

CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ DI METODO NELLE RICERCHE DELLA BIBLIOTHECA HERTZIANA

CHRISTOPH L. FROMMEL

Sono molto grato ad Arnaldo Bruschi e agli organizzatori di questo Convegno di averci invitato a parlare e, dunque, a riflettere ancora una volta sulla nostra posizione metodologica. Non ho scelto un titolo quasi storico, *Continuità e discontinuità di metodo nelle ricerche della Bibliotheca Hertziana*, per nascondermi dietro la storia e i grandi nomi del passato del nostro istituto. Piuttosto, più che mai ho realizzato quanto ognuno di noi, che lo voglia o no, venga nettamente influenzato dai propri maestri e dalle tradizioni del luogo in cui lavora e ha appreso il mestiere.

Quando arrivai per la prima volta a Roma, nel lontano 1955 e ventiduenne, alla ricerca di un soggetto relativo al Rinascimento romano per la mia tesi di laurea, la Hertziana aveva appena ripreso i lavori sotto un nuovo direttore, il conte Wolff Metternich. Non era certo facile far rivivere la grande tradizione e l'alto prestigio di cui aveva goduto l'istituto, che dal 1933 aveva gradualmente perso i suoi migliori collaboratori. L'istituto era stato fondato nel 1912 come luogo di ricerca sull'arte italiana del Rinascimento e del Barocco, e dovette la sua fama di essere anche un centro di studi sulla Storia dell'architettura soprattutto al primo direttore Ernst Steinmann. Pur non essendo uno storico dell'architettura, Steinmann con la sua grande monografia sulla Cappella Sistina diede un modello (per molti versi valido ancora oggi) per il modo di osservare un complesso monumentale in ogni suo aspetto - a iniziare dai committenti, dalle funzioni e dalla storia della costruzione, per finire con la decorazione e l'analisi stilistica e iconografica. Steinmann ebbe anzitutto la capacità di scoprire i grandi talenti giovani e riuscì a legare all'istituto per molti anni, tra gli altri, Rudolf Wittkower e Richard Krautheimer. Wittkower diventò presto uno dei pionieri della critica del disegno architettonico e dell'analisi della progettazione di un edificio post-medievale, e cioè del processo artistico e delle premesse di un'opera d'arte - studi che prima lo condussero al *Corpus* dei disegni berniniani e poi al famoso libro sui *Principi di architettura nell'età dell'Umanesimo*. Krautheimer invece cominciò il suo grande *Corpus* delle basiliche paleocristiane, promosso da Ernest Steinmann. Già qui sviluppò un metodo che in seguito sarebbe stato seguito dal suo allievo Ackerman, da me e da tanti altri e che rimase esemplare fino a oggi: parti da un regesto scrupoloso di tutte le fonti importanti e di tutti i documenti visivi per giungere prima alla storia della costruzione, poi alla ricostruzione dello stato originale e finalmente all'analisi stilistica e tipologica - una piramide a gradini nella quale egli seppe combinare la filologia più rigida con un ampio respiro storico e una forte sensibilità per l'opera d'arte.

Già allora, quindi, nei primi anni trenta, per i giovani della Hertziana non vi era alternativa tra la filologia da un lato e l'interpretazione dall'altro. Si cercava la sintesi e si sapeva benissimo che chi non avesse mai studiato le fonti, i disegni e la struttura materiale di un monumento non avrebbe potuto disporre della necessaria sensibilità interpretativa.

Ancora oggi sento talvolta parlare degli studi della Hertziana come se si limitassero semplicemente all'aspetto filologico e positivista. Chi osserva meglio, scoprirà presto che non è così e che non è mai stato così: dai tempi di Steinmann abbiamo sempre cercato con i nostri mezzi, più o meno limitati, con maggiore o minore successo, di capire l'opera d'arte, l'artista, la Storia dell'arte e la Storia umana in generale.

Metternich, il primo direttore del dopoguerra, proveniva da una scuola completamente diversa. Era un nobile cattolico ed era stato, per molti anni, Sovrintendente della Renania. Questa sua formazione familiare e professionale contribuì alla decisione di concentrarsi, du-

rante i suoi dieci anni romani, quasi esclusivamente sul S. Pietro del Bramante. L'enorme importanza per noi giovani borsisti e assistenti, e cioè per Schwager, Urban, Noehlesr, Hager, Thoenes e me (per fare soltanto i nomi dei nostri 'futuri' storici dell'architettura romana) stava nel fatto che Metternich era quasi un architetto. Egli possedeva una fervida immaginazione architettonica, sapeva disegnare in modo magistrale e sapeva 'leggere' un edificio in ogni suo dettaglio. Egli riuscì a trasmetterci il senso concreto per l'architettura che mancava quasi completamente negli studi di Storia dell'architettura nelle Università di lingua tedesca. Come sapete, da noi la Storia dell'architettura fa parte della Storia dell'arte, una disciplina insegnata nelle Facoltà di lettere; tanto Wittkower e Krautheimer quanto tutti i giovani intorno a Metternich avevano studiato Storia dell'arte e non architettura! Queste qualità specifiche di Metternich ci avvicinarono anche ai giovani della cosiddetta 'scuola romana' e molte delle nostre amicizie risalgono già agli anni sessanta. Tale esperienza 'materiale' con l'architettura ci incoraggiò a fare anche noi dei rilievi e delle ricostruzioni, più o meno discutibili, che erano e sono un mezzo indispensabile per la conoscenza di un monumento: tutto ciò però ancora non come alternativa agli studi filologici e storici, ma piuttosto come allargamento e concretizzazione. E per noi, il fatto che negli anni sessanta anche Wittkower e Krautheimer siano spesso tornati, dopo qualche esitazione, alla Hertziana e si siano interessati dei giovani, è stato importantissimo. Ma non saremmo stati certo rappresentanti di una nuova generazione se ci fossimo limitati a continuare la combinazione dei metodi dei nostri maestri. Si ponevano nuove domande che in un certo senso ampliarono e completarono quelle precedenti. Quando nel 1956 cominciai la mia tesi di laurea sulla Farnesina, non ero soddisfatto degli studi precedenti che si erano concentrati sull'analisi delle facciate e del dettaglio e che ciò nonostante non avevano ancora appurato se si trattasse di un'opera del Peruzzi o di Raffaello. Vedevo che le possibilità dell'analisi stilistica non erano ancora esaurite, che bisognava integrare nell'analisi anche la pianta e la 'regia spaziale' dall'esterno all'interno di un edificio. Si sapeva pochissimo anche delle diverse funzioni di tale palazzo e ritenevo fondamentale anzitutto conoscere la figura del committente e i motivi che l'avevano indotto a costruirlo. Un altro elemento ampiamente negletto era il rapporto del palazzo con la nuova via della Lungara, il Tevere, via Giulia e tutto il tessuto urbano.

Neanche la tipologia, cioè la classificazione e la genealogia del palazzo urbano e delle sue diverse ramificazioni era ben studiata. Così, nel 1967 decisi di ampliare e di perfezionare questi vari metodi in un libro più ambizioso sui palazzi del Rinascimento romano. Spero sia ben chiaro che, ancora una volta, non si trattò di scelte tra un metodo o l'altro, ma del tentativo di completare una molteplicità di metodi, tutti indispensabili per la complessiva comprensione dell'architettura. Non avevo l'ambizione di scoprire o adoperare nuovi metodi, ma di trovare i mezzi adatti per capire meglio; e quando iniziai a insegnare all'Università, nel 1968, cercai di far capire meglio; e di mostrare delle strade oggettive e di approccio all'opera d'arte ben sapendo che il suo vero segreto non è accessibile con strumenti esclusivamente razionali.

Cominciai la mia attività di docente universitario proprio nel momento più critico, e cioè nel 1968, ma devo confessare che pur non essendo mai stato marxista, il dialogo con i giovani marxisti è stato un grande stimolo anche in senso metodologico. Non eravamo d'accordo con i *terribles simplificateurs* che deducevano tutto e, quindi, anche l'opera d'arte, da processi sociali ed economici. Ci accorgemmo ben presto che noi avevamo invece trascurato questi aspetti, che era necessario raccogliere dati e studiare meglio il retroscena economico e sociale, come per esempio l'organizzazione di una fabbrica, aspetto che tentai di affrontare in un saggio sulla fabbrica di S. Pietro sotto Bramante. Anche altre ideologie hanno stimolato il nostro metodo. Ma vedo troppo spesso che i loro rappresentanti strumentalizzano l'arte per

poter provare determinate ipotesi e che la meta delle loro ricerche non è l'opera d'arte ma la dimostrazione delle proprie idee.

Da quando nel 1980 sono tornato alla Hertziana, le mie responsabilità, anche di carattere metodologico, andarono ben oltre i problemi di uno studioso individuale. Quali erano i progetti che corrispondevano agli interessi generali del momento, che erano 'nell'aria', e per i quali era possibile trovare l'indispensabile assistenza da parte dei colleghi e dei giovani? E quali avrebbero potuto aprire nuove strade alla Storia dell'arte e alla Storia dell'architettura in particolare? Era un momento particolarmente fortunato, in quanto anche gli amici italiani, inglesi, francesi e americani cercarono di riunire le forze.

Avevamo capito che certi progetti superavano le capacità di uno studioso singolo e talvolta anche quelle di un solo istituto. Abbiamo organizzato le mostre su Raffaello Architetto e su Giulio Romano, abbiamo iniziato il *Corpus* dei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e della sua cerchia, abbiamo scavato la Basilica di S. Lorenzo in Damaso. Ci siamo riuniti regolarmente in seminari altamente specializzati e chiusi al grande pubblico nel Centro Palladio di Vicenza, nel Centre d'Etudes de la Renaissance di Tours, al Warburg di Londra e alla Hertziana.

Uno di questi progetti, sostenuti da più istituzioni e avviato dopo il 1980, è stato il *Census* dei disegni rinascimentali dell'antichità. Si è trattato del nostro primo tentativo di esaminare le possibilità metodologiche del computer nel nostro ambito. E non vi è dubbio che, una volta completato e reso accessibile anche ai meno dotati dal punto di vista tecnico, esso rappresenterà uno strumento validissimo per ogni studioso della ricezione dell'antichità durante il Rinascimento. Quale architetto ha studiato e quando e quale monumento antico? Come lo ha visto e come lo ha ricostruito? Qual'è il rapporto tra i disegni da lui eseguiti e le proprie architetture?

Tutte queste domande conducono al centro dell'architettura rinascimentale e sono rimaste in buona parte ancora senza risposta definitiva. Così, credo di aver compreso solo da poco quale fosse il rapporto tra i progetti di Bramante per S. Pietro e Genazzano e i suoi studi delle Terme di Diocleziano negli anni 1505-1506. Ed è venuto il momento di sviluppare un metodo comune per lo studio dell'architettura rinascimentale e per lo studio dei disegni dell'antichità, ricerche che fino a ora si muovono prevalentemente su strade quasi completamente distaccate.

Anche lo scambio interdisciplinare si trova ancora agli inizi. Mi sembra addirittura che sia diventato molto più difficile che ai tempi di Jacob Burckhardt, di Abby Warburg e di Benedetto Croce. Ogni disciplina è ormai iperspecializzata e segue i suoi metodi autonomi. E pochi sono in grado di comprendere e di approfittare degli studi compiuti in un altro campo - per non parlare poi delle poche persone capaci di una vera sintesi nel senso goethiano o burckhardtiano di una Storia culturale dell'uomo. D'altro canto, sappiamo benissimo che in molti studi dipendiamo dall'aiuto degli storici, degli storici dell'economia, degli archeologi o dei teologi per poter capire alcuni fenomeni come, per esempio, la committenza dei Papi attraverso i millenni.

Credo che siamo giunti a un bivio decisivo; perciò questo incontro mi sembra avere una particolare importanza. Da un lato abbiamo a nostra disposizione uno strumentario metodologico senza precedenti, dall'analisi chimica dei materiali fino all'analisi delle idee e delle teorie. Abbiamo, almeno teoricamente, le biblioteche specializzate, le foto, i computer e tutti i mezzi tecnici. Abbiamo centri d'incontro in tutta Europa e mezzi finanziari per incontrarci. Abbiamo un pubblico sempre crescente che si interessa alle nostre mostre e ai nostri libri; abbiamo gli editori che ci strappano i manoscritti dalle mani e disponiamo persino dei

mezzi divulgativi dei *mass media*. Credo di poter sperare che un maggiore contatto con i restauratori e con la loro crescente coscienza storica serva anche per la conservazione del nostro bene più grande, i monumenti.

D'altro lato, non sembra che il numero dei grandi talenti che sappiano usare questi strumenti stia aumentando, nonostante il crescente numero di studenti. C'è una tendenza preoccupante di accontentarsi di un piccolo pezzo della grande torta, senza guardare a destra o a sinistra, di soddisfarsi di aver compilato fatti nuovi, senza troppa riflessione e senza integrarli in un quadro generale. E c'è, prima di tutto, la paura del confronto intellettuale con l'elemento artistico dell'arte: a volte temo che un giorno sapremo sempre di più ma capiremo sempre di meno. E non c'è dubbio che questa preferenza per un metodo più quantitativo che non qualitativo venga promosso dall'uso del computer.

Vedo il pericolo che un giorno, nemmeno tanto lontano, il mondo delle nostre ricerche sarà diviso tra migliaia di formiche diligenti che nutrono il computer di ogni dettaglio della storia umana e quei pochi che sapranno fare un degno uso della Storia umana.

Non siamo neanche in grado di fermare o di ritardare questo sviluppo, ma abbiamo la responsabilità di opporre un genuino contrappeso, di cercare di promuovere i pochi veri talenti, o meglio i pochi veri esseri umani dotati di una coscienza storica che sappiano continuare e vivere questa grande tradizione