettiva prodotta dalla tela, sempre nel rispetto della cautela e del tatto che lo studioso manifesta ogni qualvolta cerchi di parafrasare, ovvero di chiudere entro confini verbali, le potenzialità semantiche del mezzo pittorico.

A proper perception of *Violin and Pitcher* might be a state of having experienced many of the innumerable quantity of perceptions within the picture's frame, having pleasurably exercised with them, and having come away with them still incompletely integrated and resolved. The picture is bracing, therefore, and in some moods one is anxious to insist that its narrative theme is the intrinsically moral one of the complexity and excitement of seeking true knowledge. However the fabric of the performance is visual representation of visual knowledge, and that is a sign not

⁷¹¹ *Ivi*, p. 414.

⁷¹² *Ibid.*

transparent through to some paraphraseable semantic object somehow inside. The fabric is, precisely, scopic⁷¹³.

Riprendendo le fila del discorso generale sull'attenzione, l'articolo del 1994 approfondisce il tema dell'irrequietezza della visione, trattandolo su livelli di complessità crescente. A questo punto è bene soffermarsi più a lungo sui materiali d'archivio corrispondenti all'ultima attività didattica. Mi riferisco, in particolare, al programma per il corso History of Art 262 – Attention to pictures: Three levels of inquietude, datato 1996, in cui a fianco del concetto di attenzione Baxandall introduce il termine di derivazione francese *inquietude*. Alla luce della strutturazione su più livelli dello studio dedicato al 'chiodo di Braque', possiamo comprendere qualcosa in più rispetto alla tripartizione del corso e al passaggio dall'attenzione all'inquietudine.

La prima lezione, di carattere introduttivo, è intitolata "Visual 'Attention'" e serve dare una definizione di attenzione, sulla base di un'ampia letteratura di base⁷¹⁴.

Introduction: Visual "Attention"

Marc-Antoine Laugier, *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* (Paris, 1771/repr. Geneva, 1972), 236-247 (X); Glyn Humphreys and Vicky Bruce, *Visual cognition* (Hove/Hillsdale NJ, 1989), CH. 5 ("Visual Attention"); and see note on background reading.

Assumed background reading: Denis Diderot, *Oeuvres esthétiques*, ed. P. Vernière (Paris, 1976), deep-browse, particularly in Salon criticism; James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual System* (Boston, 1966), Ch. XII; E.H. Gombrich, *The Image and the Eye* (Oxford, 1982), 40-62 and 244-277; Ian E. Gordon, *Theories of Visual Perception* (NY, 1989), complete; Wm. J. Mitchell, *The Reconfigured eye* (MIT, 1992), browse for stimulation; Nicholas Pastore, *Selective History of Theories of Visual Perception* (NY, 1971), try Chs. 4-6.⁷¹⁵

Seguono due sezioni corrispondenti ai primi due livelli di inquietudine, di cui riporto la bibliografia.

First level: the ocular registration of pictures

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ Una trascrizione integrale di questo programma è visibile in P. Mack, R. Williams (a cura di), *Michael Baxandall*, cit., pp. 84-85.

⁷¹⁵ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/6/3, *History of Art 262 – Attention to pictures: Three levels of inquietude*, [1996].

Alfred L. Yarbus, *Eye Movement and Vision* (NY, 1967), Ch. 7 (“Eye Movement during Perception of Complex objects”); Robert Solso, *Cognition and the visual arts* (MIT, 1994), CH. 6 (“Eye Movements and the perception of Art”); Keith Rayner (ed.), *Eye Movements and Visual Cognition* (NY, 1992), Introduction (1-7) and try papers 4 (Klein et. Al., “Orienting of visual attention”) and 15 (Henderson, “Visual Attention and Eye Movement Control...”).

Second level: the construction of representations

Alan Baddeley, *Human Memory: Theory and Practice* (Needham Heights MA, 1990), Ch. 5 (“Visual Imagery and the Visuo-spatial Sketchpad”); Stephen Palmer and Irvin Rock, “Rethinking perceptual organization”, *Psychonomic Bulletin & Review*, 1994,1, 29-55 (X); Anne Treisman, “Features and Objects in Visual Processing”, in Irvin Rock (ed.), *The Perceptual World* (NY, 1990), 97-110.⁷¹⁶

Si può osservare un certo grado di affinità tematica con l’articolo dedicato a *Violino con caraffa*. A confermarlo è un dattiloscritto dal titolo *The eyes do not see*, molto probabilmente funzionale al corso, che sviluppa l’argomento dei movimenti oculari nella loro relazione con i vari livelli dell’attenzione. Leggiamone dunque alcuni estratti.

The eyes do not see. They are organs which the mind or brain utilises for seeing. [...] But the eyes do set some preliminary conditions and do demonstrate some intrinsic needs of seeing, and there is, besides, an incidental benefit in fortifying any aesthetic intuition of the physical basis of the act of vision. In modern thinking the act tends to take on a cold and disembodied quality. This is partly due to the physiology of vision having reached such a fine level of analysis in such matters as the biochemistry of synapses that the non-scientist no longer quite feels the large-scale flesh and blood at work. [...] Yet visual attention is still a function of blood coursing through specific channels in the brain, and the mind need eyes to see. It is sometimes worth considering the eyes less as “organs” – though they obviously are that – than as limbs. The eyes are then, say, the legs of seeing: there is clearly more to running or skating than legs, but legs give running and skating much of their feel. The physical feel of seeing can have its part in looking at pictures⁷¹⁷.

La similitudine delle gambe introduce una dettagliata analisi dei movimenti fisici dell’occhio – «The eye is very physically unquiet». Il tipo d’irrequietezza (*restlessness*) che Baxandall prende in considerazione è la stessa che interessava lo studio su Braque: non i

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/5/12, “*The eyes do not see*”, [1996], c. 1r.

tremori involontari e di minore entità, quanto spostamenti lenti e a più ampio raggio, definiti con il termine «saccades» (movimenti saccadici): «a quick and sharp swivel of the eye on any axis». L'insieme di questi movimenti costituisce il 'passo dell'occhio', la sua andatura – «the gait of the eye». Analizza dunque i movimenti indotti dai limiti dell'acutezza visiva, a sua volta determinata dalla divisione della retina in tre zone caratterizzate da una diversa concentrazione di cellule ricettive (coni e bastoncini): fovea, parafovea e periferia. Ulteriori dettagli riguardano le cellule di tipo processuale, che operano già una pre-elaborazione dell'informazione che raggiunge la corteccia visiva. Lo studioso passa poi a considerare la sequenza delle fissazioni oculari («scanning») e i tracciati visivi che gli individui tendono a ripetere («scanpaths»); ritroviamo così anche la distinzione tra controlli interni (o endogeni, volontari, «conceptually driven») ed esterni (o esogeni, riflessivi, «data-driven») di tali percorsi. Questi non coincidono con ciò che chiamiamo attenzione: movimenti oculari e movimenti della mente tracciano diverse traiettorie che si sovrappongono. L'utilità di tutto ciò per la critica d'arte è specificato di seguito:

For the purposes of art criticism the interesting points are that some eye movements are responses to visual attention but others are externally cued pressures on visual attention; and that visual attention responds to but is not delimited by fixation⁷¹⁸.

Il punto di massima tangenza con quanto visto precedentemente nell'articolo su Braque è raggiunto laddove Baxandall parla della compresenza di informazioni visive dettagliate e più grossolane («coarse») a livello della corteccia visiva. Qui troviamo interessanti indicazioni sul comportamento che colori e forme assumono quando cadono nella visione periferica.

It is conceivable that the low – grade information of peripheral vision is not just inferior stuff, a sketchy reconnaissance to pick up important outlying cues if there are any, but a positive player in a dialectic between central (or at least parafoveal) and peripheral, fine and coarse. If so, one would conceive of some external cues for fixation acting as functional *dis*-tractors rather than attractors. They would be enabling an episode of peripheral registration of some feature, perhaps a feature important to the internal attentional drive, rather than (or as well as fine foveal registration for themselves. In short, is peripheral vision *different* as well as coarser?

⁷¹⁸ *Ivi*, c. 4r.

Functionally it can be. The retina, through its gradient of acuity, physically sets initial conditions that lead to differentiable perceptual efficiency. While all ability to recognize form deteriorates with distance from central fovea, at least two properties survive relatively better than others. First, closed forms such as polygons of moderate complexity are better recognized – recognized, that is, both more quickly and with fewer errors – by peripheral vision than are histograms (such as bar-graphs). Second [...], solidly toned forms survive better than outlined forms, the contrary to the case of central foveal vision, which performs better with outlines.

But the physical retina intervenes quite directly in another matter: the superior persistence of blue over red at angles to the foveal axis. The underlying causes of this difference are still discussible and probably involve such things as differential distribution on the retina of receptor pigments or types. But blues survive as blue at distances from the centre where reds have lost their hue and gone black⁷¹⁹.

Tornando al programma didattico sull'inquietudine, quanto detto sin qui corrisponde grossomodo ai primi due livelli di attenzione. Per farci un'idea del terzo e più alto livello, ci facciamo guidare nuovamente dalla bibliografia.

Third level: the higher inquietude

Roger de Piles, *Cours de Peinture* [1708], ed. T. Puttfarken (Paris, 1989), 69-78 (“Du Tout Ensable”); Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719] (Paris, post-1740 eds.), Bk. I, Ch. 1 (X); William Hogarth, *Analysis of Beauty*, ed. J. Burke (Oxford, 1955), CH. V (“Of intricacy”); Jonathan Crary, “Unbiding Vision”, *October*, 68, Spring 1994, 21-44 (X)⁷²⁰.

Soffermiamoci sulle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) di Jean-Baptiste Dubos. Il testo fornisce una chiave per comprendere il livello più alto di inquietudine visiva nella sua relazione con la pittura. A ben vedere, esso balugina tra le note di *Shadows and Enlightenment*, dove è citato per il valore terapeutico che Dubos attribuisce alle arti visive rispetto a una condizione psicologica di inquietudine definita *ennui*.

But sometimes painting's control of attention was seen as benign absolutely. The best statement of this was that of the Abbé Dubos [1719], a friend of John Locke, who saw the function of art as that of healing the terrible affliction of *ennui*, which was not just boredom but a serious malaise of

⁷¹⁹ *Ivi*, c. 5r.

⁷²⁰ Baxandall Papers CUL MS Add.9843/6/3, *History of Art 262 – Attention to pictures: Three levels of inquietude*, 1996, c. 1r.

attention: if the mind was not disposed to attend to interior matters, by reflecting or meditating, as is often the case, then it needed exterior objects for attention; otherwise it suffered from a condition of disorder, “an infinity of ideas without connection or relation, tumultuously succeeding each other” (I.i). *Ennui* was a painful and destructive complaint. The arts, poetry and painting, could counter it by offering artificial objects of attention, as it were; but painting was unlike poetry in that it was proper for its interest to lie primarily in its manner of representation rather than its matter (I.x-xiii)⁷²¹.

Alcuni appunti sul testo di Dubos, conservati in archivio, permettono di approfondire quanto compendiato nella nota. Qui Baxandall riassume il contenuto delle prime due parti delle *Réflexions critiques*, di cui raccomanda la lettura dell'ultima edizione riveduta e allargata dallo stesso Dubos, datata 1740. La prima parte, «formally a discussion of the relative beauties of painting and poetry», è di maggiore interesse in quanto contiene una serie di riflessioni informali sulle differenze tra le arti – «an informal flow of ideas set of by differences between the arts»⁷²² – che hanno ricadute dirette rispetto al tema dell'*ennui*. Le annotazioni si soffermano, in particolare, sui diversi modi con cui poesia e pittura allevino la condizione dell'irrequietezza, offrendosi come supporti esteriori dell'attenzione.

It is the function of the arts to feed the soul's hunger for activity at times when attention to both external perception and internal reflection is disordered, the painful condition of ennui (I.1). The most immediate for this is appeal to the passions – these being what we are destructively led into by our need for psychic activity – as surrogates for passions: thus strong subject matters (2-9). But painting differs from poetry in many ways. It engages our attention through manner more than matter of representation, its *méchaniques* being more difficult than that of poetry and able to retain attention even with banal matter (10-11, 24)⁷²³.

Il concetto di *ennui*, nell'accezione di 'malattia dell'attenzione', offre dunque un buon corrispettivo al livello più alto di inquietudine visiva, la quale funge da correttivo al concetto di attenzione e diviene progressivamente il centro dell'ultima attività di Baxandall. Il termine francese *inquietude* permette infatti di inquadrare gli aspetti psicologicamente più profondi e più impenetrabili dell'irrequietezza che si manifesta nei comportamenti visivi. Al

⁷²¹ M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, cit., p. 177. La fonte citata, cui si riferiscono i numeri di paragrafi, è: Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (6th edn, Paris: Pissot, 1755).

⁷²² Baxandall Papers CUL MS Add.9843/6/3, *Du Bos, l'abbé Jean-Baptiste (1670-1742)*, 1987-1996, c. 1r.

⁷²³ *Ibid.*

contempo, questa diventa la motivazione ultima della pulsione umana a cercare sollievo nell'arte e, particolarmente nel nostro caso, a incanalare tale condizione entro i percorsi guidati dal mezzo pittorico. Questo spostamento d'accento è peraltro segnalato dallo stesso Baxandall nell'intervista del 1998; chiamato a descrivere i suoi interessi del momento, egli specifica le ragioni che lo portano a preferire l'*inquiétude* all'attenzione. Dopo aver definito quest'ultima come «a psychological habit of eye movement, which is related to various processes of cognition», egli prosegue:

There is a set of rather obscure but very important processes that go on after that in the course of putting together sensation into the world, experience, and beyond that, to my mind, there is a set of very powerful psychic needs we have, what the French in the Eighteenth century called *inquiétude*, which has a huge amount to do with why we look at pictures and the way we do it.

So in that sense I would say there is something like attention, but I don't find it very useful myself to work with the concept of attention anymore; I find it much more useful to work in the framework of structures of restlessness – *inquiétude* – because the trouble with attention, quite apart from it meaning about ten or twelve quite distinct things, is that the negative of attention is simply a negative, whereas for me the interesting thing lies in all sorts of non-attentive conditions. Partly because the whole business of looking at a picture in a sustained way is a very, very strange thing to do, humanly; it's not like reading a book, it's not like listening to music or watching a movie. It's a very curious sort of reverie, almost, and what we are up to when we are looking at a picture seems to me to be distorted if one uses the notion of attention as one's prime concept for it. So I have moved away from attention to *inquiétude*; it's that *inquiétude* that interests me now⁷²⁴.

L'*inquiétude* rappresenta dunque l'ultimo stadio di lavorazione al tema dell'attenzione visiva. La stessa intervista, così come quelle successive, rivelano inoltre come tali studi non fossero soltanto oggetto di insegnamento universitario, ma avrebbero dovuto dar vita a un ultimo saggio non realizzato. Il titolo del libro avrebbe dovuto essere proprio *Three levels of inquiétude*, e i tre livelli sono descritti in modo coerente alle tre sezioni del corso viste precedentemente: «eye movements», «cognitive movements» e «the restlessness which the art serves»⁷²⁵. Come nel precedente *Shadows and Enlightenment*, psicologia settecentesca e scienze cognitive avrebbero dovuto convergere in un unico studio, in cui tuttavia le

⁷²⁴ R.C Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 124.

⁷²⁵ *Ivi*, p. 135. Tra la letteratura di riferimento, Baxandall cita nuovamente Dubos e come introduzione generale al tema il testo *Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII siècle* (1979) di Jean Deprun.

immagini avrebbero avuto più spazio. Altre notizie possono essere ricavate dalle ultime due interviste rilasciate dallo studioso.

Intervistato sulle ricerche in corso da Y. Michaud nel 1999, egli dice di aver condotto recenti studi su Condillac e parla di un progetto per un piccolo libro sulla *Resurrezione di Cristo* di Piero della Francesca, dove avrebbe messo all'opera gli ultimi ritrovati sul tema dell'attenzione/non-attenzione⁷²⁶, in una cornice più ampia di relazioni tra eventi pittorici ed eventi culturali. Anche di questo libro non abbiamo traccia, ma è evidente che i saggi dedicati all'affresco di Sansepolcro, incontrati precedentemente, e in particolare il complesso capitolo finale di *Words for Pictures*, siano il risultato apprezzabile di questo progetto. Infine Baxandall parla di libro sull'inquietudine nella sua ultima intervista (2008) come di un testo destinato a rimanere incompiuto. A quasi dieci anni di distanza dalla sua prima menzione, l'autore dice di aver abbandonato il progetto a causa dell'instabilità dei concetti di attenzione, dis-attenzione o non-attenzione e *inquietude*⁷²⁷. Alla luce di tutto ciò, è possibile rintracciare in due degli ultimi scritti editi di Baxandall probabili frammenti dei progetti non realizzati. È a essi che dedichiamo dunque le battute finali della presente trattazione.

Il saggio che presenta il maggior grado di continuità con le ricerche fin qui ricostruite, dal punto di vista degli autori e del periodo studiati, è il contributo del 2006 "Attention, Hand and Brush: Condillac e Chardin". Baxandall dedica la prima parte del testo al tentativo di definire che cosa sia l'attenzione, partendo dalla *Psychologia rationalis* di Wolff e proseguendo attraverso gli scritti di De Piles, Hogarth, Locke e Dubos, per giungere infine a Condillac. Egli si sofferma dunque sul *Traité des sensations* (1754) e sull'esperimento della statua che impara a vedere attraverso un'iniziale cooperazione del senso della vista e del tatto. È esattamente tale associazione, in sé una funzione del desiderio e dell'irrequietezza, a fornire all'autore lo spunto per affrontare alcune qualità pittoriche dell'opera di Chardin, con particolare riguardo per le nature morte. Egli è incoraggiato in questo dal fatto che il testo di Condillac contenga quelli che potremmo chiamare, con un'espressione tipica dell'autore, dei corollari pittorici. Ciò che più lo interessa dei passaggi in cui l'autore francese inserisce esempi tratti dalla pittura, è la qualità 'tattile' che il senso della vista sembra conservare anche una volta che si è reso autonomo dalle sensazioni fornite dal tatto

⁷²⁶ Y. Michaud, "Historiens d'art d'aujourd'hui: Michael Baxandall", *Connaissance des arts*, . 558, Février 1999, pp. 102-103.

⁷²⁷ H.U. Obrist, "Interview with Michael Baxandall", cit., pp. 51-52.

– «The hand here is attention, and visual attention is a sort of ocular fingering»⁷²⁸. Nelle nature morte di Chardin, lo studioso cerca quindi di comprenderne la qualità di «visual tangibility», oscillando tra le categorie antitetiche della rappresentazione illusiva (*depiction*) e della presenza materica della pittura che dichiara se stessa (*paintiness*). In questo senso, l'artista manipola l'attenzione dell'osservatore, irretendolo nell'indecisione tra trasparenza e opacità del mezzo pittorico.

Veniamo, infine, al saggio “Piero della Francesca’s *Resurrection of Christ*” (2003), che chiude *Words for Pictures*. Qui l’esame di sette «eventi» che hanno luogo nell’affresco è preceduta da una sezione generale dedicata all’esperienza della visione di un’immagine pittorica in generale (“Things seen”); in essa leggiamo:

When we continue to look at a picture we presumably soon move on to an intricate mix of scrutiny and participation, prompted reverie and reflection, that recruits other interests and energies, not specifically ocular in origin. Yet the same visual apparatus must still be in play, both as the source of the first perception of located objects we are now complicating and as our continuing access to the marks that support our present activity. And of course it was Piero della Francesca’s access to the picture too, although our experience of it is surely not coextensive or even symmetrical with his. Over the last thirty or forty thousand years, at least, pictures have become a self-referring institution, rather than just some more or less contrived perceptual mis-take arising from play or desire. Painting has learned to use properties of an object-recognition system for something more than just denoting or simulating an incomplete perception of a thing⁷²⁹.

In altre parole, la visione della pittura non è un fatto puramente ottico, ma i più complessi effetti psicologici che essa innesca nell’osservatore hanno comunque la loro origine in un’esperienza percettiva; l’apparato visivo è la via d’accesso all’opera e il mezzo che ci assicura un contatto continuativo con essa. Sebbene non si possa ridurre la pittura a un «abbaglio ottico», dobbiamo pur sempre supporre che i pittori abbiano imparato ad avvalersi dei fenomeni della percezione per i propri fini. Ne consegue che lo storico e il critico d’arte debba affrontare le immagini anche sotto questo profilo. Baxandall introduce dunque alcuni dati relativi all’inquietudine dell’occhio. Rispetto a quanto già detto nel dattiloscritto *The eyes do not see*, egli aggiunge qui interessanti considerazioni sul caso particolare della percezione di immagini, che applica alla *Resurrezione*. La prima fase della

⁷²⁸ M. Baxandall, “Attention, hand and brush: Condillac and Chardin”, in T. Frangeberg, R. Williams (a cura di), *The Beholder, The Experience of Art in Early Modern Europe*, Ashgate, 2006, p. 188.

⁷²⁹ M. Baxandall, *Words for Pictures*, cit., p. 128.

percezione del dipinto coincide con abbozzo visivo (*visual "gist"*), che costituisce il punto di partenza per una più approfondita perlustrazione percettiva. Il processo che segue questa prima fase basilare è descritto come un «tastare con lo sguardo» o come «capriole ottiche».

The gist is itself the product of an intricate cognitive process, but for our coarse purposes it will serve as starting –point for the process of scrutiny – filling in, correcting, solving, ordering, exploring, drifting away and returning, and something between an ocular fingering and an optical capering⁷³⁰.

Un esempio di queste ‘capriole’ è offerto dall’interazione tra il Cristo composito («the compound Christ») – ovvero il ‘Cristo fissile’ già incontrato nelle carte – e il «vessillo che devia l’attenzione» («the distracting banner»). Il modo in cui percepiamo la figura fissile – ovvero, alternativamente o simultaneamente come Cristo-Giudice o Cristo-Redentore – dipende non soltanto dalla sua costruzione, ma anche dalla presenza del vessillo a coda di rondine, che funge da attrattore dell’attenzione visiva. Esso è infatti reso da Piero attraverso una fuga di orli serpeggianti che rimane sempre irrisolta, perché sembra non concedersi mai a un pieno possesso cognitivo: essa va scomposta e analizzata ogni volta daccapo – qualcosa di analogo al fianco sinistro di *Violino con caraffa*⁷³¹.

Tra la testa di Cristo e lo stendardo si instaura, in particolare, un rapporto di reciprocità dato dal fatto che essi si comportano percettivamente in modo opposto. Il volto, una superficie frontale sulla quale spiccano marcati contrasti tonali, si impone all’osservatore; la costruzione del vessillo deve invece essere desunta per via inferenziale. Quando lo fissiamo nel tentativo di decifrarne la forma, la testa cade nel campo della visione periferica, dove sopravvive nella forma degradata di uno schema tonale. In esso Baxandall suggerisce, sebbene con estrema cautela, di riconoscere uno «schema concentrico arcaico», di stampo bizantino⁷³². Si tratta di un effetto che egli giudica come troppo debole per poter essere affermato con decisione (in quanto diventa percettibile soltanto se non lo si sta guardando, ovvero se lo si fa oggetto di dis-attenzione), ma che è comunque parte dell’esperienza dell’affresco.

⁷³⁰ M. Baxandall, *Words for Pictures*, cit., p. 130.

⁷³¹ Il rimando al precedente saggio è segnalato dallo stesso autore. Cfr. M. Baxandall, *Words for Pictures*, cit.; trad. it. 2009 p. 163.

⁷³² *Ivi*, p. 164. Si noti che lo schema arcaico del volto di Cristo cui Baxandall fa riferimento è tratto dal saggio di Panofsky, “La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili”, contenuto ne *Il significato delle arti visive*.



**Figura 15 – Piero della Francesca, *Resurrezione di Cristo* (dettaglio),
1474, Museo Civico, Sansepolcro.**

Tornando al discorso più generale sotteso al saggio sulla *Resurrezione*, l'interazione tra testa e stendardo non è che uno degli eventi pittorici o visivi dell'affresco, di cui Baxandall ricerca le cause storico-culturali, filtrandole attraverso la vicenda individuale di Piero della Francesca. In qualche modo, il saggio rappresenta l'ultimo punto d'approdo di una linea di ricerca che può essere fatta risalire fino agli anni Settanta. A dircelo è l'autore stesso, ancora una volta nell'intervista del 1998, dove chiarisce come i suoi ultimi studi sulla visione possano essere considerati una ripresa dei problemi lasciati aperti da *Painting and Experience*.

In a way, an awful lot of what I've done has been unfinished business left over from the second chapter of *Painting and Experience*, the "Period eye" one, which, with extraordinarily inelegance, assumes this, that and the other, one assumption being there are certain mechanism by which a culture can affect the way we see, to a degree. I think my interest now are still focused on trying to get that sort of notion straight. Whether one's going to talk about it in terms of attention or whatever, what happens when one looks in a culture at a picture is still one of the things that especially preoccupies me. So I don't think I'd find it satisfying to concentrate purely on Eighteenth century stuff. That would be the elegant thing to do in many ways, but one would be suppressing one's preoccupation, wouldn't one, with how on earth one behaves when one's doing this⁷³³?

⁷³³ R.C. Smith, *Substance, Sensation and Perception*, cit., p. 134-135.

Abbiamo qui un'ultima conferma della forza degli 'interessi visivi' dello studioso che, nell'ultimo periodo, spaziano in modo poco disciplinato dagli ultimi ritrovati settecenteschi alle prime folgorazioni per l'arte rinascimentale e, in particolare, per Piero della Francesca. Non è peregrino dunque, a mio avviso, estendere ciò che Baxandall dice nelle ultime righe dedicate alla *Resurrezione* di San Sepolcro alla sua concezione delle arti visive in generale. Ripescando l'analogia tra gli occhi e le gambe, già incontrata nelle carte, egli paragona qui fugacemente parte dell'esperienza visiva dell'opera a una danza «con un'agile sconosciuta».

It would be florid to suggest that having been looking at the *Resurrection* is like having been dancing with an agile stranger: I suppose the comparison offered itself for a moment because of the exchange of energy, lent and demanded, willing repetition of robust alien figures each time a little different, enlivening whirl and so on – visual rays as legs⁷³⁴.

La metafora degli occhi come gambe, che guidano i percorsi del fruitore attraverso l'opera d'arte come in una danza con qualcosa di estraneo, fornisce lo spunto per avviarsi alla conclusione di questo elaborato. Ripensando alle parole lette negli ultimi scritti, editi e inediti, constatiamo come Baxandall consideri sempre più la pittura come oggetto di un'esperienza visiva, che non si esaurisce nel fatto percettivo, ma che ha in esso la sua base imprescindibile. A ben vedere il tema dell'*irrequietezza* visiva e psicologica rappresenta soltanto l'ultima veste assunta da una preoccupazione che ha accompagnato lo studioso lungo tutto il corso della sua carriera: l'esperienza diretta dell'opera d'arte nel suo risvolto 'morale'. Riprendendo le fila del presente ritratto dello storico e critico d'arte inglese, ricorderemo come tale riflessione si presentasse già all'altezza del giovanile soggiorno italiano, nella cornice della transizione dalla critica letteraria alla storia dell'arte. Nel passaggio dal *close reading* dei testi letterari all'"osservazione ravvicinata" delle immagini, egli era infatti in cerca di una fusione tre proprietà tecniche (formali) e aspetti morali in arte. Tale convergenza, come abbiamo visto, lo guida nelle prime ricerche condotte al Warburg Institute: qui sono l'estetica architettonica e linguaggi non verbali della danza e dell'espressione corporea, nella loro relazione osmotica con la pittura, ad attrarre i suoi interessi.

Con lo studio della retorica intesa come matrice della 'composizione' pittorica in Alberti, abbiamo poi visto emergere un altro tratto costante della personalità dello studioso: una

⁷³⁴ M. Baxandall, *Words for Pictures*, cit., p. 161.

metodologia eclettica e 'addizionale', pronta a variare i propri strumenti a seconda delle esigenze dell'oggetto storico e aperta alle possibilità epistemologiche del presente. In *Giotto and the Orators*, tale atteggiamento porta alla crisi di retorica classica e antropologia linguistica; negli ultimi studi sulla percezione, lo stesso atteggiamento euristico è replicato nella convergenza tra psicologia settecentesca e moderne scienze della percezione.

Similmente, si è potuto constatare come, nella produzione degli anni Settanta e Ottanta, la storia sociale e quella economica siano entrate, all'occorrenza, nell'orizzonte degli 'strumenti' interpretativi baxandalliani, mantenendo anche in questo caso una posizione subordinata rispetto al fine ultimo della critica. Questo è ancora una volta individuato nella rilevanza dell'opera per l'esperienza del fruitore e nella possibilità che egli ha di guadagnare una maggiore sensibilità storica nel contatto diretto con gli artefatti provenienti dal passato e da altre culture. In quel caso si è visto come l'atteggiamento che Baxandall chiama 'sub-teoretico' guidasse una raffinata riflessione storiografica, volta a privilegiare la critica pratica e a ricorrere alla teoria soltanto in modo 'opportunistico'. In altre parole, la metodologia non è mai in sé un fine, ma soltanto uno strumento. Gli strumenti, in realtà, sono molteplici, tra loro di pari valore e accumulabili; la scelta tra l'uno e l'altro è indotta, caso per caso, dall'oggetto di studio, che è un oggetto visivo.

Gli 'occhi come gambe', a questo punto, possono forse suggerire un'altra metafora, quella dei percorsi baxandalliani attraverso molteplici possibilità metodologiche, percorsi guidati dall'interesse visivo per le opere d'arte. Come ricordato negli ultimi frammenti letti, il significato ultimo di tale esperienza estetica non si esaurisce in un 'abbaglio ottico': si tratta di qualcosa di molto più complesso e stratificato che si colora, di volta in volta, di connotazioni morali, sociali, culturali, psicologiche. Il suo 'significato' ultimo, tuttavia, rimane qualcosa di ineffabile, che Baxandall decide spesso di non verbalizzare e di demandare alla sensibilità personale del fruitore. Compito del critico è dunque quello di fornire alcune indicazioni che, al pari di una mappa, possano servire ad altri per costruire i propri percorsi visivi e giungere alle proprie conclusioni. Da qui la convinzione ultima dello studioso che la critica, con tutti i suoi strumenti, debba essere la cornice di un dialogo, aperto e democratico, in cui ognuno possa testare, da sé, l'"interesse visivo" delle opere d'arte.

Appendice I

Mappatura delle carte utili alla ricerca

La presente mappatura cronologica delle carte utili alla ricerca prende le mosse dalla catalogazione dei materiali d'archivio, *Papers of Michael Baxandall*, CUL MS Add. 9843, conservati presso il Department of Manuscripts and University Archives della University Library di Cambridge. Tale catalogazione è consultabile sul sito: <http://janus.lib.cam.ac.uk>. Ho provveduto a isolare i singoli 'corpi scrittorii' contenuti nei 134 faldoni e cartelle di cui si compone il fondo, assegnando a ciascuno un titolo in corsivo. Esso può comparire libero da altri segni grafici, se presente sulla carta; tra virgolette, se corrispondente all'*incipit*; tra parentesi quadre, se attribuito. Dove non diversamente specificato si assume che l'autore dei manoscritti sia Michael Baxandall. La datazione delle carte corrisponde a quella vigente. Ove la ricerca ha consentito di rivedere tale datazione, ho provveduto a ridatare i materiali; in questo caso riporto la doppia datazione, antepoendo tra parentesi quadre quella attribuita. Per quanto riguarda i riferimenti bibliografici contenuti nel regesto delle carte, si rimanda alla bibliografia.

Carte

1953

Leavis on critical theory

Due carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/5/1 Episodes: Leavis on critical theory, cc. 1r-2v. Il ds. è menzionato in *Episodes. A memorybook* dove è descritto come «a brief glossary» in cui Baxandall riassume la teoria critica di F.R. Leavis in quattro voci. Risalente al periodo del Downing College di Cambridge (1951-1954), il documento è stato datato al 1953.

1955

Patrick Heron: The Changing Forms of Art

Undici carte dattiloscritte conservate nella cartella CUL MS Add. 9843/7/2/5/2 Episodes: Review of "The Changing Forms of Art", cc. 1r-11r. Il ds. consiste in una recensione del libro di P. Heron, *The Changing Forms of Art* (1955) e, secondo quanto Baxandall racconta nelle memorie, è stata scritta nel 1955 per un rivista progettata, ma non realizzata, dall'amico Geoffrey Strickland. Anche la recensione non è stata pubblicata.

[1955-1956]

1955-1989

[Quaderno]

Quaderno manoscritto conservato nella cartella CUL MS Add. 9843/7/2/4/1 A Grasp of Kaspar Novel; l'*incipit* della prima pagina è "Immaculate conception and mist". Si ritiene che il ms. sia un diario di viaggio redatto da Baxandall durante il soggiorno italiano del 1955-56. Le carte contengono alcune descrizioni paesaggistiche della città e del territorio pavese affini a quelle del romanzo *A Grasp of Kaspar*, le quali confermano l'ipotesi di datare il documento agli anni trascorsi a Pavia.

1956

H. SEDLMAYR - *Hefte 1 Kunstwerk und kunstgeschichte*

Syllabus (48 pp.), datato 1956, afferente ai seminari tenuti da H. Sedlmayr all'università di Monaco e frequentati da Baxandall durante l'anno accademico 1957-58. Il documento è contenuto nella cartella CUL MS Add. 9843/1/8 - Hefte des kunsthistorischen.

1957-1958

[Studienbuch]

Registro (11 pp.) delle lezioni seguite da Baxandall all'Università di Monaco, conservato nella cartella CUL MS Add. 9843/1/6 Student book University of Munich.

[1958-1961]

1958-1987

Heinrich Wölfflin – Principles of Art History

Tre carte dattiloscritte conservate nella cartella CUL MS Add. 9843/8/9 File 1, cc. 1r-3r. Il ds. contiene appunti da *I concetti fondamentali della storia dell'arte* di H. Wölfflin. L'attenzione dedicata da Baxandall a Wölfflin fin dalle sue prime letture di argomento storico artistico, risalenti agli anni in cui avviene il passaggio dagli studi di critica letteraria a quelli di storia dell'arte (1955-1958), fa propendere per avvicinare la datazione del documento al 1958, estremo inferiore della datazione durativa assegnata alla cartella di appartenenza. È plausibile che gli appunti siano stati redatti in un periodo compreso tra il soggiorno a Monaco (1958) e la prima attività al Warburg Institute (1959-1961).

[1958]

1958-1992

"The purpose and the use of the room"

Una carta manoscritta contenuta nella cartella CUL MS Add. 9843/5/6 Berkeley teaching Ib: Castiglione and the Duchy of Urbino, c. 1r-v. Il ms. contiene osservazioni relative allo studiolo del Palazzo Ducale di Urbino ed è stato interpretato come parte del materiale prodotto da Baxandall per il seminario di L. Heydenreich frequentato nell'anno accademico 1957-58 presso il Central Institute of Art History di Monaco.

[1958 - 1961]

1958-1987

Raphael (and Giulio Romano). Frederich Hartt.

Cinque carte manoscritte contenute nella cartella CUL MS Add. 9843/8/9 File 1, cc. 1r-5r. Appunti dal saggio di F. Hartt, "Raphael and Giulio Romano. With notes on the Raphael School", pubblicato su *Art Bulletin*, vol. 26, n. 2, 1944. L'interesse di Baxandall per l'idea di composizione classica contenuta nell'articolo, suggerisce che il ms. possa essere stato prodotto, o riutilizzato, entro la fine delle prime ricerche dedicate al tema del «Restraint in Renaissance behaviour», condotte al Warburg Institute tra il 1959 e il 1961.

[1958 - 1961]

1958-1987

Raphael: Gombrich: Newcastle Lecture 1956.

Nove carte manoscritte contenute nella cartella CUL MS Add. 9843/8/9 File 1, cc. 1r-9r. Si tratta di appunti dal saggio di E.H.Gombrich, "La Madonna della seggiola di Raffaello", presentato come conferenza nel 1955 al King's College dell'University of Durham, Newcastle-upon-Tyne e poi pubblicato in *Norma e forma*. Il documento è attiguo al ms. *Raphael (and Giulio Romano). Frederich Hartt*, e mostra un analogo interesse per il tema della composizione raffaellesca. È probabile che i due mss. siano stati scritti o riutilizzati negli stessi anni e che entrambi afferiscano alle ricerche sul tema del «Restraint in Renaissance behaviour» condotte da Baxandall al Warburg Institute tra il 1959 e il 1961. Propongo dunque di restringere la datazione del documento tra gli anni 1958-1961.

1958-1987

Michelangelo Blunt

Cinque carte manoscritte contenute nella cartella CUL MS Add. 9843/8/9 File 1, cc. 1r, 2r-4v, 5r. Il ms. contiene appunti dal capitolo su Michelangelo di *Artistic Theory in Italy 1450-1600* di A. Blunt.

Leonardo Blunt

Tre carte manoscritte contenute nella cartella CUL MS Add. 9843/8/9 File 1, cc. 1r-3r. Il ms. contiene appunti dal capitolo su Leonardo di *Artistic Theory in Italy 1450-1600* di A. Blunt.

[1959-1960]

1961-1969

[Decorum in Alberti]

Dodici carte dattiloscritte, parzialmente numerate (da p. 1 a p. 9) contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/8/14 Decorum in Alberti. Il ds. assume il titolo del primo paragrafo in esso contenuto "1. Decorum in Alberti". Si tratta di un saggio giovanile sul concetto di «restraint» ne *De re aedificatoria*, scritto probabilmente durante i primi studi

al Warburg Institute; ad esso infatti si riferiscono le note di G. Bing contenute nel ms. *[Notes on Baxandall paper]*, ricordate da Baxandall nelle memorie. Suggestisco dunque di far rientrare la datazione del ds. entro quella delle suddette note (1960).

[1959-1960]

1961-1964

“It is tempting ”

Tre carte manoscritte contenute nella cartella CUL MS Add. 9843/8/1 Alberti, c. 1r-3r. La terza carta è staccata dalle prime due e si trova all'interno della stessa cartella con l'*incipit* “artistic propriety”, continuazione del testo contenuto nella seconda. Si tratta di appunti sulla relazione tra il concetto di *decorum* in Alberti e il sistema retorico dei *genera dicendi*. Data la continuità tematica con il ds. *[Decorum in Alberti]*, propongo di anticipare la datazione degli appunti, facendola coincidere con il periodo in cui si colloca la stesura del saggio giovanile (1959-1960).

Alberti and the levels of visual decorum

Appunti manoscritti redatti sulla prima pagina di un quaderno contenuto nella cartella CUL MS Add. 9843/8/1 Alberti, c. 1r. Si tratta della struttura per un testo i cui paragrafi, numerati da 1 a 5, presentano forti somiglianze con quelli del ds. *[Decorum in Alberti]*. Propongo dunque di anticipare la datazione degli appunti, facendola coincidere con il periodo in cui si colloca la stesura del saggio giovanile (1959-1960).

[1959-1961]

1960-1969

[Visual Characterisation of Style in Roman Rhetoric]

Dieci carte dattiloscritte numerate (pp. 1-10), contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/8/16 Notes on Painting, Rhetoric, Movement. Il ds. è menzionato da Baxandall nell'intervista del 1998 come prodotto dei seminari sulle ricerche in corso che si tenevano al Warburg Institute durante il periodo in cui egli fu *junior fellow* dell'istituto. Propongo pertanto di restringere la datazione del documento al periodo 1959-1961.

[1959-1961]

1958-1992

Gombrich: Visual Metaphors of Value

Cinque carte dattiloscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/6 Berkeley teaching Ib, cc. 1r-5r. Il ds. contiene appunti dal saggio di Gombrich, “Visual Metaphors of Value in Art” (1954). Alla luce delle sovrapposizioni tra il contenuto del saggio e quello del ds. *[Decorum in Alberti]*, nonché dell'abbondante uso che Baxandall fa del paradigma della ‘metafora visiva’ negli scritti reperiti in archivio riconducibili alle prime ricerche dello studioso al Warburg Institute, suggestisco di restringere la datazione del documento agli anni 1959-1961.

[1959-1973]

1965-1973

Alberti De iciarchia

Una carta manoscritta contenuta nella cartella CUL MS Add. 9843/5/18 London teaching: Renaissance: SH Lectures II, c. 1r. Appunti dal *De Iciarchia* di Alberti (ed. A. Bonucci, 1845). Sebbene inseriti all'interno di una cartella contenente materiali didattici datati dal 1965 al 1973, gli appunti possono a mio avviso essere retrodatati a partire dal 1959 per la loro affinità tematica con le prime ricerche svolte da Baxandall al Warburg Institute.

Aristotle on the mean. Ethics pp. 66-75.

Due carte dattiloscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/18 London teaching SH Lectures II, cc. 1r-2r. Gli appunti tratti dall'*Etica* di Aristotele si concentrano sul concetto di «mean», utilizzato da Baxandall nel ds. [*Decorum in Alberti*]. Propongo dunque di anticipare la datazione del ds. fino al periodo di stesura del saggio giovanile.

1960

G. BING [*Notes on Baxandall paper*]

Una carta manoscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/1/10 Notes on Baxandall paper, c. 1r. Si tratta di annotazioni attribuite alla mano di G. Bing, riconosciute come quelle menzionate da Baxandall nelle memorie e afferenti alle prime ricerche dello studioso al Warburg Institute (1959-1961). Il ms. è suddiviso in paragrafi che fanno riferimento a numeri di pagina, da 1 a 12. Da un confronto con il ds. [*Decorum in Alberti*] è possibile concludere che le note della Bing costituiscano un commento al saggio giovanile di Baxandall dedicato al concetto di *decorum* nel *De re aedificatoria*.

[1960-1964]

1960-1969

“Circumstantially social dancing”

Nove carte dattiloscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/8/16 Notes on Painting, Rhetoric, Movement, cc. 1r-9r. Il ds., che costituisce uno dei primi stadi di lavorazione al tema del movimento corporeo e della danza confluyente nelle pagine di *Painting and Experience*, è annotato a matita e le note sono quasi certamente attribuibili alla mano di Bing. Ne consegue che il ds. possa essere stato prodotto durante il primo periodo al Warburg Institute ed entro la morte di Bing (1964).

1960-1969

[Pisanello Notebook]

Quaderno, contenente sei carte manoscritte, conservato all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/8/15 Pisanello, cc. 1r-6r. Nel ms. Baxandall compara la tradizione dell'arte

monumentale fiorentina del XV secolo a quella dell'Italia settentrionale, dove il disegno è riconosciuto come genere autonomo.

“In about 1423 the Emperor Sigmund”

Tre carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/8/15 Pisanello, cc. 1r-3r. Nel ds. Baxandall sottolinea le proprietà 'lineari' dell'opera grafica di Pisanello, concentrandosi in particolare sulla descrizione del disegno noto come il ritratto dell'imperatore Sigismondo.

1960-1975

Aristotle Rhetoric. Atkins 139

Appunti manoscritti contenuti all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r-v. Il ms. contiene appunti tratti dal testo di J.W.H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity* (cui fa riferimento il numero di pagina 139) sulla concezione aristotelica dello stile contenuta nella *Retorica*.

Cicero. Orator. XXI 70-5

Appunti manoscritti conservati all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r. Il ms. contiene appunti dall'*Orator* sull'ambivalenza, estetica e morale, dei concetti di *decorum* e moderazione.

Cicero. Off. I.93-106/94

Appunti manoscritti conservati all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r-v. Il ms. contiene appunti da passi del *De Officiis*, numerati progressivamente 93-105.

Cicero. Off. I. 138-9-40

Appunti manoscritti conservati all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r. Il ms. contiene appunti da passi del *De Officiis*, numerati 138-140, sul tema del decoro dell'abitazione privata.

Pius II Comm abr 287-289

Appunti dattiloscritti conservati all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r. Il ds. contiene annotazioni dai *Commentarii* di E.S. Piccolomini, con particolare riferimento alla Cattedrale di Pienza e alla bolla indetta da Pio II per mantenerne intatto l'aspetto originario.

[Bibliografia su Alberti]

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r., contenente riferimenti bibliografici a opere su Alberti, tra cui il testo di H. Michel, *La pensée de L.B. Alberti*, e l'articolo di M. Petrini, "L'uomo di Alberti".

“Pierre Francastel”

Appunti manoscritti conservati all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r. Il ms. contiene annotazioni dal saggio di P. Francastel, “Imagination et réalité dans l'architecture du 4cento” (1953) da cui Baxandall estrae l'idea di corrispondenza tra la struttura del palazzo quattrocentesco e la concezione della famiglia propria di Alberti.

Alberti Arch VI iii cont.

Due carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, cc. 1r-2r. Il ds. contiene appunti dal capitolo V.iii del *De re aedificatoria*.

Aristotle. Rhetoric III.11.4

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r. Il ms. contiene appunti sul tema dello stile dalla *Retorica* di Aristotele.

Cicero, De Oratore, II.153

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r. Il ms. contiene appunti dal *De Oratore*, in cui Baxandall cerca una formulazione *ante litteram* dell'idea rinascimentale di ‘sprezzata disinvoltura’.

G. Pontano. De sermone libri sex (1499)

Una carta manoscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS. Add. 9843/8/11 Index cards, c. 1r-v. Il ms. contiene appunti dal *De sermone* di G. Pontano sull'idea di *mediocritas* come valore che trova applicazione nella vita quotidiana e nelle relazioni sociali.

1961-1964

L.B. Alberti and the morality of ornament

Appunti manoscritti redatti su una carta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/8/1 Alberti, c. 1r-v. Gli appunti riprendono idee espresse nel ds. [*Decorum in Alberti*].

“In Alberti architectural decorum”

Cinque carte manoscritte contenute in CUL MS Add. 9843/8/1 Alberti, cc. 1r-4r, 5r-v. Il ms. ruota attorno al tema del decoro nell'ornamento architettonico secondo Alberti. I fogli recano uno stemma che è stato riconosciuto da J. Lubbock come quello del V&A Museum; il dato conferma la datazione posteriore al 1961, anno in cui Baxandall inizia la sua esperienza come *assistant keeper* presso il Dipartimento di scultura del museo. Il ms. sviluppa idee espresse nel ds. [*Decorum in Alberti*].

1965

Botticelli and the bassa danza

Nove carte dattiloscritte numerate (9 pp.) contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/3/2 Botticelli and the bassa danza. Il ds. contiene il testo per una trasmissione radiofonica andata in onda il 9 dicembre 1965 sul Third Programme della BBC; il tema trattato è quello della reciproca interazione tra danza e arti visive nelle fonti ecfastiche e nella pittura del Quattrocento.

1965-1973

Michel on A's social view

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/18 London teaching: Renaissance: SH Lectures II, c. 1r-v. Il ds. contiene appunti da brani di *La pensée de L.B. Alberti* di H. Michel, di cui riporta i numeri di pagina.

1965-1975

[Bibliografia sul relativismo linguistico]

Otto carte manoscritte contenenti riferimenti bibliografici a testi di psico-linguistica e antropologia linguistica in cui si discutono le teorie del relativismo, applicate da Baxandall allo studio della critica d'arte umanistica in *Giotto and the Orators*. I mss. sono contenuti nella cartella CUL MS Add. 9843/8/17 File 3, cc. 1r-6v, 7r, 8r. La carta 3r-v è intitolata *linguistic relativity* e contiene appunti da B.L. Whorf sull'ipotesi nota come «Sapir-Whorf hypothesis».

1965-1972

“The painter is a social being”

Tre carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (1/2), cc. 1r-3r. Il ms. è una bozza dell'introduzione di *Painting and Experience*.

“The painter is, in his creative activity”

Tre carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (1/2), cc. 1r-3r. Il ms. è una bozza dell'introduzione di *Painting and Experience* e costituisce probabilmente una seconda fase di lavorazione al ms. “*The painter is a social being*”.

“Some years ago FRL”

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (1/2), c. 1r-v. Il ms. contiene osservazioni sulla relazione tra letteratura e società a partire dal saggio di F.R. Leavis “Literature and Society”.

Max v. Boehn, Die Mode: Menschen u. Moden I. Eng. 242

Tre carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (2/2), cc. 1r-2v, 3r. I mss. contengono appunti dal testo di M. von

Boehn, *Die Mode*, sulla moda maschile nel XV secolo, con particolare riferimento all'uso di vesti nere.

Leon. Tr.

Cinque carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (2/2), cc. 1r-4r, 5r-v. I mss. contengono appunti dal *Trattato* di Leonardo (edizione MacMahon, 1956) sul tema della rappresentazione delle vesti in relazione al movimento corporeo.

“S.D. MESSING: the Nonverbal language of the Ethiopian toga”

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (2/2), c. 1r-v. Il ms. contiene appunti dall'articolo di S.D. Messing, “The Nonverbal Language of the Ethiopian Toga”, da cui Baxandall annota osservazioni sugli usi espressivi della toga nella cultura etiope e rimandi bibliografici ad altri testi di antropologia.

“It is sometimes helpful”

Quattro carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (2/2), cc. 1r-4r. Il ms. contiene osservazioni circa il programma di storia sociale dell'arte di *Painting and Experience*.

QUATTROCENTO

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (2/2), c. 1r. Il ms. contiene ipotesi di titoli per *Painting and Experience*.

Pisanello and the orators

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (2/2), c. 1r. Il ms. contiene indice e titolo di lavorazione di *Giotto and the Orators*.

Alberti. P. 145-7 (W.R. Lee in A.B. 22.219)

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (2/2), c. 1r. Il ms. contiene appunti su Alberti dal saggio di R.W. Lee, “Ut pictura poesis. The humanistic theory of art”.

Spencer UtRP xx.31

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/1 Painting & Experience I (2/2), c. 1r-v. Il ms. contiene appunti dall'articolo di J.R. Spencer, “Ut retorica pictura. A study in Quattrocento theory of painting”.

1965-1973

Patent

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/18 London teaching: Renaissance: SH Lectures II, c. 1r-v. Il ms. contiene la traduzione inglese del documento con cui, nel 1468, Federigo da Montefeltro affida all'architetto Luciano Laurana i lavori del Palazzo Ducale di Urbino.

1972

PIEGHEVOLE [The Tate Gallery – Four papers on Friedrich]

Programma (1 p.) per quattro conferenze tenutesi alla Tate Gallery il 4 ottobre 1972 in occasione della mostra *Caspar David Friedrich 1774-1840: Romantic landscape painting in Dresden* (9 settembre-16 ottobre 1972); Baxandall presentò un intervento dal titolo *Caspar David Friedrich's 'Serious Game'*. Il documento è conservato all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead).

"The title given to my contribution"

Cinque carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r-5r. I mss. costituiscono materiale di lavoro per la conferenza dal titolo *Caspar David Friedrich 'Serious Game'* tenuta da Baxandall alla Tate Gallery nel 1972 in occasione della mostra monografica *Caspar David Friedrich 1774-1840: Romantic landscape painting in Dresden* (9 settembre-16 ottobre 1972). Nel documento sono spiegate le ragioni del titolo del contributo.

[1972]

1973

[The Italian Renaissance I]

Cinquanta carte manoscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/17 London teaching: Renaissance: SH Lectures I, cc. 1r-49r, 50r-v; l'*incipit* della prima carta è "I have two lectures, today's and next week's". Il ms. è il testo per una lezione dedicata al Rinascimento italiano. La corrispondenza tra la bibliografia citata nel documento e il programma per due lezioni intitolate *The Italian Renaissance*, riportate nel ds. *University of London – Board of studies in History – Session 1972-3*, suggerisce che si tratti con ogni probabilità della lezione del 9 ottobre 1972.

[The Italian Renaissance II]

Trentasei carte manoscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/17 London teaching: Renaissance: SH Lectures I, cc. 1r-36r; l'*incipit* della prima carta è "Last week I tried to". Il ms. è la prosecuzione del ms. *[The Italian Renaissance I]* e costituisce,

dunque, la seconda lezione sul Rinascimento italiano, tenutasi il 16 ottobre 1973, coerentemente con quanto riportato nel programma contenuto nel ds. *University of London – Board of Studies in History – Session 1972-3*.

1972-1973

University of London – Board of Studies in History - Session 1972-3

Tre carte dattiloscritte numerate (pp. 1-3) conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/1 Teaching London. Il ds. contiene le date e la bibliografia per due lezioni intitolate *The Italian Renaissance*, tenute da Baxandall il 9 e il 16 ottobre 1972.

[1972-1989]

1972

[Appunti da Friedrich Bekenntnisse]

Tre carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r-3r; l'incipit della prima carta è "A picture must offer itself". Il ms. contiene appunti numerati da C.D. Friedrich *Bekenntnisse* (ed. Leipzig, 1924). Il documento può essere stato riutilizzato in diverse occasioni posteriori al 1972, per conferenze sul Romanticismo tedesco tenute da Baxandall tra il 1977 e il 1989.

"A picture must offer itself as a picture"

Sette carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r-7r. Nel ms. Baxandall elabora il tema del 'carattere' dell'immagine in Friedrich, analizzando alcune opere del pittore. Il documento può essere stato riutilizzato in diverse occasioni posteriori al 1972, per conferenze sul Romanticismo tedesco tenute da Baxandall tra il 1977 e il 1989.

"At this point I have"

Due carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r, 2r-v. Nei mss. Baxandall riflette sull'interpretazione del simbolismo contenuto in tre opere di Friedrich di cui riporta i seguenti titoli: *Hut in snow*, *Landscape in Reiseng-burge*, *Watzmann*. Il documento può essere stato riutilizzato in diverse occasioni posteriori al 1972, per conferenze sul Romanticismo tedesco tenute da Baxandall tra il 1977 e il 1989.

"This is destructive nonsense"

De carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r-2r. Nei mss. Baxandall discute gli elementi simbolici presenti nell'opera di Friedrich.

"At this point I would like"

Sei carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r-6r. I mss. contengono riferimenti bibliografici su cui reperire i significati degli elementi simbolici più diffusi nella pittura romantica. Il documento può essere stato riutilizzato in diverse occasioni posteriori al 1972, per conferenze sul Romanticismo tedesco tenute da Baxandall tra il 1977 e il 1989.

“The reason I am so heated about”

Quattro carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r-4r. I mss. ridiscutono l'interpretazione simbolica di opere di Friedrich; il riferimento polemico è agli scritti di H. Börsch-Supan. Il documento può essere stato riutilizzato in diverse occasioni posteriori al 1972, per conferenze sul Romanticismo tedesco tenute da Baxandall tra il 1977 e il 1989.

“The interior represents”

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), c. 1r. Nel ms. Baxandall trascrive una lettura del simbolismo contenuto nel quadro di Friedrich *Donna alla finestra*; l'interpretazione è attribuibile a H. Börsch-Supan. Il documento può essere stato riutilizzato in diverse occasioni posteriori al 1972, per conferenze sul Romanticismo tedesco tenute da Baxandall tra il 1977 e il 1989.

“The last of Friedrich pictures”

Tre carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r-3r. Nel ms. Baxandall dà una propria lettura del quadro di Friedrich intitolato *La grande riserva*. Il documento può essere stato riutilizzato in diverse occasioni posteriori al 1972, per conferenze sul Romanticismo tedesco tenute da Baxandall tra il 1977 e il 1989.

“To sum up: Romanticism”

Tre carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead), cc. 1r-3r. Nel ms. Baxandall tratta la relazione tra le idee filosofiche dei Romantici di Jena e la pittura di Friedrich e Runge. Il documento può essere stato riattivato in varie occasioni in cui Baxandall torna sul tema del Romanticismo tedesco tra il 1977 e il 1989.

1974-1975

[Baptism]

Ventisei carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/7 File ref. Baptism, cc. 1r-26r; l'*incipit* della prima carta è “So the issue is that”. Il ms. contiene il testo per la prima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975).

[Slade Lectures 3]

Sedici carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/2 File ref. C/3, cc. 1r-16r. Il ds. costituisce una bozza parziale per la terza delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975). Il documento contiene la sezione storica della lezione, dedicata ai materiali della scultura lignea tedesca rinascimentale, e parte di quella teorica; quest'ultima è da integrare con il ds. "Once again, by the way", conservato nella cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2).

[Slade Lectures 5 – A]

Quattordici carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/3 File Ref. E/5, cc. 1r-14r. Il ds. è una delle due bozze per la quinta delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975) dedicata al tema del mercato; di seguito riporto la seconda bozza (B) per la stessa lezione.

[Slade Lectures 5 – B]

Diciotto carte dattiloscritte numerate (pp. 1-18), conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/3 File Ref. E/5, cc. 1r-18r. Il ds. è una bozza per la quinta delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975), dedicata al tema del mercato.

"It is an old dream"

Tre carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/4 File Ref. F/6, cc. 1r-3r. Il ds. è parte di una bozza per la sesta delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975), dedicata al tema della cultura visiva del Rinascimento tedesco.

[Slade Lectures 7 – A]

Diciotto carte dattiloscritte, numerate (pp. 1-18), conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 984375/3/5 File Ref. G/7. Il ds. è una delle tre bozze per la settima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975) contenute nella cartella; di seguito riporto le altre due bozze (B, C).

[Slade Lectures 7 – B]

Diciotto carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 984375/3/5 File Ref. G/7, cc. 1r-18r. Il ds. è una bozza per la settima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975).

[Slade Lectures 7 – C]

Quarantaquattro carte manoscritte contenute all'interno della cartella ms. CUL MS Add. 984375/3/5 File Ref. G/7, cc. 1r-44r. I mss. contengono una bozza di testo per la settima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975).

[1974-1975]

“The other reason is more oblique”

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), c. 1r. Il ds. fa parte del materiale miscelaneo per la prima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975) in quanto si sovrappone a parte del testo del ds. [*Baptism*]. Propongo dunque di restringere la datazione delle carte a quella associata ai materiali per le suddette lezioni.

“Once again, by the way”

Due carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc. 1r-2r. Per la sua continuità tematica con il ds. [*Slade Lectures 3*], si può ritenere che il ds. sia parte integrante del testo lacunoso per la terza delle Slade Lectures; propongo dunque di restringere la datazione delle carte a quella associata ai materiali per la suddetta lezione. Il documento sviluppa in particolare la sezione teorica della lezione dedicata ai materiali della scultura.

“The only substantial”

Otto carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc. 1r-8r. Il ds. contiene parte del testo per l'ultima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975), dedicata al confronto metodologico con la storia sociale dell'arte di area marxista. Propongo dunque di restringere la datazione delle carte a quella generalmente associata ai materiali per le suddette lezioni.

“When one says that”

Quattro carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc. 1r-4r. Il ms. contiene parte del testo per l'ultima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975), dedicata al confronto metodologico con la storia sociale marxista; il testo è ripetuto all'interno del ds. “*It seems to me that Marx and Engles*”. Propongo dunque di restringere la datazione delle carte a quella generalmente associata ai materiali per le suddette lezioni.

“It seems to me that Marx and Engles”

Otto carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc. 1r-8r. Il ds. contiene parte del testo per dell'ultima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975), dedicata al confronto metodologico con la storia sociale marxista. Propongo di restringere la datazione delle carte a quella associata ai materiali per le suddette lezioni. La cartella contiene una seconda copia dello stesso ds.

“The figure has little history”

Dieci carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc. 1r-10r. Il ds. contiene parte del testo per l'ottava delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975) e, in particolare, una sezione dedicata all'analisi della *Vergine della Misericordia* di M. Erhart.

1974-1982

“This lecture will be about”

Due carte dattiloscritte e manoscritte, conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc. 1r-2r. Le carte contengono appunti relativi alla prima delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975); le note possono essere state riutilizzate per altre lezioni sul tema della scultura tedesca e delle sue circostanze sociali, dati i diversi rimaneggiamenti alle espressioni «These lectures/this lecture» contenuti nel testo.

“To sum up then”

Quattro carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc. 1r-4r. Il ms. contiene osservazioni relative al programma delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975); le osservazioni possono essere state riutilizzate anche in altre lezioni di argomento affine.

“In this paper I want”

Otto carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc. 1r-8r. Il ms. contiene osservazioni di carattere generale sulla relazione tra arte e circostanze stese probabilmente per un saggio di argomento affine a quello delle Slade Lectures (*Art and social circumstances*, Oxford 1975).

[1976]

1974-1982

“Prof. K., when he wrote to me about this visit”

Dodici carte manoscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/3/1 File Ref. General (H8 pt.2), cc., 1r-12r. Il ms., redatto su richiesta di un certo «Prof. K», è una presentazione autobiografica che introduce a una lezione di Baxandall sulla scultura lignea tedesca e le sue circostanze sociali; secondo quando si legge nel documento, la lezione fu tenuta a un anno di distanza dalle Slade Lectures del 1975. Si può concludere dunque che le carte datino al 1976.

1977

[Urban civilization in Italy and Germany 1350-1530]

Due carte dattiloscritte, recanti la data del 1977, conservate all'interno della cartella CUL MS Add.9843/5/1 Teaching London, cc. 1r-2r. Il ds. contiene una proposta per un corso intitolato *Urban civilization in Italy and Germany 1350-1530*, proposto da Baxandall e D. Chambers, come parte dell'offerta didattica del Warburg Institute per gli anni 1977-1979.

[1978-1990]

1978

History of Art 162: Italian Renaissance Art and its Circumstances 1400-1527

Tre carte dattiloscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/4 Berkeley teaching I, cc. 1r-3r. Il ds. costituisce il programma e la bibliografia per un corso intitolato *Italian Renaissance Art and its Circumstances*, insegnato da Baxandall all'Università di Berkeley a partire dalla sua prima visita nell'ateneo californiano, risalente al 1978. Un *syllabus* analogo è conservato all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/5 Berkeley teaching Ia: Botticelli, datata 1990. Si può dunque suggerire di estendere la datazione del documento al periodo 1978-1990 e pensare che il corso sia stato ripetuto in diversi anni successivi. Il fatto è confermato dal recente contributo di E. Lyncoln ("Painting and Experience in Eighteenth-Century Italy") che pubblica lo stesso programma didattico datandolo al 1989.

"Summary – Splendour of colour"

Sedici carte dattiloscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/4 Berkeley teaching I, cc. 1r-16r. Il ds. verte sul tema dello splendore cromatico nella letteratura artistica rinascimentale (Cennino, Filerate, Leonardo, Alberti); il testo è stato datato al 1978, come tutti i documenti afferenti alla stessa cartella, contenente materiale didattico per uno dei corsi intitolati *History of Art 162: Italian Renaissance Art and its Circumstances 1400-1527*. Suggerisco di applicare alle carte la stessa datazione durativa assegnata al suddetto programma: il testo può essere infatti stato riattivato a più riprese nell'attività didattica che va dal 1978 al 1990.

[Colour]

Due carte manoscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/4 Berkeley teaching I, cc. 1r-2r. I mss. contengono appunti sui fenomeni di «constancy» e «induction» legati alle tecniche di miscela dei pigmenti e alla percezione del colore. Il documento è stato datato al 1978, come tutti quelli afferenti alla stessa cartella, contenente materiale didattico per uno dei corsi intitolati *History of Art 162: Italian Renaissance Art and its Circumstances 1400-1527*. Suggerisco di applicare alle carte la stessa datazione durativa assegnata al suddetto programma: gli appunti possono essere infatti stati riattivati a più riprese nell'attività didattica che va dal 1978 al 1990.

[Tracce - History of Art 162]

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/4 Berkeley teaching I, c. 1r. Il ds. contiene tracce per i saggi che gli studenti avrebbero dovuto produrre al termine del corso *History of Art 162: Italian Renaissance Art and its Circumstances 1400-1527*. Il documento è stato datato al 1978, come tutti quelli afferenti alla stessa cartella, contenente materiale didattico per lo stesso corso. Suggesto di applicare alle carte la stessa datazione durativa assegnata al suddetto programma: gli appunti possono essere infatti stati riattivati a più riprese nell'attività didattica che va dal 1978 al 1990.

Italian art and its circumstances 1400-1527

Una carta dattiloscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/4 Berkeley teaching I, c. 1r. Il ds. contiene la struttura per un corso dal titolo *Italian art and its circumstances 1400-1527*, non datato; come gli altri documenti contenuti all'interno della cartella, che raccoglie materiale didattico per un corso dal titolo *History of Art 162: Italian Renaissance Art and its Circumstances 1400-1527*, la carta è stata datata al 1978. Suggesto di applicare al ds. la stessa datazione durativa assegnata ai programmi intitolati *History of Art 162: Italian Renaissance Art and its Circumstances 1400-1527* (1978-1990).

1980

Curriculum vitae

Due carte dattiloscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/1/12 Curriculum Vitae, cc. 1r-2r. Il documento reca la data 1980 e contiene informazioni sulle seguenti sezioni: education, experience, publications.

1982

PIEGHEVOLE [University of California – Una's lecture in the Humanities]

Programma (4 pp.) delle Una's Lectures intitolate *Patterns of Intention* e tenute da Baxandall a Berkeley il 20, 22, 27, 29 Aprile 1982. Il documento è contenuto all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/4/3 Invitations II.

CORNELL UNIVERSITY [Cornell University – Program for A.D. White Professor at Large]

Lettera (2 pp.), datata 3 Maggio 1982, con cui la Cornell University offre a Baxandall la nomina di D.H. White Professor-at-Large. Il documento è contenuto all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/4/3 Invitations II.

PIEGHEVOLE Andrew D. White Professor-at-large

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/4/3 Invitations II e contenente il programma per un ciclo di lezioni – *Is Art History History?* (4

lezioni) e *Chardin and the 18th Century Science of Vision* (1 lezione) tenute da Baxandall alla Cornell University tra il 21 e il 30 settembre del 1982 come *A.D. White Professor-at-large*.

[Patterns of Intention: titoli di lavorazione]

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/2/5 *Patterns of Intention: Intentions/Notes* (1/2), c. 1r. Il ms. contiene ipotesi di sottotitoli per *Patterns of Intention*. La datazione si riferisce alle omonime lezioni (*Una's Lectures*, Berkeley 1982), poi confluite nel testo 1985.

“What I have been calling inferential criticism”

Dodici carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/2 *Patterns of Intention MS 3-4* (2/2) cc. 1r-12r. Il ms. fa parte dei testi per le *Una's Lectures* (Berkeley 1982) e presenta somiglianze di contenuto con l'ultimo capitolo di *Patterns of Intention*.

“When I called these lectures”

Una carta manoscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/2/1 *Patterns of Intention: MS 2* (2/3), c. 1r-v. Il ms. contiene dei rimaneggiamenti e una spiegazione del titolo delle *Una's Lectures* (Berkeley, 1982).

“One of the things that follow”

Sei carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/2/1 *Patterns of Intention MS 2* (3/3), cc. 1r-6r. Il ms. contiene osservazioni sull'approccio di Baxandall alla filosofia della storia, approccio che egli definisce «sub-teoretico»; si tratta di un testo per le *Una's Lectures* (Berkeley 1982).

“One of the reasons for”

Sei carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/2/1 *Patterns of Intention MS 2* (3/3), cc. 1r-6r. Il ms. contiene osservazioni sull'approccio di Baxandall alla filosofia della storia, approccio che egli definisce «sub-teoretico»; si tratta di un testo per le *Una's Lectures* (Berkeley 1982), dove lo stesso approccio è descritto come «opportunistic» e «parasitical».

1983

PIEGHEVOLE *The 1983 Spencer Trask lecture series*

Programma per una lezione dal titolo *Chardin and the 18th Century Science of Vision*, tenuta da Baxandall il 10 maggio 1983 alla Princeton University. Il documento è contenuto all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/4/3 *Invitations II*.

1983-1984

PIEGHEVOLE [*Renaissance Art Criticism: an anatomy*]

Programma (1 p.) per le USC (University of South California) Lectures, intitolate *Renaissance Art Criticism: an anatomy*. Le lezioni seguirono il seguente calendario: 12 marzo 1984 *Criticism as conervation*; 14 marzo 1984 *Terms, propositions and arguments*; 19 marzo 1984 *Description and biography*; 21 marzo 1984 *History and explanantion*. Il documento è contenuto all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/4/3 Invitations II.

[*USC Lectures I*]

Quarantuno carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/14 USC Lectures, cc. 1r-41r. I mss. contengono il testo per la prima delle USC Lectures, tenutasi alla University of South California il 12 marzo del 1984 con il titolo *Criticism as conversation*.

[*USC Lectures II*]

Trentacinque carte manoscritte e parzialmente dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/14 USC Lectures, cc. 1r-35r. I mss. e i dss. costituiscono il testo per la seconda delle USC Lectures, tenutasi alla University of South California il 14 marzo del 1984 con il titolo *Terms, Propositions and Arguments*.

[*USC Lectures IV*]

Quarantaquattro carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/14 USC Lectures, cc. 1r-44r. I mss. costituiscono il testo per la quarta delle USC Lectures, tenutasi alla University of South California il 21 marzo del 1984 con il titolo *History and explanation*.

1984-1985

A note on Ph.D.s in the U.K.

Una carta dattiloscritta, attigua a una copia del ds. [*Curriculum vitae 1985*], conservata nella cartella CUL MS Add. 9843/2/1 Univeristy of California Berkeley c. 1r. La cartella contiene il carteggio tra Baxandall e l'Università di Berkeley (1984-1985), in cui si definiscono alcuni aspetti logistici del trasferimento di Baxandall all'Università della California.

1985

[*Curriculum vitae 1985*]

Otto carte dattiloscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/1/12 Curriculum Vitae, cc. 1r-8r. Si ritiene che il documento sia stato prodotto contestualmente alle procedure per la carta Visa, dunque all'altezza del trasferimento all'Università della

California (1985). Tale datazione è confermata dal fatto che le attività riportate nel ds. (teaching, examining, committees, public lectures & papers, reviews, M.Phil or Ph.D. theses supervised) sono registrate fino al 1985. Una copia dello stesso dattiloscritto si trova inoltre nella cartella CUL MS Add. 9843/2/1 University of California Berkeley, datata 1984-1985 e contenente la corrispondenza tra Baxandall e l'Università di Berkeley.

[1985]

1955-1989

Jacques-Louis David et les Romantiques Allemands

Sedici carte dattiloscritte numerate (pp. 1-16) contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/6/4 Aby M. Warburg Preises. Il ds. è la traduzione francese di un saggio dal titolo *David and German Romanticism* che, stando al curriculum vitae di Baxandall, è stato presentato in varie occasioni (e in più varianti) a partire dal 1977 (conferenza annuale dell'Association of Art Historians, London). La versione francese è riconducibile alla conferenza tenuta all'École des Hautes Études in Sciences Sociales di Parigi il 19 settembre 1985, documentata in [*Curriculum vitae 1985*]. Ragion per cui suggerisco di restringere la datazione del documento al 1985.

[*David and the German Romantics*]

Sedici carte dattiloscritte numerate (pp. 1-16) contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/6/4 Aby M. Warburg Preises. Il ds. è una versione di un intervento sul Romanticismo tedesco che, stando al curriculum di Baxandall, è stato presentato in più occasioni a partire dal 1977. Da un confronto con il testo francese, ds. *Jacques-Louis David et les Romantiques Allemands*, e con il ds. [*Curriculum vitae 1985*], si può ipotizzare che il testo sia stato funzionale alla Gauss seminar conference, tenuta a Princeton nel 1985. Del *paper* si conserva una seconda copia nella stessa cartella.

[1985-1990]

1990

History of Art 262: Italian Renaissance Drawing 1400-1500

Una carta dattiloscritta conservata all'interno CUL MS Add. 9843/5/5 Berkeley teaching Ia: Botticelli, c. 1r. Il ds. contiene la bibliografia d'esame, suddivisa per sezioni tematiche, per un corso intitolato *History of Art 262: Italian Renaissance Drawing 1400-1500*. Due copie dello stesso ds. sono conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/8 Berkeley teaching III, datata 1985. Propongo dunque di estendere la datazione del programma tra il 1985 e il 1990.

1987-1996

Du Bos, l'abbé Jean-Baptiste (1670-1742)

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add.9843/6/3 Wolfenbuttel Symposium, c. 1r. Il ds. contiene appunti sul tema dell'*ennui* dalle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* di Du Bos.

Christian Wolff's conditions of attention

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add.9843/6/3 Wolfenbuttel Symposium, c. 1r. Il ds. contiene appunti sulle tre condizioni dell'attenzione secondo le teorie esposte da C. Wolff nella *Psychologia rationalis* (1734).

[1989]

1955-1989

"This paper is by way of being an experiment"

Due carte manoscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/6/4 Aby M. Warburg Preises, c. 1r-2r. Il ms. contiene alcune note introduttive anteposte a un secondo ms. avente come soggetto David e il Romanticismo tedesco (incipit: "First I must establish briefly"), che potrebbe essere stato composto in una fase precedente. Le carte sembrano infatti essere state aggiunte in un secondo momento di lavorazione a un tema che è stato utilizzato da Baxandall in occasione di varie conferenze tra il 1977 e il 1989. Il riferimento al concetto di 'immunologia del gusto' avvicina il frammento alla conferenza per il premio Aby M. Warburg (Amburgo 1989) e fa propendere per una datazione puntuale che coincide con l'estremo posteriore di quella assegnata alla cartella. Il testo per la conferenza del 1989 è conservato in CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead).

[1989]

1972

[Conferenza Aby M. Warburg Preises]

Diciassette carte dattiloscritte parzialmente numerate (pp. 1-16), conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/2 Misc. Friedrich (Dead). Il ds. costituisce con ogni probabilità la versione definitiva della conferenza tenuta da Baxandall ad Amburgo il 19 settembre 1989 in occasione del conferimento del premio Aby Warburg (1988). A suggerirlo è il testo contenuto nella carta finale, non numerata (e probabilmente apposta a un testo preesistente, utilizzato per conferenze precedenti sullo stesso tema), in cui si legge: «Thank you for your patience and thank you for the Aby Warburg Preis». Propongo dunque di datare il ds. al 1989.

1989

PIEGHEVOLE *Verleibung des Aby M. Warburg-Preises*

Programma delle conferenze tenutesi in occasione del conferimento del premio Aby Warburg a Baxandall il 19 Settembre 1989 ad Amburgo, Rathaus, Kaisersaal. Il documento è contenuto all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/6/4 Aby M. Warburg Preises.

History of art 262 Chardin and Hogart Spring 1989

Una carta dattiloscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/9 Berkeley teaching IV, c. 1r. Il ds., che reca la data del 1989, è il programma per un corso intitolato *History of art 262 Chardin and Hogart* tenuto da Baxandall a Berkeley.

“Toward the end of the 17th century”

Cinque carte dattiloscritte contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/9 Berkeley teaching IV, cc. 1r-5r. Il ds. è una bozza per un testo in cui Baxandall si sofferma sull'idea della «line of beauty» contenuta in *The Analysis of Beauty* di Hogarth.

“The modern notion of attention”

Una carta manoscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/9 Berkeley teaching IV, c. 1r. Il ms. contiene appunti in cui Baxandall compara la concezione settecentesca di attenzione a quella delle scienze moderne.

Christian Wolff, Psychologia Rationalis, 1734, § 358 ff.

Una carta dattiloscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/9 Berkeley teaching IV, c. 1r. Il ds. contiene appunti numerati dalla *Psychologia Rationalis* di C. Wolff sul tema dell'attenzione.

1990

History of Art 162: Italian Renaissance Art and its Circumstances

Una carta dattiloscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/5 Berkeley teaching Ia: Botticelli, c. 1r. Il ds. contiene il programma per un corso dal titolo *Italian Renaissance Art and its Circumstances*, insegnato da Baxandall a Berkeley fin dal 1978.

“Morelli”

Una carta manoscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/5 Berkeley teaching Ia: Botticelli, c. 1r. Il ms. contiene appunti da *Italian Painters. Critical studies of their works* di G. Morelli.

History of Art 262 Spring 1990 M. Baxandall Piero della Francesca

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/13 Berkeley teaching VIII, c. 1r.. Il ds. contiene il programma e la bibliografia per un corso monografico su Piero della Francesca tenuto da Baxandall a Berkeley nella primavera del 1990.

1990-1992

Piero della Francesca's eloquence A

Quattro carte dattiloscritte numerate (pp. 1-4) contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/13 Bekeley teaching VIII. Il ds. contiene il testo per una conferenza dal titolo *Piero della Francesca's eloquence: asyndeton, apocope, hendiadys*, tenuta da Baxandall alla Renaissance Society probabilmente in occasione del cinquecentenario della morte di Piero della Francesca (Standford 1992). Una copia e una variante del testo, che riporto di seguito, sono presenti nella stessa cartella.

Piero della Francesca's eloquence B

Sette carte dattiloscritte numerate (pp. 1-7) contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/13 Bekeley teaching VIII. Il ds. è una copia del ds. *Piero della Francesca's eloquence A*.

Piero della Francesca's eloquence C

Nove carte dattiloscritte numerate (pp. 1-9) contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/13 Bekeley teaching VIII. Il ds. è una variante del ds. *Piero della Francesca's eloquence A*.

The P of Pdf

Dieci carte dattiloscritte numerate (pp. 1-10) contenute all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/13 Bekeley teaching VIII. Il ds. dedicato a Piero della Francesca presenta diversi punti di contatto con il corso *History of Art 262 – Spring 1990 – Piero della Francesca*, il cui programma è conservato all'interno della stessa cartella. Si può ipotizzare che il documento costituisca parte del materiale didattico per il suddetto corso.

1990-1999

Piero della Francesca' Resurrection of Christ A

Dodici carte dattiloscritte numerate (pp. 1-12) contenute all'interno del file CUL MS Add. 9843/5/15 Piero della Francesca'a "Resurrection of Christ". Il ds. è la bozza di un articolo intitolato "Piero della Francesca's *Resurrection of Christ: Pictorial Events and Cultural Causes*" poi pubblicato su *The study of Art History* (2003).

1992

Piero della Francesca HA 192D spring 1992

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/13 Bekeley teaching VIII. Il ds. contiene il programma e la bibliografia per un corso monografico su Piero della Francesca tenuto da Baxandall a Berkeley nella primavera del 1992.

History of Art 262 Seminar in European Art 1400-1800

Quattro carte dattiloscritte, recanti la data «Spring 1992», conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/12 Berkeley teaching VII: Piero Worthy ATT, cc. 1r-4r. Il ds. contiene il programma e la bibliografia per un seminario tenuto da Baxandall a Berkeley nella primavera del 1992.

[1996]

1987-1996

HA 262 SS 1996 Baxandall Attention to pictures: Three levels of inquietude

Una carta dattiloscritta conservata all'interno della cartella CUL MS Add.9843/6/3 Wolfenbuttel Symposium, c. 1r. Il ds. contiene la bibliografia suddivisa per sezioni tematiche per un corso dal titolo *Attention to pictures: Three levels of inquietude*, tenuto da Baxandall a Berkeley nel 1996.

[1996]

1980-1993

“The eyes do not see”

Sei carte dattiloscritte conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/5/12 Berkeley teaching VII: Piero Worthy- ATT, cc. 1r-6r. Il ds. ha per tema l'attenzione visiva e i movimenti oculari dal punto di vista della contemporanea scienza della visione. Si tratta probabilmente di materiale didattico utile al corso *HA 262 SS 1996 Baxandall Attention to pictures: Three levels of inquietude*.

2002

Foreword

Otto carte dattiloscritte numerate (pp. 1-8) conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/3/16 Gillian Malpass. Il ds., contenuto all'interno della corrispondenza con G. Malpass della Yale University Press, è una proposta di prefazione per una seconda edizione di *Limewood Sculptors*.

2003

Piero della Francesca's Resurrection of Christ B

Estratto dell'articolo “Piero della Francesca's *Resurrection of Christ*: Pictorial Events and Cultural Causes” dalla rivista *The Study of Art History*, vol. 5, 2003, pp. 43-53.

[2008]

2006-2008

[Lettera a Paul Taylor, 18 April 2008]

Una carta dattiloscritta contenuta all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/4/6 Invitation IV, c. 1r. Il ds. fa parte del carteggio tra Baxandall e P. Taylor, datato complessivamente tra il 26 marzo e il 22 aprile 2008, in cui si discute la scelta del tema per

una conferenza organizzata dal Warburg Institute in occasione del centenario della nascita di Gombrich; il tema discusso è l'eredità di *Arte e illusione*.

2008

“A preface to this Chinese edition”

Cinque carte dattiloscritte numerate (pp. 1-5) conservate all'interno della cartella CUL MS Add. 9843/7/2/1/2 Painting & Experience II. Il ds. è una bozza per la prefazione all'edizione cinese di *Painting and Experience* (2013).

Appendice II

Opere di Michael Baxandall

1962

Baxandall, M., Gombrich E.H., "Beroaldus on Francia", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, Jan. 1962, pp. 113-15.

1963

Baxandall, M., "A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's *De Politia Litteraria Pars LXVIII*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1963, pp. 304-26.

1964

Baxandall, M., rec. di A. Chastel, *Italian Art*, London, 1963, in *Times Literary Supplement*, 1964, p. 4.

– "Bartholomaeus Facius on Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, pp. 90-107.

– rec. di R. Wittkover, M. Wittkover, *Born under Saturn*, London, 1963, in *Times Literary Supplement*, 1964, p. 68.

– rec. di E. Wind, *Art and Anarchy*, London, 1963, in *Delta*, Spring 1964, pp. 36-39.

1965

Baxandall, M., "Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 183-204.

– "A Masterpiece by Hubert Gerhard", *Victoria and Albert Museum Bulletin*, 1, n. 2, 1965, pp. 1-17.

1966

Baxandall, M., *Piero della Francesca: 1410/20-1492*. Paulton, Prunell Press, 1966.

– "Hubert Gerhard and the Altar of Christoph Fugger. The Sculpture and its Making", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 17, 1966, pp. 127-44.

– rec. di Charles L. Kuhn, *German and Netherlandish Sculpture 1280-1800: The Harvard Collection*, Cambridge, Mass., 1965, in *Apollo*, June 1966, p. 485.

1967

Baxandall, M., *German Wood Statuettes 1500 – 1800*, London, Her Majesty's Stationary Office, 1967.

– rec. di K. Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des deutschen Mittelalters*, Berlin, in *The Burlington Magazine*, 109, 1967, pp. 40-41.

– rec. di T. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain: 1400-1500*, Penguin, Baltimore, 1966, in *The Burlington Magazine*, 109, 1967, pp. 545-546.

– rec. di C. Seymour, *Sculpture in Italy, 1400 – 1500*, Yale University Press, London, 1966, in *Apollo*, 85, 1967, pp. 231-232.

1968

Baxandall, M., rec. di M. Lanckoronska, *Matthäus Neithart Sculptor: der Meister des Blaubeurer Altars und seine Werke*, A. Frümorgen, München, 1965, in *Apollo*, 87, 74, 1968, p. 309.

1970

Baxandall, M., “A Masterpiece by Hubert Gerhard”, *Victoria & Albert Museum Reprints*, 10, 1970.

1971

Baxandall, M., *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Clarendon Press, Oxford, 1971.

1972

Baxandall, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Clarendon Press, Oxford, 1972.

– rec. di L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte, I, Dall'antichità a tutto il Cinquecento con due saggi introduttivi*, Multigrafica Editrice, Roma, 1970, in *Art Bulletin*, 54, March 1972, pp. 106-107.

1973

Baxandall, M., “Rudolph Agricola and the Visual Arts”, in P. Bloch, T. Buddensieg, A. Hentzen, (a cura di), *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski*, Gebrüder Mann Verlag, Berlin, 1973, pp. 409-18.

1974

Baxandall, M., *South German Sculpture 1480-1520*. London: Her Majesty's Stationary Office, 1974.

– “Alberti and Cristoforo Landino: The Practical Criticism of Painting”, in *Problemi attuali di scienza e di cultura*, quaderno n. 209, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974, pp. 143-54.

– rec. di J. Bier, *Tilman Riemenschneider: die späten werke in stein*, Verlag Anton Schroll, Wien, 1973, in *Burlington Magazine*, 116, Nov. 1974, pp. 679-80.

1975

Baxandall, M., rec. di A. Broschek, *Michel Erhart, ein Beitrag zur schwäbischen Plastik der Spätgotik*, W. de Gruyter, Berlin, 1973, in *Burlington Magazine*, 117, June 1975, pp. 399-400.

– rec. di G. Paccagnini, *Pisanello*, trad. Jane Carroll, New York, Phaidon Press, 1973, in *Art Bulletin*, 57, n. 1, March 1975, pp. 130-1.

–rec. di Ellen Calimann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, 1974, in *Art Review*, 1975, 34.

1976

Baxandall, M., “A Sense of Style”, rec. di P. Gay, *Art and Act. On causes in history – Manet, Gropius, Mondrian*, New York, Harper & Row, 1976, in *Times Literary Supplement*, Dec 1976, pp. 1611-1612.

1977

Baxandall, M., rec. di E. Bachmann (a cura di), *Gothic Art in Bohemia: Architecture, Sculpture and Painting*, New York, Praeger Publishers, 1977, in *Burlington Magazine*, 119, n. 896, 1977, p. 781.

– rec. di J. Bialostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, Oxford, Phaidon, 1976, in *Times Literary Supplement*, The Wrightsman Lectures, 8, 1977, p. 124.

– rec. di A. M. Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his workshop*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1977, in *Times Literary Supplement*, Nov. 1977, p. 1303.

1978

Baxandall, M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1978.

– rec. di I. Lavin, J. Plummer (a cura di), *Studies in late Medieval and Renaissance Painting in honor of Millard Meiss*, New York, New York University Press, 1977, in *Times Literary Supplement*, Oct. 1978, p. 1208.

1979

Baxandall, M., "The Language of Art History", *New Literary History*, 10, n. 3, Spring 1979, pp. 453-65.

1980

Baxandall, M., *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press, New Haven and London, 1980.

– "The Language of Art History", in *Gazette des Beaux-Arts*, 95, ser. 6, suppl. 1-2, May/June 1980.

– rec. di: Lauro Martines, *Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy*, London, 1980, in *London Sunday Times*, 20.vii.1980, 127.

– rec. di J. Taubert, *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Munich, Georg Callwey, 1980, in *Burlington Magazine*, 122, n. 925, 1980, pp. 260-1.

– rec. di Boase T., S. R., *Giorgio Vasari: The Man and the Book*, Princeton: Princeton University Press, 1979, in *The Times Literary Supplement*, n. 4010, Feb. 1980, p. 111.

1981

Baxandall, M., "L'oeil du Quattrocento", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 4, nov. 1981, pp. 10-49.

– rec. di C. C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany*, Athens, Ohio and Detroit: Ohio and Wayne State University Press, 1979, in *History: the Journal of the Historical Association*, 66, n. 216, Feb. 1981, p. 127.

– "On Michelangelo's Mind", rec. di D. Summers, *Michaelangelo and the Language of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1981, in *New York Review of Books*, 28, n. 15, Oct. 1981, pp. 42- 43.

– rec. di R. Janzen, *Albrecht Altdorfer: Four Centuries of Criticism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1980, in *Art History*, 4, n. 4, Dec. 1981, pp. 484.

1982

Baxandall, M., "Rudolph Agricola on Patrons Efficient and Patrons Final. A Renaissance discrimination", *Burlington Magazine*, 124, July 1982, pp. 424-425.

– rec. di J. Bier, *Tilman Riemenschneider: his life and work*, Lexington: University Press of Kentucky, 1982, in *The Times Literary Supplement* n. 4133, June 1982, p. 675.

–rec. di H. R. Hitchcock, *German Renaissance Architecture*, Princeton, Princeton University Press, 1981, in *London Review of Books*, IV/3, 15 July-4 Aug 1982, pp. 17-19.

1983

Baxandall, M., “Veit Stoss, ein Bildhauer in Nurnberg”, in *Veit Stoss in Nurnberg: Werke des Meisters und seine Schule in Nunberg und Umgebung*, Nurnberg: Germanisches Nationalmuseum, Munchen, Deutscher Kunstverlag, 1983, pp. 9-25.

1984

Baxandall, M., rec. di S. Tramontana, *Antonello e la sua città*, Sellerio Editore, Palermo, 1981, in *English Historical review*, 99, Jan. 1984, p. 602.

1985

Baxandall, M., *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven& London: Yale University Press, 1985.

– “The Bearing of the Scientific Study to Vision on Painting in the Eighteenth Century: Pieter Camper’s *De Visu* (1746)”, in A. Ellenius, (a cura di), *The Natural Sciences and the Arts*, (*Acta Universitatis Upsaliensis, Figura*, New Series 21), Uppsala, 1985, pp. 125-32.

– “Art, Society, and the Bouguer Principle”, *Representations* 12, Fall 1985, pp. 32-43.

1988

Baxandall, M., *Painting and Experience in Fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, second edition, Oxford University Press, Oxford and New York, 1988.

1989

Baxandall, M., *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Einaudi, Torino, 1989.

– rec. di G. Holmes, *Florence, Rome and the Origins of the Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1986, in *English Historical Review*, 104, n. 413, Oct. 1989, pp. 1015- 16. p. 354

– rec. J. Brown, *Velazquez. Painter and Courtier*. New Haven and London: Yale Universtiy Press, 1986, in *English Historical Review*, 104, n. 410, Jan. 1989, p. 204.

1990

Baxandall, M., “English Disegno”, in E. Chaney, P. Mack, *England and the Continental Renaissance. Essays in honour of J.B. Trapp*, Woodbridge, Boydell, 1990, pp. 203-214.

- rec. di F. W. Kent, P. Simons, *Art and Society in Renaissance Italy*, London, Oxford University Press, 1987, in *English Historical Review*, 105, n. 415, 1990, pp. 455-456.

1991

Baxandall, M., “Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects”, in I. Karp, S. Lavine, (a cura di), *Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington/London: Smithsonian Institute Press, 1991, pp. 33-41.

- “The Language of Art Criticism”, in S. Kemal and I. Gaskell, (a cura di), *The Language of Art History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 67-75.

- rec. di R. Rotenberg, T.K. Rabb (a cura di), *Art and History. Images and their Meaning*, Cambridge University press, Cambridge, 1986, in *English historical review*, 106, 420, July 1991, pp. 763-764.

1992

Baxandall, M., “Alberti’s Self”, *Fenway court, 1990-1991*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Massachusset, 1992, pp. 31-36.

1993

Baxandall, M., “Exposer l’intention. Les conditions prealables a l’exposition visuelle des objets a fonction culturelle”, in *Les Cahiers du Musee National d’Art Moderne* 43, Spring 1993, pp. 35-43.

- “Pictorially Enforced Signification: St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation”, in Beyer A., Lampugnani V., Schweikhart G., *Hülle un Fülle. Festschrift fur Tilmann Buddensieg*, After: V.D.G., 1993, pp. 31-39.

1994

Alpers, S.; Baxandall, M., *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven, Yale University Press, 1994.

Baxandall, M., *Giotto e gli Umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Jaca Book, Milano, 1994.

- “Fixation and Distraction. The Nail in Braque’s *Violin and Pitcher* (1910)”, in J. Onians, a cura di, *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, London, Phaidon, 1994, pp. 398-415.

- “Art and Visual Attention”, in *Jahrbuch 1992-1993*, Wissenschaftskolleg zu Berlin, Institute for advanced studies, by Nicolaische Verlag, Berlin, Luderitz&Bauer, 1994, pp. 19-20.

1995

Baxandall, M., *Shadows and Enlightenment*. New Haven: Yale University Press, 1995.

- “Intento espositivo. Alcune precondizioni per mostre di oggetti espressamente culturali”, in I. Karp, S. Lavine, (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb, 1995, pp. 15-26.

Alpers, S., Baxandall, M., *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Einaudi, Torino, 1995.

1998

- “Patterns of Intention. Introduction: language and Explanation”, in D. Preziosi, *The Art of Art History. A critical anthology*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1998, pp. 45-53.

1999

Baxandall, M., “Des problèmes de réception”, in Laurent Gervereau, *Peut-on apprendre à voir?*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, L'image, 1999, pp. 215-221.

- “The perception of Riemenschneider”, in Julien Chapuis, a cura di, *Tilman Riemenschneider: master sculptor of the late Middle Ages*, edited by J. Chapuis, New Haven CT, Yale University Press, 1999.

2000

- *Forme dell'Intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino, 2000.

2001

Baxandall, M., “A Word of Behalf of ‘the merely visual’”, Van Gerwen R., a cura di, *Richard Wollheim on the art of painting*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2001.

2002

Baxandall, M., rec. di P. Burke, *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*, Ithaca, NY, Cornell University press, 2001, in *The English Historical Review*, vol. 117, 472, pp. 642-644, 2002.

2003

Baxandall, M., *Words for Pictures: Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven and London, Yale University Press, 2003.

– “Piero della Francesca’s *Resurrection of Christ*. Pictorial Events and Cultural Causes”, *The Study of Art History*, Vol. 5, 2003, pp. 43-54.

– *Ombre e lumi*, Einaudi, Torino, 2003.

2004

Baxandall, M., “Foreword”, in Niesbet P., *Georg Baselitz: recent sculptures*, Catalog of an exhibition held at the Gagosian Gallery, New York, Sept. 14-Oct. 30, 2004, pp. 9-10.

Baxandall, M., *Die Kunst der Bildschnitzer: Tilman Riemenschneider, Viet Stoss und ihre Zeitgenossen*, Munchen, C.H. Beck, 2004.

2005

Baxandall, M., rec. di J. L. Corner, *The Reformation of the Image*, University of Chicago Press, Chicago, 2004, in *Common Knowledge*, 11, 3, Fall 2005, p. 497.

2006

Baxandall, M., Extract from “The Period Eye”, in Morra J., Smith M., *Experiences in visual culture*, serie *Visual culture: critical concepts in media and cultural studies*, vol. 4, 2006.

– “Attention, Hand and Brush”, in Frangenberg T., Williams R., *The Beholder. The experience of art in early modern Europe*, serie *Histories of vision*, Ashgate, Aldershot, Hampshire; Burlington, VT, 2006

– rec. di J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven, Yale University Press, 2004, in *Art Bulletin*, Vol. 88, issue 1, Mar 2006, pp. 177-178.

2008

Baxandall, M., rec. di S. Clark, *Vanities of the eye: vision in early modern European culture*, Oxford, New York: Oxford University press, 2007, in *Common Knowledge*, vol. 14, 2, 2008, p. 319.

Alpers, S., Baxandall, M., “A Taste for Tiepolo”, in S. M. Dixon, *Italian Baroque Art*, Blackwell, Oxford, 1998, pp. 65-79.

2009

Baxandall, M., *Parole per le immagini. L’arte rinascimentale e la critica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

2010

Baxandall, M, *Episodes. A Memorybook*. London, Frances Lincoln, 2010.

– , *A Grasp of Kaspar*, London, Frances Lincoln, 2010.

2012

Baxandall, M., “Is Durability not itself a Moral Quality?”, in *Common Knowledge*, The Warburg Institute, A special issue on the Library and its readers, 18, n. 1, 2012, pp. 2-31.

Bibliografia

- Alberti, L.B., *Della pittura*, A cura di L. Mallè, Santoni, Firenze, 1950.
- Alberti L.B. , *De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano, 1966.
- Alberti, L.B., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari, 1973.
- Alpers, S., “Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari’s *Lives*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3/4, 1960, pp. 190-215.
- Alpers, S., “Is that art history”, *Daedalus*, vol. 106, n. 3., 1977, pp. 1-13.
- Alpers, S., “Art or Society: must we choose?”, *Representation*, 12, 1985, pp. 1-2.
- Alpers, S., “Visual culture questionnaire”, *October*, 77, 1996, pp. 25-70.
- Antal, F., *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel trecento e nel primo Quattrocento* (1948), Einaudi, Torino, 1960.
- Antal, F., *Hogarth and his Place in European Art*, New York, Basic Books, 1962.
- Aristotele, *Retorica e poetica*, a cura di M. Zanatta, Utet, Torino, 2004.
- Arnold, M., *Essays in Criticism. Second series*, MacMillan and Co., London, 1960.
- Atkins, J.W.H., *Literary Criticism in Antiquity. A Sketch of its Development*, Cambridge University Press, London, 1934.
- Baker, M., “Limewood, Chiromancy and Narratives of Making. Writing about the Materials and Processes of Sculpture”, in A. Rifkin (a cura di), *About Michael Baxandall*, Blackwell, Oxford, 1999.
- Bann, S., “The History of Art History in Britain: A Critical Context for Recent Developments and Debates”, in P. Burke, (a cura di), *History and Historians of the Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford, new York, 2002, pp. 211-229.

- Becatti, G., *Arte e gusto negli scrittori latini*, Sansoni, Firenze, 1951.
- Becker, W., *Paris und die Deutsche Malerei 1750-1850*, Prestel Verlag, Munich, 1971.
- Berenson, B., *Italian Painters of the Renaissance* (1930), Phaidon, London, 1968; trad. it. *I Pittori Italiani del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936.
- Berenson, B., *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* (1950), Abscondita, Milano, 2007.
- Bernabei, F., "Saggio introduttivo", in J. Ruskin, *La Natura del Gotico*, Milano, JacaBook, 1981, pp. 9-52.
- Bernabei, F., *Percorsi della critica d'arte*, Cleup, Padova, 1995².
- Bernabei, F., "Riegl e i filosofi", in R. Cioffi, O. Scognamiglio (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, vol. 2, Luciano Editore, Napoli, 2012, pp. 439-454.
- Bilan, R. P., *The Literary Criticism of F.R. Leavis*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Bing, G., "Introduzione", in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1970, pp. vii-xxxii.
- Blunt A., *Le teorie artistiche in Italia. Dal rinascimento al Manierismo* (1940), Einaudi, Torino, 2001.
- Boas, F., *Arte primitiva* (1927), Boringhieri, Torino, 1981.
- Bonucci, *Opere volgari di Leon Batt. Alberti*, Voll. I e III Tipografia Galileiana, Firenze, 1843.
- Bourdieu, P., Desault, Y., "Pour une sociologie de la perception", *Actes de la recherche in sciences sociales*, 40, pp. 10-49.
- Brown, R.W., Lenneberg, E.H., "A Study in Language and Cognition", *Journal of Abnormal and social psychology*, 49, 1954, pp. 454-62.
- Brown, R.W., *Words and Things*, The Free Press, New York, 1958.

- Buckley, V., *Poetry and Morality. Studies on the Criticism of Matthew Arnold, T.S. Eliot and F.R. Leavis*, Chatto&Windus, London, 1968.
- Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), Sansoni Editore, Firenze, 1996.
- Carmichael, L., Hogan H.P., Walter A.A., “An Experimental Study of the Effect of Language on the Reproduction of Visually Perceived Form”, *Journal of Experimental Psychology*, 1932, XV, 73-86.
- Cassirer, E., *La filosofia delle forme simboliche* (1923), 1. *Il linguaggio*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1961.
- Castelnuovo, E., “Introduzione” a M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino, 2000, pp. xi-xxiv.
- Castelnuovo, E., “Introduzione” a *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Einaudi, Torino, pp. xxiii-xxxii.
- Cianci, G., *La Scuola di Cambridge. La critica letteraria di I.A. Richards – W. Empson – F.R. Leavis*, Adriatica Editrice, Bari, 1970.
- Cicerone, M.T., *Opere retoriche (De Oratore, Brutus, Orator)*, a cura di G. Norcio, Utet, Torino, 1970.
- Cicerone, M.T., *Dell'oratore*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994.
- Cicerone, M.T., *Dei doveri*, a cura di D. Arfelli, Zanichelli, Bologna 1991.
- Clark, T.J., “Preliminary Arguments: Works of Art and Ideology”, in *Papers presented to the Marxism and Art History Session of the College Art Association Meeting*, Chicago, February 1976.
- Clark, T.J., *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48* (1973), Einaudi, Torino, 1978.
- Crow, T., *The Intelligence of Art*, Chapel Hill, London, 1999.
- Danto, A.C., *La storicità dell'occhio. Un dibattito con Noël Carroll e Mark Rollins*, Armando editore, Roma, 2007.

- De Luca, A., *Michael Baxandall: ricezione critica e critica della ricezione*, tesi di dottorato, Università del Salento, a.a. 2011-2014.
- Deprun, J., *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII siècle*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1979.
- Didi-Huberman, G., *L'immagine insepolta* (2002), Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Eliot, T.S., "Tradition and the Individual Talent" (1917), in *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism* (1920), Butler&Tanner, London, 1960, pp. 47-59.
- Fiorillo, J.D., *Storia delle arti del disegno (1798-1820)*, a cura di S.A. Meyer, Minerva, Bologna, 2001.
- Fisher, E., *The Necessity of Art* (1959), Penguing Books, 1970.
- Fishman, S., *The Interpretation of Art. Essays on the art criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1963.
- Fossi-Todorow, M., *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Olschki, Firenze, 1966.
- Francastel, P., "Imagination et réalité dans l'architecture du Quattrocento", in *Éventail de l'histoire vivante. Hommage a Lucien Febvre*, Armand Colin, Paris, 1953, pp. 195-205.
- Frijo, A., "Baxandall and Gramsci: Pictorial Intelligence and Organic Intellectuals", in P. Mack, R. Williams (a cura di), *Michael Baxandall. Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015, pp. 49-64.
- Fry, R., *Visione e disegno* (1920), Minuziano, Milano, 1947.
- Geertz, C., "Art as a Cultural System", *Modern Languages Notes*, 91, 1976, pp. 1473-99.
- Gilbert C., rec. di *Giotto and the Orators*, in *Art Quarterly*, IV, Nov. 1972, p. 427-432.
- Gilmore M.P., rec. di *Giotto and the Orators*, in *The Art Bulletin*, Jan. 1973 p. 148.
- Ginzburg, C., "Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo", in *Miti, emblemi e spie*, Einaudi, Torino, 1986.

- Ginzburg, C., "Introduction", in M. Baxandall, *Episodes. A memorybook*, Frances Lincoln, London, 2010, pp. 7-13.
- Gombrich, E.H., "Book reviews: Arnold Hauser, *The Social History of Art*", *Art Bulletin*, 35.1, March, 1953, pp. 79-84.
- Gombrich, E.H., "Visual Metaphors of value in Art", in *Symbols and Values: an Initial Study. Thirteenth Symposium Conference on Science Philosophy and Religion*, Harper and Brothers, 1954, pp. 257-281; trad. it. "Metafore visive di valori nell'arte", in *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 20-47.
- Gombrich, E.H., "A Classical Topos in the Introduction to Alberti's *Della Pictura*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 20, No. 1/2, Jan.-Jun. 1957.
- Gombrich, E.H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), Phaidon, 2002².
- Gombrich, E.H., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento* (1966), Leonardo Arte, Electa, Milano, 2003.
- Gombrich, E.H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Feltrinelli, Milano, 1983.
- Gombrich, E.H., *Immagini simboliche* (1972), Leonardo Arte, Electa, Milano, 2002.
- Gombrich, E.H., "The Renaissance: Period or Movement", in J.B. Trapp (a cura di), *English Renaissance: Introductory Lectures*, Gray-Mills, London, 1974, pp. 9-30.
- Gombrich, E.H., *Il senso dell'ordine, Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* (1979), Einaudi, Torino 1984
- Gombrich, E.H., "Il padre della storia dell'arte. Sulle lezioni di estetica di G.W.F. Hegel (1770-1831)" (1984), in *Custodi della memoria*, Feltrinelli, Milano, 1985, pp. 55-77.
- Gombrich, E.H., *Ideali e idoli* (1979), Einaudi, Torino, 1986.
- Gombrich, E.H., *L'immagine e l'occhio* (1982), Einaudi, Torino, 1985.
- Gombrich, E.H., Hochberg, J., Black, M., *Arte, percezione e realtà* (1970), Einaudi, Torino, 2002.

- Gregory, R.L., *The Intelligent Eye*, Jarrold and Sons, Norwich, 1970.
- Hartt, F., "Raphael and Giulio Romano. With Notes on the Raphael School", *The Art Bulletin*, Vol. 26, No. 2, Jun. 1944, pp. 67-94.
- Hayman, R., *Leavis*, Heinemann, London, 1976.
- Hauser, A., *Storia sociale dell'arte* (1951), Einaudi, Torino, 1956.
- Hausman, C.R., "Figurative Language in Art History", in S. Kemal, I. Gaskell (a cura di), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. 101-128.
- Heron, P., *The Changing Forms of Art. Studies in contemporary painting and sculptures* (1955), Noonday Press, New York, 1958.
- Heydenreich, L.H., "Federigo da Montefeltro as a Building Patron. Some Remarks on the Ducal Palace of Urbino", in M. Kitson, J. Shearman (a cura di), *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, Phaidon, London, New York, 1967, pp. 1-6.
- Heydenreich, L.H., Lotz, W., *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Penguin Books, 1974.
- Hills, P., "The Presence of Light", in Mack, P., Williams R.(a cura di), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015, pp. 107-116.
- Hind, A.M., *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described* (1938-1948), Krauss, Nendeln, 1970.
- Hochberg, J., "Art and Perception", in E.C. Carterette, M. Friedman 8° cura di), *Handbook of Perception, X, Perceptual Ecology*, New York, 1978, pp. 225-58.
- Hochberg, J., "Some of the Things that Paintings are", in C.F. Nodine, D.F. Fisher (a cura di), *Perception and Pictorial Representation*, New York, 1979, pp. 17-41.
- Hochberg, J., "The construction of Pictorial Meaning", in Sebeock, T.A., *Advances in Visual Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, pp. 109-192.
- Hoijer H., a cura di, *Language in Culture, Conference on the Interrelations of Language and Other Aspects of Culture*, The University of Chicago Press, 1954.

- Holly, M.A., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte* (1984), Jaca Book, Milano, 1991.
- Holly, M.A., "Patterns in the Shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall", in A. Rifkin (a cura di), *About Michael Baxandall*, Blackwell, Oxford, 1999, pp. 5-17.
- Holly, M.A., *The Melancholy Art*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2013.
- Iversen, M., Melville S., *Writing Art History. Disciplinary departures*, University of Chicago Press, Chicago and London, 2010.
- Jebb, R.C., *The Rhetoric of Aristotle. A translation*, Cambridge University Press, 1909.
- Kaufmann, T.D., rec. di *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, in *October*, 77, 1996, pp. 45-48.
- Kristeller, P.O., *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic and Humanist strains* (1955), Harper & Row, New York, 1961; trad. it. *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, La Nuova Italia Editrice, 1987.
- Kristeller, P.O., "Humanism", in *The Cambridge History of renaissance Philosophy*, a cura di C.B. Schmitt, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 111-137.
- Langdale, A.G., *Art History and Intellectual History: Michael Baxandall's works between 1963 and 1985*, PhD Dissertation, University of California, Santa Barbara, 1995.
- Langdale, A.G., "Aspects of the Critical Reception and Intellectual History of Baxandall's Concept of the Period eye", *Art History*, vol. 21, n. 4, December 1998, pp. 479-487.
- Langdale A.G., "Linguistic Theories and Intellectual History in Michael Baxandall's *Giotto and the Orators*", in *Journal of Art Historiography*, Jan., 2009, pp. 1-14.
- Langdale, A.G., "Interview with Michael Baxandall", *Journal of art historiography*, No. 1, 2009, pp. 1-31.
- Leavis, F. R., *A Selection from Scrutiny. Compiled by F.R. Leavis*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- Leavis, F.R., "Literature and Society", in *The Common Pursuit* (1952), Penguin Books, 1976.

- Leavis, F.R., *Education and the University. A sketch for an 'English School'*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Leavis, F. R., Singh, G., *Valuation in Criticism and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Lee, R.W., "Ut pictura poesis. The humanistic theory of art", *The Art Bulletin*, 22, 1940, pp. 197-269
- Leonardo da Vinci, *Treatise on painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, a cura di A. P. McMahon, Princeton University Press, 1956.
- Lenneberg, E., "Cognition in Ethno-linguistics", *Language*, Vol. 29, No. 4, 1953, pp. 463-471.
- Lenneberg E.H., Roberts J.M., "The language of experience" (1956), in S. Saporta, Holt Rinehart and Winston (a cura di) *Psycholinguistics. A book of readings*, 1966, pp. 493-502.
- Lessing, G.E., *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo, 1991.
- Lévi-Strauss, C., *Antropologia strutturale* (1966), Il Saggiatore, Milano, 1975.
- Lincoln, E., "Painting and experience in Eighteenth-Century Italy", in P. Mack, R. Williams (a cura di) *Michael Baxandall. Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015, pp. 117-140.
- Longhi, R., *Piero della Francesca* (1927), Santoni, Firenze, 1975.
- Lubbock, J., "'To do a Leavis on Visual Art'. The Place of F.R. Leavis in Michael Baxandall's Intellectual Formation", in P. Mack, R. Williams (a cura di) *Michael Baxandall. Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015, pp. 25-47.
- Lubbock, J., *Michael Baxandall, a posthumous member of RATS? His early work as critic and historian of Renaissance architecture and theory*, saggio presentato al convegno annuale 2013 di RATS (Renaissance Architecture + Theory Scholars), tenutosi presso il Warburg Institute.
- Mack, P., "Pattern and Individual: *Limewood Sculptors* and *A Grasp of Kaspar*", in P. Mack, R. Williams (a cura di), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015, pp. 141-156.

- Mack, P., Williams R.(a cura di), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015.
- MacKillop, I., *F.R. Leavis: A Life in Criticism*, Allan Lane, The Penguin Press, London, 1993.
- Michaud, Y., “Historiens d'art d'aujourd'hui: Michael Baxandall”, in *Connaissance des arts*, Issue 558, 1999, pp. 102-105.
- Michel, H., *La pensée de L.B. Alberti*, Les Belles Lettres, Paris, 1930.
- Middeldorf, U., rec. di *Painting and Experience*, in *Art Bulletin*, 57, n. 2, June 1975, pp. 284-285.
- Obrist, H.U., “Interview with Michael Baxandall”, *RES Art world/World Art*, n. 2, maggio 2008, pp. 42-54.
- Onians, J. *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven, 2007.
- Panofsky, E., “Il concetto del ‘Kunstwollen’” (1920), in G.D. Neri (a cura di), *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 157-177.
- Panofsky, E., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte dell'occidente* (1939), Einaudi, Torino, 1975.
- Panofsky, E., *Architettura gotica e filosofia scolastica* (1951), Abscondita, Milano, 2010.
- Panofsky, E., *Il significato nelle arti visive* (1955), Einaudi, Torino, 1962.
- Panofsky, E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* (1960), Feltrinelli, Milano, 2013².
- Peri, F., “Linguaggio che mostra, linguaggio che nasconde. La critica d'arte di Michael Baxandall”, postfazione a M. Baxandall, *Parole per le immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, pp. 195-204.
- Perosa, A. (a cura di), *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, The Warburg Institute, London, 1960.

- Petrini, M., “L'uomo di Leon Battista Alberti”, *Belfagor*, Vol. VI, 1951, pp. 651-677
- Piccolomini, E.S., *I commentarii*, a cura di L. Totatro, Adelphi, Milano 1984
- Podro, M., *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven, London, 1982.
- Podro, M., *Depiction*, Yale University Press, New Haven and London, 1998.
- Pontano, G., *De sermone*, a cura di A. Mantovani, Carocci, Roma 2002.
- Pope-Hennessy, J., *An Introduction to Italian Sculpture*. 3 vols., Phaidon, New York, 1955-63.
- Pope-Hennessy, J., Lightbown, R., *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 vols. London: H. M. Stationery Office, 1964.
- Popper, K., *Conoscenza oggettiva. Un punto di vista evoluzionistico* (1972), Armando Editore, Roma, 1975.
- Potts, A., “Michael Baxandall and the Shadows in Plato's Cave”, in A. Rifkin (a cura di), *About Michael Baxandall*, Balckwell, Oxford, 1999, pp. 69-83.
- Potts, A., *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, New Haven and London, 2000.
- Potts, A., “The Visual Conditions of Pictorial Meaning”, in Mack, P., Williams R.(a cura di), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015, pp. 9-24.
- Prentice, W. C. H., “Visual Recognition of Verbally Labelled Figures”, *The American Journal of Psychology*, LXVII, June 1954, 315-320.
- Puttenham, G., *The Art of English poesy*, a cura di F. Wigham, Wayne A., Cornell university Press, New York, 2007.
- Quinitliano, M.F., *La formazione dell'oratore*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1997.
- Read, R., “Art Criticism versus Art History. The Letters and Works of Adrian Stokes and E.H. Gombrich”, *Art History*, Vol. 16 No. 4, December 1993, pp. 499-540.
- Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism* (1924), Routledge, London, 1970; trad. it. *I Fondamenti della Critica Letteraria*, Einaudi, Torino, 1961.

- Riegl, A., *Problemi di stile* (1893), Feltrinelli, Milano, 1963.
- Riegl, A., *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni Editore, Firenze, 1953.
- Rifkin, A. (a cura di), *About Michael Baxandall*, Blackwell, Oxford, 1999.
- Ruskin, J., *Le sette lampade dell'architettura* (1848), Jaca Book, Milano, 1981.
- Salvini R., rec. di *Giotto and the Orators*, in *Commentari*, anno xxii, aprile-settembre, 1971.
- Sapir, E., *Il linguaggio* (1921), Einaudi, Torino, 1969.
- Sciolla, G. N., *La critica d'arte del novecento*, Utet, Torino, 1995.
- Sedlmayr, H., *Perdita del centro. Le arti figurative del XIX e XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Borla, Torino, 1967.
- Sedlmayr, H., *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano, 1984.
- Segall, M.H., Campbell D.T., Herskovits M.J., *The Influence of Culture on Visual Perception*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1966.
- Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori* (1863), Laterza, Bari, 1992.
- Seneca, *Lettere morali a Lucilio*, Mondadori, Milano 1995.
- Schapiro, M., "Courbet and Popular Imagery. An Essay on Realism and Naïveté", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, no. 3/4, Apr. 1941 – Jul. 1942, pp. 164-191.
- Schlegel, A.W., *Corso di letteratura drammatica*, a cura di A. Destro, Aletheia, Firenze, 2003.
- Sharf, A., *Arte e fotografia* (1968), Einaudi, Torino, 1979.
- Shone, R., Beechey, J., Morphet, R., *The Art of Bloomsbury. Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, Princeton University Press, 1999.

- Smith, R. C., *Substance, Sensation and Perception. Michael Baxandall interviewed by Richard Cándida Smith*, Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, The J. Paul Getty Trust, 1998.
- Spencer, J.R., “Ut Retorica Pictura. A study in Quattrocento theory of painting”, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 20, 1957, pp. 26-44.
- Summers, D., “The ‘Visual Art’ and the Problem of Art Historical Description”, *Art Journal*, 42, No. 4, pp. 284-291.
- Sutton, D., *Letters of Roger Fry*, Chatto&Windus, London, 1972.
- Tanner, J., “Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art”, in *Cultural Sociology*, 4, No. 2, 2010, pp. 231-256.
- Tolstoj, L., *Che cos'è l'arte?* (1897), Donzelli Editore, Roma, 2010.
- Trevelyan, G.M., *Illustrated English Social History* (1942), Longmans Green and co., London, New York, Toronto, 1942.
- Tucker, P., “‘Inferential Muscle’ and the Work of Criticism: Michael Baxandall on Adrian Stokes and Art-Critical Language”, in S. Bann (a cura di), *The Coral Mind: Adrian Stokes's Engagements with Architecture, Art History, Criticism and Psychoanalysis*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2007.
- Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino* (1550), a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino, 2011.
- Vaughan, W., Börsch-Supan, H., Neidhardt, H.J., *Caspar David Friedrich 1774-1840: Romantic Landscape Painting in Dresden*, The Tate Gallery, 1972.
- Venturi, L., “La Critique d'art en Italie à l'èpoque de la Renaissance: Leon-Battista Alberti”, *Gazette des Beaux-Arts*, Juin, 1922, pp. 321-331.
- Vespasiano da Bisticci, *Vita di Uomini Illustri del secolo XV*, Barbera Bianchi e Comp., Firenze, 1859.
- Vickers, B., *Storia della retorica*, Il mulino, Bologna, 1994.

- Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia editrice, Firenze, 1970.
- Whorf, B.L., *Linguaggio, pensiero e realtà*, a cura di J.B. Carroll, Boringhieri, Torino, 1970.
- Williams, R., “Inferential Criticism and *Kunstwissenschaft*”, in Mack, P., Williams R.(a cura di), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, Ashgate, 2015, pp. 91-106.
- Witkin, H.A., “A Cognitive Style Approach to Cross-cultural Research”, *International Journal of Psychology*, 2, No. 4, pp. 233-250.
- Wölfflin, H., *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano* (1898), Abscondita, Milano, 2007.
- Wölfflin, H., *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Abscondita, Milano, 2012.
- Wollheim, R., *Art and its Objects* (1968), Penguin Books, Harmondsworth, 1975.
- Wollheim, R., *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London, 1987.
- Woodfield R., rec. a *Giotto and the Orators*, in *British Journal of Aesthetics*, 12, n.2, Spring 1972, pp. 199-200.
- Zerner, H., “Editor’s Statement: The Crisis in the Discipline”, *The Art Journal*, 42, No. 4, p. 279.
- Zoubov, V.P. “Léon-Battista Alberti et Léonard de Vinci”, *Raccolta vinciana*, 1960, pp. 1-14.

Indice delle figure

- Figura 1. School of Mantegna, *Four women dancing*, in Hind, *Early Italian Engravings*, Plate 123p. 127
- Figura 2. Ambrogio Lorenzetti, *Gli effetti del buon governo sulla città (dettaglio)*, 1338-1340, Siena, Palazzo Pubblicop. 127
- Figura 3. Pisanello, *Ritratto dell'imperatore Sigismondo*, 1433, Louvre, Parigip . 144
- Figura 4. Schema della «composizione» da Giotto and the Oratorsp. 154
- Figura 5. Piero della Francesca, *Annunciazione*, 1452-1466, San Francesco, Arezzo ...p. 177
- Figura 6. Veit Stoss, *Vergine con il Bambino*, 1550-10 c., Germanisches Nationalmuseum, Norimberga.....p.223
- Figura 7. Veit Stoss, *Crocefisso con la Vergine addolorata (dettaglio)*, 1520, Sankt Sebaldus-kirche, Norimbergap. 223
- Figura 8. Michel Erhart, *Vergine della Misericordia*, 1480 c., Staatliche Museen, Berlin.....p. 251
- Figura 9. Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*,1440-1450, National Gallery, Londra.....p. 268
- Figura 10. Piero della Francesca, *Resurrezione di Cristo*, 1474, Museo Civico, Sansepolcro.....p. 298
- Figura 11. Caspar David Friedrich, *La grande riserva*, 1832, Gemälde Galerie, Dresdap. 309
- Figura 12. Caspar David Friedrich, *Donna alla finestra*, 1822, Berlino, Nationalgalerie.....p. 313

Figura 13. Jean-Siméon Chardin, Donna che prende il tè, 1735, University of Glasgow,
Hunterian Art Galleryp. 332

Figura 14. George Braque, Violin and Pitcher, 1909-1910, Kunstmuseum, Basle.....p . 341

Figura 15. Piero della Francesca, Resurrezione di Cristo (dettaglio), 1474, Museo Civico,
Sansepolcrop. 353

Abstract

Il profilo di Micheal Baxandall (1933-2008) tratteggiato nella tesi mette in risalto due caratteri salienti dell'opera dello storico e critico d'arte inglese: l'importanza conferita alla dimensione visiva delle opere d'arte e la prolungata riflessione sulle possibilità metodologiche della critica. Entrambi gli aspetti sono riassunti nel titolo della tesi. «Interessi visivi» descrive l'approccio dello studioso alle arti visive, approccio che è guidato dall'esigenza di un contatto diretto e costante con l'opera, volto a coglierne la rilevanza da un punto di vista esperienziale. «Strumenti della critica» definisce invece l'impostazione data da Baxandall alla riflessione metodologica: rifiutando il dibattito teorico, egli si concentra sulle fondamenta operative della disciplina storico-critica, ravvisate nei concetti e soprattutto nel linguaggio con cui la critica verbalizza le proprietà visive delle opere d'arte. Tali tratti emergono con forza dall'analisi delle carte conservate nell'archivio Baxandall, *The Papers of Micheal Baxandall* (depositate presso il Department of Manuscripts and University Archives della University Library di Cambridge), che costituiscono i materiali di base della ricerca. La tesi nasce infatti dall'interesse per il fondo, nato da un lascito che si è accresciuto dal 2009 al 2013 fino a raggiungere l'estensione di 134 faldoni e cartelle, organizzate in otto serie tematiche: (MS Add. 9843/1) Biographical; (MS Add. 9843/2) Appointments and Roles; (MS Add. 9843/3) Personal Correspondence; (MS Add. 9843/4) Lecture & Symposium Invitations; (MS Add. 9843/5) Lectures; (MS Add. 9843/6) Conferences and Symposiums; (MS Add. 9843/7) Publications; (MS Add. 9843/8) Research notes. La ricerca ha impresso un nuovo ordinamento cronologico alle carte, precedentemente estratte dalle cartelle o faldoni di appartenenza e raggruppate in 'corpi scrittorii'. Tale riorganizzazione è avvenuta nella cornice di una prima griglia cronologica ricostruita a partire dalle fonti memorialistiche e autobiografiche (il libro di memorie e le quattro interviste rispettivamente del 1994, 1998, 1999, 2008) e dalla progressione cronologica del *corpus* baxandalliano. Le carte sono entrate così 'in dialogo' con gli scritti editi, aprendo squarci su aspetti meno noti dell'attività dello studioso e riguardanti principalmente le lezioni universitarie, le conferenze, le bozze per pubblicazioni e gli appunti di lettura.

Dall'ordinamento dei materiali di ricerca sono emerse tre cesure che hanno consentito di scandire l'attività di Baxandall in quattro momenti, caratterizzati dalla prevalenza di alcuni

temi e/o metodologie di indagine: il passaggio dalla formazione critico-letteraria alla storia dell'arte (Capitolo 1 – 1951-1958); le prime ricerche al Warburg Institute (Capitolo 2 – 1959-1971); la comparsa di pubblicazioni di taglio prevalentemente storico-culturale, caratterizzate da un legame diretto con la concomitante attività didattica (Capitolo 3 – 1972-1985); il trasferimento a Berkeley e la nuova accentuata attenzione che, parallelamente, viene dedicata al tema della percezione visiva (Capitolo 4 – 1986-2006).

Il primo capitolo è dominato dalla riflessione sui limiti e sulle possibilità della storia e critica d'arte in rapporto alla formazione letteraria. Si ricostruisce il percorso che dal Downing College di Cambridge (1951-1954) conduce Baxandall, attraverso il soggiorno italiano, all'Università di Monaco (1957-1958), percorso che coincide con la transizione alle arti visive.

Il secondo capitolo segue lo studioso negli anni delle ricerche svolte al Warburg Institute in qualità di *junior fellow* (1959-1961), le quali conducono alle prime proposte edite. L'approccio alla storia dell'arte, in questa fase, è mediato dal paradigma dei 'linguaggi visivi'.

Il terzo capitolo, dedicato all'attività degli anni Settanta e primi anni Ottanta (1972-1985), ha come denominatore la storia sociale e culturale dell'arte, considerata sia dal punto di vista della ricerca storica che della riflessione metodologica. In questo caso i materiali d'archivio hanno consentito affondi sull'attività didattica da cui sono emersi importanti aspetti relativi al tema della 'cultura visiva' e alla metodologia storiografica.

Il quarto capitolo, infine, mette in luce l'importanza dello studio della percezione visiva per la critica d'arte e per la didattica a partire dal trasferimento di Baxandall a Berkeley (1986-2006). Si analizzano gli ultimi 'interessi visivi' dell'autore, incentrati sul tema dell'attenzione e dei suoi risvolti psicologici, interessi che si snodano parallelamente sul versante della letteratura settecentesca sulla percezione e delle moderne scienze cognitive.

This thesis outlines a profile of Michael Baxandall (1933-2008) which highlights two main aspects of his work as an art historian and critique: the importance attached to the 'visual interest' of the works of art and the author's sustained reflection about critical methodology. Both these aspects are summarized in the title of the thesis. «Visual interests» refers to Baxandall's approach to the visual arts, which moves from an urgent close

observation of the artefact to its moral relevance. «Critical tools» describes Baxandall's methodological reflection: declining the theoretical debate, the author focuses on a more fundamental set of practical problems concerning the activity of verbalising and conceptualising the visual interests of the works of art.

Such features are revealed by the analysis of the Baxandall papers (*The Papers of Micheal Baxandall* (Department of Manuscripts and University Archives della University Library di Cambridge), on which the thesis is based. The collection, that has increased between 2009 and 2013, amounts to 134 folders arranged in eight series: (MS Add. 9843/1) Biographical; (MS Add. 9843/2) Appointments and Roles; (MS Add. 9843/3) Personal Correspondence; (MS Add. 9843/4) Lecture & Symposium Invitations; (MS Add. 9843/5) Lectures; (MS Add. 9843/6) Conferences and Symposiums; (MS Add. 9843/7) Publications; (MS Add. 9843/8) Research notes. The papers have been rearranged in a chronological order and then analysed within a biographical framework which has been reconstructed from the study of the biographical sources and the interviews dating to 1994, 1998, 1999 and 2008. The comparison between Baxandall's manuscripts and his edited works has revealed a vast quantity of research materials and draft papers devoted to lectures, conferences and publications, which have been studied.

According to the chronological organisation of the research materials, Baxandall intellectual activity has been subdivided into four phases: (Chapter 1: 1951-1958) the passage from the literary education to the history of art; (Chapter 2: 1959-1971) the first researches at Warburg Institute; (Chapter 3: 1972-1985) the cultural and social history of art; (Chapter 4: 1986-2006) Berkeley and the renewed interest in visual perception. Each of these stages is characterised by prevailing themes or methodological choices.

Chapter 1 deals with Baxandall's juvenile reflections about the respective limits and possibilities of literary criticism and the history and criticism of art. Chapter 2 reconstructs Baxandall's first researches at the Warburg Institute, which are characterised by a concern with 'visual languages' and lead to his first publications. Chapter 3 analyses the activity of the Seventies and the Eighties, which is focused on the theme of 'visual culture' and is characterised by a thorough confrontation with historiographical methodology. Chapter 4 highlights the importance of the science of vision in art criticism both in Baxandall's last publications and teaching activity, especially after his move to Berkeley University.

