

TONIO HÖLSCHER

ARTE E SOCIETÀ: IL PROGETTO DI BIANCHI BANDINELLI PER LA GENERAZIONE DEI NIPOTI

1. LA PROVOCAZIONE DI BIANCHI BANDINELLI

Quando in uno dei miei primi semestri di studio mi capitò fra le mani per la prima volta *Storicità dell'arte classica*¹⁾, fui colpito soprattutto dal titolo di questo libro. Perché era proprio questo che mi ero proposto: storicizzare l'archeologia - e archeologia in quegli anni significava soprattutto arte classica. Inoltre ero fortemente attratto dall'aspetto estetico e tipografico della seconda edizione di *Storicità*, libro che, nel suo gusto di dopoguerra, trovo uno dei più belli che io conosca. Poi, leggendo il saggio eponimo sullo sviluppo dell'arte greca dal periodo arcaico a quello classico, mi è sorta una certa perplessità: da un lato rimasi molto impressionato dalla lucidità e risolutezza intellettuale, nonché dalla brillantezza letteraria del testo, mentre dall'altro lato vi trovai poca storia, almeno poco di quella storia che vi avevo cercato. Volevo sapere, giovane come ero, se - e in che senso - lo stile classico era collegato con le guerre persiane o con la democrazia ateniese. Ma, e questo fu decisivo, mi sono rimasti in testa il titolo - molto di più di un titolo, un vero programma - e il livello e l'ampiezza del ragionamento che per noi tutti è stato uno stimolo continuo. Infine, leggendo l'introduzione alla seconda edizione del libro, mi sono accorto che anche l'autore stesso sembrava considerare il titolo non tanto un annuncio del contenuto bensì un programma per il suo proprio futuro. Infatti affermava parecchie volte che questo era solo un primo passo e sviluppava in senso teorico una cornice storica assai ampia per l'analisi delle opere d'arte, includendo la società, l'economia, la religione ecc., un concetto che oltrepassava tutto ciò che si trova nelle pagine del libro stesso.

Non è mia intenzione seguire Bianchi Bandinelli su questa strada impressionante, attraverso le varie tappe, in cui egli ha sviluppato tale programma insieme col gruppo degli allievi, compito per il quale altri sono molto meglio preparati, con una conoscenza più approfondita del personaggio e del suo contesto intellettuale italiano ed internazionale. Riguardo a questo programma vorrei pormi piuttosto le seguenti domande:

- come è stato trattato dall'ultima generazione?
- quali sviluppi potrebbe avere nella generazione seguente? Perché il programma, o piuttosto il problema

di Bianchi Bandinelli è più vivo che mai: cioè la storicità dell'arte, vale a dire l'arte nelle società storiche.

L'ultima generazione: temo che siamo noi, i più o meno sessantenni. Ci siamo riuniti in un gruppo che mi sembra piuttosto omogeneo, quasi familiare: ci conosciamo e, in parte, cooperiamo da decenni. Forse sarebbe utile, in una seconda fase, discutere le nostre posizioni soprattutto con colleghi della generazione seguente, e inoltre con rappresentanti della storia dell'arte antica tradizionale, dei concetti alternativi anglo-americani, e della storia dell'arte vera e propria. Nella situazione attuale però non mi sembra necessario presentare un riassunto delle principali posizioni della nostra - «ultima»? - generazione, riassunto dal quale rischieremmo di giungere ad un grande armonico accordo sui metodi, difetti e scopi della ricerca sul campo della storia dell'arte antica. Vorrei piuttosto soffermarmi su alcune conseguenze problematiche - intenzionali o no - che ha avuto la storicizzazione dell'arte antica nella nostra generazione - includendo nella critica naturalmente sempre la mia stessa posizione -, per poi procedere ad analizzare problemi e prospettive che ne risultano per il futuro.

2. L' 'ARTE' ASSENTE

Il problema fondamentale di un tale progetto consiste nel fatto che nei lavori di quest'«ultima generazione» la nozione stessa dell'«arte» - almeno per l'antichità ma in concordanza con sviluppi e tendenze del XX secolo - si è andata sempre più dissolvendosi. Tuttavia essa non è stata distrutta in un'esplicita discussione scientifica ma è svanita, quasi inosservatamente, in modo implicito. La concezione moderna dell'«arte» e della sua storia si basa, come è noto, su una estetica autonoma, priva di ogni scopo funzionale e pratico, che significa da parte dell'artista un'attività di creazione ed espressione «libera», da quella del pubblico una ricezione puramente intellettuale e spirituale. Le conseguenze che derivano da tale concezione riguardano tutto questo sistema culturale: l'artista come «creatore», il pubblico come comunità «colta», il museo come istituzione e luogo al di là di funzioni ed esigenze pratiche, e infine il tempo libero, esente dal lavoro, come occasione di attività «culturale». Per l'antichità greca e

romana, invece, i più fecondi approcci scientifici hanno recentemente insistito sul fatto che le opere e gli oggetti, figurati o ornamentali, che noi chiamiamo 'arte' avevano tutti delle funzioni concrete nella vita sociale ²⁾. Perciò tutte le categorie derivate dalla nozione assoluta dell' 'arte' libera, in opposizione all'arte applicata o all'artigianato, si rivelano chiaramente anacronistiche. In questo senso si è potuto dire che nell'antichità l' 'arte' non è esistita ³⁾.

Sono esistiti, invece, lo scopo e la pratica di produrre, usare e contemplare una immensa molteplicità di oggetti e immagini nel contesto della vita sociale, spesso su un altissimo livello formale. Le forme visuali - materiale e misure, iconografia e stile - di tali prodotti sono fattori efficaci del loro significato sociale. Per questa ragione esse sono un oggetto legittimo, anzi obbligatorio, della scienza storica; tuttavia occorre sempre considerare questi fenomeni formali nella cornice delle funzioni sociali dei rispettivi prodotti, oggetti di uso pratico oppure immagini di funzione 'rappresentativa'. In questo senso vengono qui adoperati i termini 'arte' e 'artistico'.

3. CONCETTI DELL' 'ULTIMA GENERAZIONE'

Per storicizzare l'arte greca e romana sono state scelte diverse strade:

- *l'analisi di monumenti politici* ⁴⁾. Tali monumenti, con funzioni, significati e messaggi specifici, si lasciavano inserire in un preciso contesto storico. I risultati positivi di un tale approccio sono evidenti - ma un grande difetto consiste nel fatto, non trascurabile, che solo una minima parte dell'arte antica appartiene a questa categoria di monumenti. La tradizionale storia dell'arte antica era teoricamente in grado di coprire tutta la produzione artistica, mentre limitandosi ai monumenti politici si è potuto storicizzare soltanto alcune opere, ma non l'arte come tale.

- *L'indagine dell'arte nel contesto della storia sociale* ⁵⁾. È questo un approccio che in teoria copre tutto il campo dell'arte perché tutti i possessori ed osservatori di opere d'arte facevano parte delle società antiche. I risultati di tali ricerche sono enormi, p.es. sul campo dei ritratti privati o dell'arte sepolcrale di età imperiale. Ma qui una notevole restrizione è causata dal fatto che solo per una parte assai limitata di opere esistono testimonianze precise sui loro committenti, possessori ed osservatori - si è dunque spesso costretti a estrapolazioni generali su una base debole ed ipotetica - e perciò non sufficiente per una vera storia sociale dell'arte antica.

- *La storia della mentalità* ⁶⁾. Questo approccio ha il vantaggio di una certa indipendenza da precise informazioni sul collegamento delle opere d'arte con persone, località o situazioni specifiche. In certi campi come la ceramica figurata greca o la scultura decorativa romana si è arrivati in tal modo a risultati notevoli. Tuttavia, questo vantaggio è allo stesso tempo anche

un difetto: perché le mentalità rimangono un fenomeno piuttosto vago, soprattutto se non le si può mettere in rapporto con gruppi sociali specifici. Perlomeno come unico concetto chiave di una storia dell'arte la mentalità risulta insoddisfacente.

- *L'antropologia culturale* ⁷⁾. È questa una direzione particolarmente fruttuosa, promossa all'inizio dall'archeologia francese che ci ha fatto vedere le immagini, soprattutto sui vasi greci, in una nuova luce. Però, anche questa medaglia splendente ha un suo rovescio: perché i fattori antropologici delle culture antiche sono fenomeni strutturali di lunga durata e di larga estensione che non è facile accordare con la differenziata molteplicità e con i rapidi cambiamenti dell'arte. Le analisi secondo queste categorie si svolgono perciò normalmente alquanto al di sopra - o al di sotto, se si preferisce - degli altri processi storici. La storia antropologica quindi ci offre piuttosto una chiave per i fenomeni macroscopici dell'arte, mentre per la realtà svariata delle iconografie e delle forme ci vuole o un più stretto collegamento dell'antropologia stessa con la realtà storica o un suo completamento tramite altri approcci.

- *La semiotica* ⁸⁾. I concetti della storia dell'arte antica sono stati, negli ultimi decenni, in parte, e più o meno coscientemente, improntati a metodi della semiotica. È fuori dubbio che questo approccio teorico ci ha portato molti progressi, soprattutto per l'interpretazione delle iconografie. Ma ho il sospetto che questa stessa metodologia ha condotto con sé una conseguenza né aspettata né voluta per la comprensione delle forme artistiche. Infatti una delle posizioni fondamentali della semiotica è la convenzionalità dei segni che non hanno nessuna connessione essenziale con l'oggetto di riferimento; per funzionare è sufficiente che si tratti di un sistema consistente ed accettato. Con questo presupposto, però, viene sciolto il nesso tra le forme dell'arte ed altri settori della cultura: il complesso delle forme stilistiche diventa un sistema qualsiasi, teoricamente sostituibile da qualsiasi altro di cui i singoli segni sono in effetti pieni di significato, ma il linguaggio formale come tale non ci rivela niente di sostanziale sulla rispettiva cultura. Per conseguenza, in due libri recenti sull'arte greca - quelli di Nigel Spivey e di Robin Osborne che cito perché li considero lavori di alto livello - un fenomeno come il contrapposto, che secondo me rimane sempre un passo decisivo e fondamentale verso l'arte classica, è quasi assente o rimane almeno marginale ⁹⁾.

Qui diventa evidente un problema basilare di tutti questi indirizzi metodologici, per la questione dell'arte: essi riguardano esclusivamente i fenomeni dell'iconografia, non quelli della forma artistica e dello stile. La tradizionale storia delle forme stilistiche si era rivelata una costruzione obsoleta perché si era distaccata completamente dalla storia reale, diventando una fantasmagorica pseudo-storia. Oggi l'analisi stilistica viene usata al massimo per un inquadramento cronologico dell'opera d'arte, in mancanza di indizi più preci-

si, cioè di iscrizioni o altre fonti. Sono ormai pochi coloro che ancora vedono nelle forme stilistiche un fenomeno storico sostanziale. Sembra dunque che abbiamo acquistato la storia ma che nello stesso tempo abbiamo perso l'arte.

Questo però mi sembra essere una grave perdita proprio per un vero concetto di storia, anche di una storia sociale. Perché lo stile è per definizione un fenomeno collettivo e in tal senso sociale: esso definisce i prodotti di una persona, di una bottega, di una unità culturale, una città, una regione, un gruppo sociale, oppure dei contemporanei di un'epoca, cioè soprattutto di agenti collettivi della storia. Tali gruppi si esprimono e si uniscono in uno stile comune. Quanto i fenomeni di stile vengano considerati implicitamente come fattori storici, si evince dalla terminologia storiografica che definisce intere epoche secondo gli stili artistici: rinascimento, barocco, ecc. Trascurare le forme stilistiche significa, quindi, la perdita di un settore della cultura storica che non è sostituibile da nessun'altro tipo di testimonianza. Infatti, anche la progressista scienza anglosassone ha recentemente riaperto il discorso su «Is there a Place for Aesthetics in Archaeology?»¹⁰. Occorre, comunque, una metodologia solida e completa che includa i fenomeni formali come aspetti della vita culturale.

4. LA 'PRESENZA' DELLE IMMAGINI

Una prospettiva diversa si apre quando si parte dallo stato funzionale, che è nello stesso tempo uno stato ontologico, dell'immagine nell'antichità¹¹.

Lo scopo primario dell'immagine è la 'presenza', rendere presente quello che non lo è: la divinità nel suo tempio, l'atleta nel luogo del suo successo o della sua fama, l'imperatore sul foro o nella basilica forense, i morti presso i sepolcri, le figure del mito nell'ambiente concettuale dei santuari o delle case private. Viste in questa prospettiva, le immagini costituiscono un mondo di figure significative con le quali le società umane convivono. Esse conferiscono un luogo preciso e un ruolo concreto nello spazio sociale a quelle entità che vengono concepite come forze attive della vita sociale, forze non presenti realmente ma concettualmente.

L'immagine, in questo senso, è come un essere vivo. Essa include la potenza, effettiva o concettuale, dell'essere rappresentato. Le statue possono dire, attraverso le loro iscrizioni: «Io sono Tizio o Caio»; anzi su un vaso, in una raffigurazione della nascita di Atena, Ermes può dire: «Io sono Ermes Kyllenios»¹². Allo stesso tempo, però, le figure rimangono delle immagini, cioè prodotti artificiali: in questo senso l'iscrizione di una famosa statua sepolcrale inizia dicendo: «Io sono il sema», cioè la rappresentazione artistica, «di Phrasikleia» - e continua: «Io», cioè la persona stessa, «avrò per sempre il nome di kore»¹³. L'immagine non

è la persona reale ma le conferisce visibilità e presenza concettuale nel mondo reale.

Il mondo delle immagini è il mondo della vita sociale. Possiamo strutturarne secondo le tre categorie dello spazio, del tempo e dell'uomo: cioè luoghi sociali, situazioni sociali e azioni sociali.

- *Luoghi*. Le immagini erano destinate per certi luoghi. Servivano a definire il carattere del luogo e a conferirgli un senso ideale. Il tempio era la casa dell'immagine di culto, il santuario era lo spazio dei voti, l'agora quello dei monumenti politici e delle statue onorarie, la necropoli quello dei monumenti sepolcrali, il ginnasio quello delle statue di Hermes e di Herakles, lo *oecus* quello dei mosaici di festività mitologica, il cubicolo quello dei temi più intimi. I luoghi e le immagini si definivano a vicenda.

- *Situazioni*. Le immagini erano destinate a certe situazioni della vita sociale. Esse potevano distinguersi nettamente, non solo nei loro generi artistici ma anche nei loro contenuti, a seconda delle specifiche situazioni. Così nel teatro di Atene gli spettatori del 472 a.C. apprezzarono la tragedia *I Persiani* di Eschilo con una concezione piuttosto nobile dei nemici, mentre quasi contemporaneamente forse gli stessi uomini nei simposi potevano dilettarsi con immagini vascolari di estrema oscenità in cui la vittoria sugli orientali veniva parafrasata come un atto di abuso sessuale¹⁴. Mezzo secolo dopo gli stessi Persiani appaiono sul tempio pubblico di Atena Nike come il nemico tradizionale, mentre su un cratere da banchetto gli orientali sono diventati i rappresentanti di un mondo della nobile caccia, favoloso e affascinante¹⁵.

- *Azioni*. Vivere con delle immagini poteva assumere un senso ben concreto. Le immagini di culto venivano trasportate in processioni, lavate, unte, vestite. Ci si poteva innamorare di una immagine e addirittura avere rapporti sessuali con essa¹⁶. L'immagine dell'atleta Theagenes di Taso, di ambigua fama presso i suoi concittadini, fu frustata ogni notte da un suo nemico: si vendicò uccidendolo; allora fu espulsa dalla città: portò una peste ai cittadini; infine fu reintrodotta nella città e per secoli continuò a compiere miracoli e ad essere venerata come figura taumaturgica¹⁷. I vasi dipinti non solo venivano usati nei banchetti, ma erano anche oggetto dei discorsi tra i simposiasti nei quali anzi si inserivano con esclamazioni: «Mi ha fatto, mi ha dipinto tale o tale», «Godi e bevi bene!», «Che bel ragazzo!»¹⁸. In età romana l'imperatore era presente, personalmente e giuridicamente, in tutto l'impero durante gli atti ufficiali attraverso le sue immagini negli spazi pubblici¹⁹.

5. INTERAZIONE INTENSA FRA UOMO E IMMAGINE

I rapporti tra gli uomini e le immagini, in quanto parte del loro mondo sociale, venivano strutturati da regole e costumi come anche da norme, pressioni ed

esclusioni sociali. I doni votivi nei santuari venivano dedicati da determinati gruppi sociali, mentre altri gruppi, talvolta anche singoli individui, ne rimasero esclusi per motivi sociali o anche politici; venivano dedicati e visitati in certe occasioni, in altre no; venivano esposti in luoghi ben specifici all'interno dei santuari, in relazione con altri oggetti, o anche in concorrenza con essi; venivano in parte tesaurizzati, conservati, elencati, oppure rifunzionalizzati o interrati ²⁰. La dedica di immagini degli atleti vincitori ad Olimpia seguiva delle regole precise ed era soggetta ad un controllo rigoroso da parte dei magistrati del santuario ²¹. Le statue onorarie in Grecia come nell'impero romano venivano erette dopo lunghi dibattiti politici, secondo complessi criteri sul chi e sul dove, accanto a quali altri monumenti, per quali meriti, durante la vita o dopo la morte, sui materiali e sul formato, su chi pagava, la comunità oppure l'onorato stesso, ecc. ²². Dopodiché venivano venerate, rispettate, citate come esempi, tollerate oppure distrutte, dimenticate, talvolta sostituite con altri monumenti. Inoltre, in situazioni meno regolate si potevano sviluppare dei discorsi più o meno intensi sui più diversi aspetti delle immagini, quali contenuto, messaggio politico o sociale, o anche questioni estetiche. Tutto ciò è ancora un campo vasto da indagare.

6. L'*HABITUS* NELL'OPERA D'ARTE E NELLA REALTÀ SOCIALE

Da tali premesse sorgono delle conseguenze anche per la valutazione delle forme artistiche. Se gli uomini vivevano ed interagivano con le immagini negli stessi spazi sociali, allora le immagini dovevano essere concepite come appartenenti a questo stesso mondo. Se l'iscrizione di una statua funeraria dice: «Guarda il monumento di Kleoitias, come era bello, e ciononostante è morto», ciò significa una bellezza *analog*a a quella della persona stessa ²³. Non nel senso di una qualsiasi imitazione meccanica della 'realtà', bensì della *mimesis*, cioè di una imitazione concettuale in conformità con i propri concetti della vita. Una società che sviluppa certi concetti della persona, dell'agire, dell'interagire, dello spazio e del tempo, cercherà di realizzare le immagini secondo concetti analoghi ²⁴.

Certo, i fenomeni formali dell'arte figurativa e quelli della vita vissuta non sono identici: l'arte si serve di materiali e di mezzi che seguono leggi specifiche di rappresentazione e visualizzazione. D'altra parte, anche il mondo concreto degli esseri ed oggetti reali è un medium in cui l'uomo esprime i suoi concetti culturali.

L'uomo si crea il mondo della vita sociale e culturale in forme significative che corrispondono alle sue categorie generali della percezione e alle sue concezioni dell'agire. Tale formazione concerne gli spazi pubblici e privati delle città ma anche gli spazi coltivati ed

organizzati della natura, gli oggetti della vita culturale, e inoltre le azioni ed interazioni della vita sociale nello spazio e nel tempo, i rituali collettivi e le attività di lavoro, e infine l'apparenza e l'autorappresentazione degli individui tramite gesti e modi di comportamento, vestiti, costumi e cosmetica. In questo senso, il mondo reale della vita culturale, nel suo aspetto formale, è una creazione concettuale ed artificiale.

L'arte figurativa, d'altra parte, costituisce un mondo immaginativo che riguarda i temi significativi della vita reale, sia quella della società attuale sia quella del passato mitico. Le immagini presentano certi concetti e significati in corrispondenza a specifiche concezioni culturali della persona, dell'agire, dello spazio ecc. I veicoli di questi significati sono corpi e costellazioni di figure, movimenti ed azioni, nello spazio e nel tempo.

Realtà come creazione in forme concettuali da un lato e arte come creazione della realtà concettuale dall'altro: senza dubbio ci sono divergenze strutturali. Il corpo dell'uomo e il suo modo di agire, per esempio, nell'arte si presta a modificazioni e stilizzazioni sostanziali per esprimere differenti concetti e valori culturali. Nella realtà invece le possibilità di stilizzazione del corpo umano sono più limitate; qui le differenziazioni culturali si verificano piuttosto al livello della percezione e della concezione. Nonostante tutto, però, le forme significative dell'arte e quelle della realtà sociale vengono sviluppate in base a nozioni fondamentali, attive in ambedue i settori della vita culturale. E le forme significative in cui questi concetti vengono visualizzati sono necessariamente in stretta corrispondenza tra di loro.

È questa la ragione per la quale, a mio parere, le forme dell'arte e dello stile artistico sono più di un sistema di segni convenzionali, per cui ci insegnano molto sui concetti dell'uomo e dell'agire della rispettiva società.

Ciò comporta, però, un grande compito scientifico. Perché se le immagini fanno parte della vita sociale, allora devono anche essere concepite e viste secondo le categorie della vita sociale e culturale, anche nelle forme artistiche. Ora, tutti i fenomeni di cui si parla nelle analisi formali delle opere d'arte, cioè corpo, aspetto fisico, atteggiamento, movimento, azione, spazio e tempo, sono anche fenomeni e dimensioni del mondo sociale e culturale. E come i corpi, i movimenti, le azioni nell'arte non sono riproduzioni meccaniche della realtà, bensì sono costruzioni culturali secondo certi concetti dell'uomo e del suo comportamento nello spazio e nel tempo: così anche l'uomo reale è un concetto culturale. Il compito è quindi: analizzare il linguaggio delle forme artistiche e tradurlo in concetti di comportamento culturale e sociale, cioè tradurre lo stile dell'arte in uno stile di vita. In questo senso di un comportamento tanto concreto quanto ideale si può parlare di un *habitus* ²⁵. Alcuni passi in questa direzione sono stati fatti in diversi lavori; come titolo programmatico si può citare *Bewegungsweisen und*

Verhaltensideale, [Modi di movimento e ideali di comportamento] di Burkhard Fehr²⁶⁾. Cito alcuni esempi, due più concreti, due più strutturali.

Quando in un santuario si voleva celebrare la festa della divinità insieme ad immagini di kouroi e di korai, come rappresentanti della gioventù nei quali erano riposte le speranze delle famiglie e della comunità, queste statue dovevano incarnare anche tutte le qualità fisiche che in realtà venivano apprezzate come valori visuali della kalokagathia arcaica: il corpo atletico e attraente, le gambe e braccia agili, i capelli riccamente acconciati, il sorriso della *charis*²⁷⁾. L'imperatore romano che in forma di statua presiedeva ad un atto giuridico in una città di provincia doveva apparire con quelle stesse qualità di *maiestas* e *dignitas* che si percepivano anche nella sua reale apparenza²⁸⁾. Certo, si trattava di qualità ideali, ma le stesse qualità ideali si notavano anche nella realtà, perché anche la realtà veniva vista e concepita secondo criteri concettuali.

Da qui si può procedere a fenomeni della struttura formale. Le figure dei kouroi e delle korai sono di una struttura additiva il cui rango viene definito dalle qualità che possiedono. Quando però nel V sec. a.C. viene sviluppato un nuovo stile 'classico', ciò comporta da un lato una nuova psicologia collettiva, espressa con quella nota fisionomia che sembra esprimere una certa coscienza di se stessi²⁹⁾, ma anche una nuova concezione strutturale del corpo: sempre bello ma ora improntato alla concezione del contrapposto, che dà alle figure una nuova potenziale mobilità. Queste figure hanno la loro identità non più in quello che *possiedono* ma in quello che *possono*. È chiaro che ciò non significa 'democrazia' - ma significa almeno una mentalità e un comportamento che appartiene ad una nuova epoca. Recentemente Eric Csapo e Margaret Miller hanno dimostrato come le figure e le composizioni del V sec. a.C. siano improntate non solo ad una nuova mobilità potenziale ma anche a nuovi concetti dello spazio e del tempo strettamente collegati ad altri sviluppi storici dell'epoca³⁰⁾.

Particolarmente istruttivo è il caso delle statue pubbliche dell'età classica ed ellenistica. Luca Giuliani e Paul Zanker hanno sottolineato che gli atteggiamenti dei cittadini della *polis* classica come anche dei sovrani ellenistici sono espressioni di un *habitus* che si svela tanto nell'arte quanto nella vita sociale: da un lato la *sophrosyne* e la *metriotes*, chiusa in se stessa, dall'altro la dinamica della energia e del *pathos*³¹⁾. È ovvio che queste qualità sono fenomeni che vanno insieme con, e si basano su, certi concetti dello spazio che da sempre sono stati descritti come puri concetti di stile. Quello che bisogna comprendere è che lo stile dell'arte e lo stile della vita certo non sono identici ma sono entrambi espressioni di un *habitus* sociale.

Senza dubbio non siamo ancora in possesso di una metodologia elaborata per studiare tali fenomeni, ma varrebbe la pena di svilupparla.

7. LO STATO ONTOLOGICO DELL'IMMAGINE E IL RUOLO DELLO SPETTATORE

Se la funzione primaria delle immagini viene compresa come 'presenza', ciò non è soltanto un gioco di parole e di definizioni. Un tale concetto ha delle conseguenze soprattutto per il rapporto tra la società e le immagini con le quali convive.

Il concetto tradizionale dell'analisi scientifica di opere d'arte implica che un certo autore, committente o artista, crei un'opera per comunicare un significato ad un determinato pubblico. Questo concetto ha ottenuto un fondamento metodologico nelle teorie della semiotica e della comunicazione, per le quali l'immagine trasmette un 'messaggio' da un 'mittente' ad un 'destinatario'. È questo il modello di una semiotica intensa che presuppone da parte degli autori una intenzione intensa e dalla parte del pubblico una osservazione e comprensione altrettanto intensa. L'intensità scientifica con cui si cerca il significato dell'immagine corrisponde a questo concetto del messaggio intenso.

Questo concetto, però, costituisce solo un caso specifico entro una funzione più generale e basilare delle immagini. Se la funzione dell'immagine è tener presente quello che non lo è, allora la situazione di base è che l'immagine è lì, cioè che essa sta sul suo posto³²⁾: la divinità come statua di culto nel tempio, altre figure come decorazione architettonica degli edifici sacri, i kouroi e le korai nei santuari, i defunti sulle tombe, le scene di sacrificio sugli altari. Gli uomini vivono con le immagini, queste circondano gli uomini. Nel caso di una statua di culto nessun partecipante al rito si chiede chi trasmette quale messaggio a quale osservatore, e nessun osservatore si chiede che cosa gli viene insegnato da quale autore, bensì si 'convive' con l'immagine, si 'partecipa' al significato del luogo e della situazione di cui l'immagine è l'elemento più significativo. Non si 'osserva' in senso intenso, bensì si vede, si conosce l'immagine, si sa che l'immagine c'è³³⁾.

In questo senso termini come 'spettatore' e 'pubblico' sembrano piuttosto fuorvianti perché presuppongono un rapporto stretto con l'immagine che non corrisponde alla realtà normale. L'attrazione che la ricerca scientifica ha per tali concetti viene, in fondo, aumentata da un'esperienza del tutto moderna: quella del museo dove le 'opere d'arte' vengono esposte e recepite in uno spazio e un'atmosfera neutrale di 'studio' concentrato.

Nella vita sociale dell'antichità, un'intensificazione del rapporto tra uomini e immagini si verificava solo in situazioni specifiche. Da una parte, nell'ambito del culto religioso i rituali collettivi e individuali della venerazione possono risultare in un 'uso' intenso di immagini di divinità o di offerte votive. Dall'altra parte si sviluppa in alcune società la prassi secondo cui l'autore dell'immagine si mette più o meno apertamente in risalto, oppure si verifica che il significato dell'immagine assume un carattere intenzionale, di 'messaggio'

intenso, e si rivolga ad un certo pubblico con lo scopo di esercitare un determinato effetto, di persuadere, di propagare dei valori, di stimolare dei discorsi. In questa categoria dei messaggi enfatici, intenzionali, indirizzati rientra tutta l'arte di 'rappresentanza' nell'accezione specifica usata nelle nostre discipline. In questo senso l'immagine richiede una percezione intensa ed attiva; il 'partecipante' diviene un 'osservatore' nel senso stretto, uno che estrae dall'immagine tutto il significato implicito e vi reagisce con piena coscienza.

Tuttavia, anche quei monumenti di carattere intenzionale sviluppano i loro messaggi enfatici soltanto in situazioni specifiche in cui il significato viene attualizzato: per esempio quando i Tirannicidi sull'agora di Atene vengono citati come protagonisti della democrazia, quando le *imagines maiorum* delle *gentes* romane vengono messe in mostra nei giorni festivi e funzionalizzate durante i funerali, o quando le raffigurazioni dei vasi greci oppure delle pitture parietali e dei mosaici romani vengono fatte oggetto di discorsi durante i banchetti. Poi però, ed è questa la normalità, ricadono in uno stato di 'presenza', nell'ambiente sociale strutturato, nel quale si vive, al quale si partecipa, e al quale conferiscono un senso, una definizione visuale.

Per concludere: la maggior parte delle immagini, dal fregio del Partenone fino a quello del Tempio di Antonino e Faustina, dalle statue votive nei santuari greci di età arcaica fino alla decorazione scultorea, dipinta e musiva delle case romane, non fu normalmente mai coinvolta in azioni e discorsi culturali espliciti; e anche gli esempi citati di tali attività e discorsi riguardo a singole opere sono rare eccezioni di intensificazione specifica del loro significato. Lo stato normale delle immagini invece era quello della 'presenza': appartenere ad un luogo, ad una situazione sociale, dar loro del senso, esprimere questo senso in forme visibili. In base a questa presenza poi si possono sviluppare le interazioni descritte. Quindi il rapporto normale dell'uomo con le immagini non assume la forma di un'interazione intensa, bensì di una convivenza più o meno attenta. Un rapporto, insomma, che si può definire come 'partecipazione'.

Ciò non vuol dire che non ci sia più un significato nelle immagini 'normali' oppure nella loro ricezione 'normale', ma che si tratta di un significato con un'altra funzione. Anche qui si osserva senz'altro un fenomeno di comunicazione, e in tal senso di fatti semiotici, ma di comunicazione in specifici modi di trasmissione e ricezione: cioè in quelli di 'far presente' e di 'partecipare'.

8. VERSO UNA TEORIA DEL DECORATIVO

In questo senso ampio si dovrebbe sviluppare una nuova, complessiva teoria del 'decorativo', non nell'accezione povera e negativa di cui si abusa nelle nostre discipline: cioè non in quella della degradazione e della perdita di significato della 'grande' arte origi-

na e piena di significato. Bensì nel pieno senso del termine latino '*decor*': cioè di una articolazione artistica 'adeguata' al contesto generale dell'opera³⁴.

A questo scopo non dovremmo partire dalla situazione comunicativa di un autore, committente oppure artista, che crea un'opera per trasmettere un messaggio ad un certo destinatario, bensì dall'oggetto stesso. Ogni elemento culturale, luogo, edificio, strumento, oggetto e così via, ha bisogno di una forma adeguata. Inanzitutto gli elementi costitutivi di una cultura, come templi, tombe, centri politici, ma anche oggetti rituali o di rappresentanza sociale, richiedono delle forme specifiche su uno o entrambi dei piani seguenti:

- sul piano qualitativo, un livello elevato di pregio ed elaborazione: templi di marmo, strumenti culturali d'oro o argento; ricchezza ornamentale o figurativa; qualità tecnica ed artistica.

- sul piano semantico, caratterizzazione con motivi significativi che dimostrano, quasi definiscono il senso dell'elemento culturale: sculture architettoniche per edifici templari, monumenti politici per le piazze pubbliche, scene esemplari di comportamento individuale per gli spazi delle case private. Tali motivi semantici conferiscono all'elemento culturale una sua specifica 'identità'.

La gamma di temi e motivi che vengono considerati come 'adeguati' per certi luoghi, edifici o oggetti, può essere più stretta o più vasta, ed è senz'altro variabile da una cultura all'altra. I *pinakes* dei sepolcri arcaici di Atene hanno un repertorio molto ristretto³⁵; i sarcofagi romani dimostrano una diversificazione molto più larga, mai però illimitata. E il limite è sempre dettato dal '*decor*'.

Questo concetto del 'decorativo' si estende tanto ai frontoni e alle metope dei templi di Selinunte e di Olimpia quanto ai motivi egiziani dispersi sulle pareti della Casa di Augusto sul Palatino o di quella della Farnesina³⁶. E quando si prescindono dalle categorie della *comunicazione* semiotica intensa *attraverso* le immagini, e invece lasciamo gli uomini *partecipare* agli oppure *vivere* nei rispettivi spazi *con* le immagini, allora scompare anche il problema accademico del 'significato' intenso: ci si trovava semplicemente in un luogo con una identità visibile.

Col concetto del '*decor*' si spiega inoltre non solo il carattere 'ornamentale' di molte 'decorazioni' che a torto viene spesso valutato come indizio di una riduzione di significato, ma anche la frequente ridondanza degli elementi figurativi in luoghi dove un 'messaggio' sembra piuttosto superfluo: la *prothesis* del defunto sui *pinakes* sepolcrali arcaici o una scena di sacrificio su una *acerra* di avorio per l'incenso³⁷. Pochi visitatori delle tombe e pochi partecipanti ai rituali avranno guardato da vicino queste scene. E nessuno di loro aveva bisogno di informazioni sull'uso o di messaggi sul significato di tali riti o oggetti. Ma proprio nella loro ridondanza ornamentale le immagini mettevano in evidenza il carattere, l'identità degli oggetti e delle azioni, che tutti i partecipanti conoscevano.

Il senso c'è sempre. Si pensi solo ad un caso della nostra cultura come le monete o i francobolli che sono particolarmente rilevanti: nessuno li guarda con particolare attenzione, e nessuno mette insieme una serie di francobolli per capire il 'programma' delle diverse immagini. Le prendiamo come un decoro, con un 'significato' assai ridotto. Ma se, per esempio, qualcuno scoprisse che all'interno di una serie di grandi spiriti europei non ci fosse nessun francese o italiano, o che fra una serie di grandi rappresentanti della storia tedesca non fosse compresa nessuna donna, oppure che fra gli uomini politici tedeschi del dopoguerra mancasse Willi Brandt, ci sarebbero senz'altro delle forti proteste. La tappezzeria di una camera da letto è solo una 'decorazione', ma quando dobbiamo decidere sulla tappezzeria della nostra propria camera da letto, allora alcuni motivi, forse putti volanti, ci sembrano più adatti di altri, come per esempio una finta biblioteca oppure un disegno di palloni da calcio. Cioè, anche una serie di francobolli o una tappezzeria crea uno spazio concettuale, sì decorativo ma pieno di significato, che normalmente non viene percepito con intensità ma che comunque dev'essere adeguato perché solo così possiamo 'partecipare' a questo spazio semantico.

In questo mondo delle immagini con le quali normalmente si convive con una coscienza «media» o «bassa» c'è sempre la possibilità di una intensificazione. Alcune immagini, per es. monumenti politici oppure talismani personali, vengono create o acquistate, erette o usate con intenzione enfatica. Altre immagini invece che normalmente costituiscono il nostro 'ambiente concettuale' possono acquistare in certe situazioni della vita collettiva o individuale un'attualità specifica. Quindi, per lunga o breve durata, l'immagine può diventare oggetto di una percezione, interpretazione e valutazione intensa con coscienza 'alta'. In questo senso l'immagine include un potenziale di significati che servono come 'messaggi' in situazioni cruciali. Lo stato normale delle immagini, però, è quello della 'presenza' che conferisce, come 'decor', del senso ai luoghi e alle situazioni della vita sociale.

Visto in questa prospettiva, il mondo delle immagini è, in un senso concettuale ma allo stesso tempo molto concreto, uno spazio sociale e mentale. Una realtà significativa entro la quale la rispettiva società trova e sviluppa la sua vita. Una vera storia sociale non ne può prescindere.

* Ringrazio cordialmente Alexander Heinemann e Marcello Barbanera per la correzione del testo.

1) Il volume fu pubblicato per la prima volta da Sansoni, a Firenze, nel 1943. La seconda edizione, cui si fa riferimento, uscì presso Electa, a Firenze, nel 1950.

2) Stemmer 1995.

3) Hölscher 1995, p. 199. Cfr. Renfrew 1994, pp. 264-269. Graepler 2001, pp. 337-373.

4) Sulla storia di questo approccio: Hölscher 1994, pp. 7-16.

5) Lavori seminariali: Bianchi-Bandinelli 1966A; Zanker 1975, pp. 267-315.

6) Questo aspetto è particolarmente chiaro in Zanker 1987.

7) Cfr. la programmatica serie di articoli di M. Detienne, J.-L. Durand, A. Schnapp e E. Scheid in «Dialoghi di Archeologia», serie II, 1, 1979. Inoltre: Lissarrague, Thelamon 1983; Bérard, Vernant 1984; Bérard 1987; Lissarrague 1990; Schnapp 1997.

8) Introduzione di concetti della semiotica nell'Archeologia classica: Schneider, Fehr, Meyer, 1979, pp. 7-41.

9) Spivey 1996, pp. 20-29; Osborne 1989, pp. 159-163.

10) In «Cambridge Archaeological Journal», 4, n. 2, 1994, pp. 249-269, con contributi di T. Taylor, M. Vickers, H. Morphy, R.R.R. Smith e C. Renfrew.

11) Cfr. anche Belting 2001.

12) *Corpus Vasorum Antiquorum*, Berlino, 5, 1980, tavv. 12, 14, 16 (H. Mommsen).

13) Mastrokostas 1972, pp. 298-314.

14) Schauenburg 1975, pp. 97-121. Wannagat 2001.

15) Fregio del tempio di Athena Nike: Hölscher 1973, pp. 91-98. Stewart 1985, p. 53 sgg. Cratere di Napoli: Schauenburg 1975, tav. 42.

16) Immagini di culto: Scheer 2000, pp. 54-66. F. Hölscher, uno studio sulle immagini di culto in Grecia (in preparazione). Amore con statue di divinità: Olmos 1992, pp. 256-266. Cfr. la ben nota storiella sull'Afrodite di Cnido: Plinio, *Naturalis Historia*, 36,21. Luciano, *Imagines*, 4.

17) Pausania, 5, 11, 2 sgg.

18) Fellmann 1990, pp. 90-95, con bibliografia.

19) Pekáry 1985, pp. 42-65.

20) Non esiste un'opera esauriente sui doni votivi in Grecia e nell'impero romano. Cfr. Reisch 1890; Rouse 1902. Per la prassi della dedica di doni votivi con significato politico cfr. Jacquemin 1999, pp. 81-107.

21) Luciano, *Imagines*, 11. Rausa 1994, pp. 17-18.

22) Per Atene nel V-III secolo cfr. le testimonianze in Wycherley 1957, pp. 207-217. Per Roma repubblicana Sehlmeier 1999; per gli imperatori romani Pekáry 1985, *passim*.

23) *Inscriptiones Graecae*, 12, n. 982.

24) Shustermann 1992; Hölscher, Lauter 1995, pp. 11-45. Rispetto a questo saggio la mia posizione qui esposta va più

nel senso della ricognizione di una maggiore specificità dei mezzi espressivi, però mantenendo sempre la compatibilità strutturale e concettuale tra le forme delle immagini e quelle della realtà culturale plasmata secondo le strutture della percezione e gli ideali visuali della stessa società.

25) Ovviamente il termine di 'habitus' viene qui adoperato in senso differente, ma non del tutto incompatibile da quello in Bourdieu 1984, pp. 193-198; Bourdieu 1987, pp. 20-24 e 127-129.

26) Fehr 1979. L'importanza innovativa di questo approccio, nonostante alcuni problemi, non è stata meritatamente riconosciuta.

27) Sui valori espressi nelle statue delle korai: Schneider 1975; sui kouroi, Martini 1990, pp. 69-77; Steuernagel 1991, pp. 35-48; Fehr 1996, pp. 785-843; Spivey 1996, pp. 108-113; Osborne 1989, pp. 75-85.

28) Hölscher, Lauter 1995, p. 22.

29) Borbein 1985, pp. 253-270.

30) Csapo, Miller, 1998, pp. 87-125.

31) Giuliani 1986; Zanker 1987, pp. 15-18 e 46-52.

32) Questo concetto dell'immagine è affine a quello espresso in Belting 2001; cfr. anche Niemeyer 1996.

33) A questo proposito Muth 1998, pp. 70-71 e 337-340.

34) Sul concetto di *decor*: Horn-Oncken 1976; Pollitt 1974, pp. 341-347, Muth 1998, pp. 54-59.

35) Boardman 1955, pp. 51-66.

36) Sui concetti della decorazione scultorea dei templi di Selinunte si veda lo stimolante libro di C. Marconi (1994). Sulla Casa di Augusto: Söldner 2000, pp. 383-393; sulla casa sotto il Palazzo della Farnesina: Bragantini, De Vos 1982.

37) *Pinakes*: Boardman 1955. *Acerra* di avorio: La Rocca 1976, pp. 1-14; Hölscher 1988, p. 373.