

Prefazione

Il lavoro dello sguardo

1. Premessa

«Di fatto, l'Italia è il mio secondo paese. Il mio primo paese è la Francia, che amo profondamente, ma il secondo paese dove vorrei vivere e nel quale ho vissuto parecchio è proprio l'Italia»¹.

La presenza fisica ed intellettuale di Daniel Arasse in Italia, particolarmente importante fra il 1982 e il 1989, anni in cui è direttore dell'Istituto francese di Firenze, è stata infatti ininterrotta lungo tutto l'arco della sua vita. Essa va dalle ricerche su Masolino da Panicale nel 1966 all'allestimento, nel 2002-2003, della mostra su Botticelli al Palazzo Strozzi di Firenze, esposizione che la malattia non gli ha permesso di vedere compiuta. Questa frequentazione del nostro paese fu arricchita da un soggiorno di due anni all'Ecole française de Rome (1971-1973), ma soprattutto dalla corrispondenza e dai continui scambi che Arasse intrattene con le istituzioni e gli intellettuali italiani.

Eppure, l'Italia ha dato al pensiero di Daniel Arasse una diffusione molto ridotta, sia presso il grande pubblico sia per quanto riguarda l'insegnamento universitario. Mentre le sue pubblicazioni più importanti sono state rapidamente tradotte in inglese e in tedesco, l'Italia si è mostrata più timida nel far conoscere il contenuto dei suoi scritti, capaci di gettare uno sguardo nuovo sull'arte.

«I veri documenti che permettono di analizzare i quadri di Vermeer sono questi stessi quadri». È con questa frase che Daniel Arasse chiude il capitolo introduttivo del suo saggio dedicato a Vermeer². Quattro anni prima della pubblicazione di *Le sujet dans le tableau*, questa frase, in apparenza banale, riassume una delle finalità che legano fra loro i diversi studi dell'autore. Da Masolino da Panicale ad Anselm Kiefer, lo storico guarda con sempre maggiore acuità e finisce col vedere, quindi col far vedere, ciò che la pittura ci mostra. Tutto è davanti ai nostri occhi. Ma per

¹ D. Arasse, *Histoires de peintures*, éditions Denoël, Paris 2004, p. 151.

² D. Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Adam Biro, Paris 1993, p. 17. (trad. it. di V. Zini, *L'ambizione di Vermeer*, Einaudi, Torino 2006, p. 11).

parlarne, bisogna *saper vedere*, nonché *saper far vedere*. Queste due proposizioni riprese da Ernst Cassirer, che le usa a proposito di Leonardo da Vinci, rivelano due delle principali preoccupazioni di Daniel Arasse.

Qual è il rapporto, nell'analisi dell'opera d'arte, fra visione e sapere?

In che modo lo storico riuscirà a condividere ciò che ha visto?

Autore di una decina di libri e di quasi ottanta articoli sull'arte del Rinascimento italiano, Daniel Arasse, nato nel 1944 e scomparso prematuramente nel dicembre del 2003, è considerato oggi in Francia come uno dei più importanti storici dell'immagine della seconda metà del Novecento. I suoi libri principali e i suoi articoli costituiscono la chiave di volta dell'insegnamento dell'arte moderna. Il suo successo presso un pubblico più vasto è andato crescendo negli ultimi dieci anni, come attestano le numerose riedizioni dei suoi libri, alcuni dei quali indirizzati non solo agli studiosi, ma anche al lettore meno specializzato che ha seguito con molta attenzione le venticinque trasmissioni radiofoniche programmate a più riprese su France Culture.

Vari omaggi sono stati resi ad Arasse, con scritti, interventi radiofonici, convegni e incontri, in particolare al museo del Louvre, nel giugno 2004, e all'Institut National d'Histoire de l'Art, sempre a Parigi, dove, nel giugno 2006, ha avuto luogo un importante convegno a cui hanno partecipato colleghi, amici e allievi. In Italia, anche se con ritardo, le traduzioni di tre libri fondamentali, (*Non si vede niente. Descrizioni*, a cura di C. Cieri Via, Artemide, 2005; *L'ambizione di Vermeer*, Einaudi, 2006; *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, 2007) hanno contribuito negli ultimi anni a far conoscere al lettore italiano l'opera di Daniel Arasse.

Quali sono i principali aspetti del contributo dell'autore allo studio dell'arte italiana? Tenteremo in questa introduzione di dare qualche risposta, per poi giungere ad analizzare l'opera di Arasse del 1997, proposta ora nella traduzione italiana, riprendendo i problemi sollevati dagli altri studi dell'autore.

2. *Tre storie della pittura italiana:*

Il dettaglio, Leonardo, le Annunciazioni

Il dettaglio, per una storia ravvicinata della pittura; Leonardo da Vinci e il ritmo del mondo; l'Annunciazione italiana, una storia di prospettiva: questi sono i titoli dei tre libri pubblicati da Arasse fra il 1992 e il 1999, opere che hanno riscosso un successo considerevole nelle librerie e nelle università francesi. Come spesso accade, i libri sono preceduti

da numerosi articoli che hanno permesso la genesi dell'opera finale. Il grande formato dei volumi è dovuto al rapporto stretto che Daniel Arasse instaurava con l'editore e i suoi libri accordando un'attenzione particolare alle immagini che sono ben più che illustrazioni: esse vanno di pari passo con il testo che le interpreta e le completa.

I tre esempi che seguono sono stati scelti in quanto studi particolarmente rappresentativi dell'autore sull'arte del Rinascimento italiano, ma sarebbe essenziale soffermarsi sugli articoli, la cui coerenza tematica e metodologica meriterebbe di esser messa in evidenza ricostruendo opportune raccolte tematiche, come è stato fatto da Catherine Bédard³ per gli scritti di Daniel Arasse sull'arte contemporanea.

Il dettaglio, per una storia ravvicinata della pittura.

A una prima lettura, il libro pubblicato nel 1992 da Daniel Arasse e intitolato *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* si presenta come una profusione di sguardi, attraverso i quali il lettore è invitato a condividere la curiosità dell'autore, ad osservare il quadro il più vicino possibile, fino ad entrare nell'intimità del dipinto, grazie alla scoperta di particolari e di dettagli talora realizzati dall'artista proprio per non essere visti.

In prima battuta, il libro può suscitare nel lettore una sensazione di disorientamento per l'analisi basata su uno sguardo immediatamente ravvicinato alla superficie dipinta. Il tempo abituale della visione da lontano (tempo della scoperta di un quadro in una chiesa o in un museo) viene "dislocato" dall'autore, che si prende la libertà di ritagliare in modo a volte sconcertante alcune opere e di isolare certi dettagli seguendo una scelta soggettiva rivendicata come tale. Questa prima impressione è rivelatrice di una doppia volontà da parte dell'autore: in primo luogo quella di riprodurre la "sorpresa" suscitata dalla scoperta di un dettaglio significativo, per mostrare che questo provoca uno scarto rispetto all'unità dell'insieme, quadro o complesso pittorico che sia. La sorpresa è amplificata dalla soggettività di colui che guarda, la cui presenza e il cui sguardo ritagliano dettagli, percorrono la superficie alla ricerca dell'intimità dell'opera. L'autore afferma esplicitamente che il suo interesse per lo sguardo ravvicinato è nato dalla lettura di Paul Klee e di teorici come Kenneth Clark o Heinrich Wölfflin, nonché dei più importanti storici dell'arte italiani, fra i quali

³ D. Arasse, *Anachroniques*, Gallimard, Paris 2003, pp. 5-27.

Roberto Longhi o Giovanni Morelli. Questi specialisti si interessano metodicamente al dettaglio pittorico che diventa elemento chiave del loro discorso generale sull'arte.

Critiche e proposte

Fra le molteplici originalità de *Il dettaglio*, la prima è la critica ai discorsi consueti degli storici su questo argomento. L'intento di Daniel Arasse è novatore poiché va contro la finalità propria di ogni analisi storica tradizionale: Arasse disturba perché denuncia il carattere vano dello sforzo d'includere il dettaglio nella coerenza d'un programma unitario, come hanno fatto, con finalità diametralmente opposte, Heinrich Wölfflin o Giovanni Morelli, storici d'arte che l'autore cita continuamente lungo l'intero arco della sua riflessione.

L'intenzione dell'autore non è di fare una storia generale del dettaglio (lo spiega lui stesso nell'introduzione)⁴, ma al contrario di mostrare l'impossibilità di una categorizzazione. E anche se il libro è stato suddiviso in quattro capitoli, questi sono permeabili e manifestano a chiare lettere il carattere non esaustivo del loro contenuto. L'insieme prende in considerazione un *corpus* di esempi che vanno dall'alto Medio Evo al realismo di Courbet, con lo scopo di osservare le diverse caratteristiche del dettaglio nel corso di mezzo millennio di storia in cui il pensiero pittorico è guidato dall'idea d'imitazione o di copia della natura.

Non senza un certo umorismo, Arasse fa spesso appello ai grandi storici d'arte quali Giovanni Morelli o Kenneth Clark: "Questo o quel dettaglio, separato dall'insieme, fa riconsiderare le categorie stabilite dalla storia dell'arte e, in definitiva, le fa apparire come costruite 'da lontano'"⁵. Categorie stabilite da lontano per lo sguardo da vicino: proprio l'incompatibilità del metodo rispetto all'oggetto è ciò che Arasse denuncia nelle sue analisi.

Tuttavia, in vari momenti del suo discorso, l'autore si dichiara erede di alcune riflessioni sul dettaglio dipinto, in modo particolare di quella del suo maestro André Chastel, o di Aby Warburg. Nell'introduzione alla raccolta intitolata *Favole, forme e figure*⁶, Chastel evoca "il dettaglio singolare che mette in allarme lo storico" per poi proseguire con l'idea che il carattere eccezionale del dettaglio, costitutivo dell'analisi, non

⁴ D. Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, il Saggiatore, Milano 2007, p. 17.

⁵ *Ivi*, p. 12.

⁶ A. Chastel, *Favole, forme e figure*, Einaudi, Torino 1988.

deve essere banalizzato da una categorizzazione. Arasse riprende questo pensiero e lo supera. Il ruolo del dettaglio nel quadro è quello di far avvicinare fisicamente lo spettatore all'opera. Piccolo elemento figurativo o pennellata che manifesta la presenza del colore e del pennello, il dettaglio rivela l'impossibilità di vedere tutto da lontano. Nella distinzione fra sguardo da lontano e da vicino, Arasse riprende l'idea della sorpresa di Clark, che nei suoi *100 Details from pictures in the National Gallery* mette i nuovi metodi di riproduzione fotografica al servizio dello sguardo del lettore. Prosegue quindi la riflessione sul lavoro stesso della pittura, questa provoca un effetto d'attrazione quasi rivolgendosi allo spettatore. Se il richiamo che la pittura ci indirizza è puntuale e specifico, non può esser categorizzato, integrato in una serie, il che banalizzerebbe la sua specificità. Il dettaglio merita quindi di essere scoperto e studiato per se stesso.

Con ciò si delinea un preciso presupposto metodologico: il rifiuto del metodo categorizzante, fisso e univoco, a favore di un approccio puntuale, ma non meno rigoroso, nel quale l'impiego di esempi visivi e di fonti testuali risulta sempre al servizio dell'*unicum*, cioè del quadro analizzato. Questa idea, che emerge nella maggior parte degli studi di Daniel Arasse, costituisce una delle sue intuizioni teoriche più caratteristiche. L'accumulo, che ad una prima lettura de *Il dettaglio* provoca un fastidioso senso di confusione, è in effetti il metodo indispensabile per mostrare la varietà del dettaglio pittorico, il suo carattere eteroclitico, che lo storico tenta di cogliere con un'insaziabilità quasi archeologica.

Grazie alle nuove tecniche di riproduzione dei dipinti e all'esposizione nei musei, dove le condizioni della loro fruizione non sono più quelle originarie (questo è vero in particolar modo per le opere del Rinascimento, spesso provenienti da dimore o cappelle dove erano coperte da una tenda per quasi tutto l'anno), il mestiere di storico dell'arte cambia. Oltre al lavoro d'immaginazione e di ricerca di cui deve dar prova per rimetterle nel loro contesto originario, lo storico si trova a sperimentare una nuova condizione di spettatore, in cui vede molto da vicino opere destinate ad esser contemplate dall'alto di un altare o sopra la cornice di una porta. Le conseguenze di questi cambiamenti hanno spinto Kenneth Clark a pubblicare un libro sui dettagli dei dipinti conservati alla National Gallery. Pensiamo per esempio all'*Annunciazione* di Filippo Lippi, oggi nel museo londinese, ma collocata in origine sopra la cornice di una porta di Palazzo Medici a Firenze. Il dettaglio, al livello del ventre di Maria, dei raggi che penetrano nella fessura apertasi nel suo zmeno tale dettaglio esiste, non può non essere visto, anche se, proba-

bilmente, riprendendo i termini di Arasse, esso è “stato fatto per non essere visto”. Il visitatore odierno, se presta attenzione all'importanza di tali dettagli, diventa detentore di un segreto di cui la pittura è depositaria, in questo caso quello della concezione di Gesù.

Come dice Daniel Arasse nell'introduzione alla sua raccolta, la curiosità dello storico per il dettaglio è nata da una passione personale per la fotografia, attraverso la quale egli fissava il suo sguardo, da vicino o da lontano, in immagini che costituiscono oggi un archivio immenso. Una parte di questa raccolta, sottoinsieme di una selezione fatta da Daniel Arasse fra varie migliaia di fotografie, è stata esposta nel 2004, in occasione di una mostra sugli spazi intimi dei collezionisti organizzata da Gérard Wajcman, scrittore, psicanalista e amico dello storico. Nella selezione di immagini, il visitatore poteva ripercorrere le diverse temporalità di uno sguardo affascinato dalla pittura nel suo insieme nonché dal più intimo dettaglio. In questi momenti privilegiati di osservazione attiva, Daniel Arasse diventa fotografo. Dalle immagini, che egli ebbe modo di scattare, si nota una minuziosa attenzione all'inquadratura (attenzione che diventa pienamente artistica), a conferma dell'importanza del lavoro di 'ritaglio' operato con lo sguardo, idea presente ne *Il Dettaglio*.

La tecnica di colui che guarda è al servizio della visione. L'accumulo delle inquadrature e dei punti di vista di una stessa opera permetteva allo storico di conservare l'effetto sorpresa e di far lavorare liberamente lo sguardo. È questo sguardo curioso di ogni cosa che Arasse ci offre nella sua *storia ravvicinata della pittura*, sottotitolo del libro. Pur senza averne l'intenzione, questo studio diventa una *summa* sul dettaglio nella pittura, grazie alla generosità dello sguardo dell'autore che ci invita a condividere, con la sua stessa indiscrezione, una riflessione sullo statuto del dettaglio sotto forma di “microstoria”, riflessione indissociabile, come abbiamo detto, da un discorso metodologico sul ruolo dello storico davanti al quadro.

L'assimilazione del proprio metodo all'oggetto dello sguardo: Daniel Arasse e Leonardo

Alla fine di un periodo di dieci anni di ricerca (1968-1978) nel corso del quale scrisse una ventina di articoli, dedicati per la maggior parte al Rinascimento italiano, Daniel Arasse pubblicò *L'universel inachevé. Les dessins de Léonard de Vinci (L'universale incompiuto. I disegni di Leonardo da Vinci)*, non tradotto in italiano). In questo primo studio

Arasse riprende e prosegue la riflessione di colui che era stato il suo primo maestro, André Chastel. Questi si era impegnato in vari scritti a dissociare Leonardo dall'immagine del genio autodidatta e a considerare le caratteristiche multidisciplinari delle sue opere nell'ambito del lavoro delle botteghe fiorentine del Quattrocento⁷.

L'universel inachevé verrà ripreso in gran parte vent'anni dopo, in un volume imponente dal titolo altrettanto suggestivo: *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*. Le cinquecento pagine di testo (rapidamente tradotto in inglese, tedesco e polacco), nel quale appaiono circa duecentocinquanta illustrazioni di altissima qualità, sono legate da un tratto caratteristico del metodo di Arasse: l'assimilazione puntuale del lavoro dello storico dell'arte alla personalità artistica del soggetto dello studio.

Il lettore potrà verificarlo coi propri occhi. Nell'introduzione del *Léonard*, Arasse afferma il proprio rifiuto a organizzare il testo in ordine cronologico giustificando la propria scelta come segue: "tale schema sarebbe artificiale rispetto alle riprese frequenti e al carattere ciclico e quasi 'spiraliforme' del percorso artistico di Leonardo"⁸. Sin dall'inizio, l'autore plasma il suo procedimento su quello di Leonardo, che diventa così simultaneamente oggetto, ma anche "guida" dello storico nel suo cammino. Per di più, l'autore non introduce il termine "spirale" evocando il "vertiginoso dechomposto" leonardesco, ricorrente nelle pagine seguenti, bensì parlando del proprio metodo di studio, modellato su quello di Leonardo stesso. Questa assimilazione mostra efficacemente il gioco che Arasse vuole instaurare fra il soggetto dello studio e il suo saggio. Per questo, il suo libro sarà costruito secondo uno schema non semplicemente lineare, ma con una spirale che riprende temi e opere, costruendo la riflessione secondo una forma ciclica. Come ne *Il dettaglio*, i capitoli annunciati servono solo da schema e l'autore riprende ciclicamente non solo disegni e quadri, ma anche questioni tipiche del pensiero leonardesco, quali l'analogia, il ritmo o il carattere divino del creatore, ogni volta arricchiti di nuovi esempi. La riflessione forma così essa stessa il "revertiginoso dechomposto", una spirale di conoscenza che l'autore costruisce ex novo in questo libro.

Una spirale tuttavia, non ha né inizio né fine, e segue un'asse centrale composto da una retta, mentre l'autore ha dovuto mettere un punto finale al suo studio. È curioso allora notare la simmetria formata dalle prime parole dell'introduzione e le ultime della conclusione: "A parte

⁷ A. Chastel, *op. cit.*, t. II, cap. V.

⁸ D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Gallimard, Paris 1997, p. 15.

Dio, Leonardo è indubbiamente l'artista sul quale è stato più scritto", inizia Arasse. Nelle ultime due righe Arasse riprende la prima opera leonardesca su cui si era soffermato all'inizio del suo percorso, l'autoritratto di Torino, per affermare: "... la persona che Leonardo ha scelto come schermo per se stesso, quella dell'artista filosofo amante di una bellezza originale, demiurgo di finzioni, indagatore curioso di ogni cosa, a parte Dio". "Dio a parte [...] a parte Dio": le prime e le ultime parole costituiscono una simmetria, un chiasmo ai margini del volume di Arasse, e non un chiasmo qualsiasi, visto che è Dio che apre e chiude la riflessione. Il carattere ciclico del libro (proprio come la spirale continua) è introdotto e terminato da un'apertura sull'infinito, incontestabile perché divina. Da parte dell'autore, tale parallelo non è un semplice effetto letterario: ha infatti un significato teorico, che porta lo storico ad assimilare il suo metodo a quello dell'oggetto del suo studio. Il lettore che percorre il libro in modo lineare può non accorgersi dell'effetto, ma questo esiste, come il dettaglio menzionato prima, introdotto per non essere visto, eppure dotato di una propria efficacia.

Un'altra caratteristica del lavoro di Arasse è quella di costruire sistematicamente un ponte fra il soggetto e il metodo storico utilizzato per studiarlo. Il sottotitolo del volume indica già questa ricerca di parentela: "Il ritmo del mondo". La nozione di ritmo è evocata dall'autore nella sua analisi dei disegni di Leonardo da Vinci. Battezzato "componimento inculto" dall'artista ed opposto alla tecnica dello schema, il disegno leonardesco coglie la forma all'interno di un movimento generale della linea, invece di determinarne i contorni. Dall'intreccio delle linee create dal movimento della penna nasce la forma. L'analisi di tale tecnica, già evocata da altri storici a proposito di Leonardo, costruisce una sorta di effetto "eco" rispetto al lavoro di Arasse e al metodo con cui egli studia l'artista. Il termine stesso di "metodo" presuppone una struttura, uno schema prestabilito all'interno del quale l'analisi si sviluppa. La definizione e l'applicazione del metodo, care alla tradizione storico-artistica (in particolare alla tradizione iconologica), sono invece rimesse in discussione dall'approccio di Daniel Arasse, i cui tratti caratteristici posseggono una precisa unità, che non è tuttavia quella dello schema metodologico fisso.

Egli spiega il suo modo di accostarsi a Leonardo, per chi voglia cogliere il significato e la ricchezza della creazione leonardesca, come necessità di abbandonare lo schema metodologico tradizionale, in particolare quello cronologico, che Arasse rifiuta in quanto "forma fissa, realizzata, ferma come un oggetto". In realtà queste parole

non sono di Daniel Arasse, ma riprendono la definizione che Emile Benveniste dà dello schema linguistico. Tale definizione si oppone, nei *Problèmes de linguistique générale*, a quella del *rythmos*, “forma nell’istante in cui è assunta da ciò che è movente, mobile, fluido”, che Arasse utilizza a proposito dei “componenti inculti” leonardeschi. L’analisi di un’opera d’arte non ha risposta fissa, non ha schema, bensì si sviluppa e si scompone al ritmo delle scoperte storiche, della riflessione, ma soprattutto delle sorprese sempre nuove di fronte all’opera, alle quali il lettore è invitato a prendere parte. Per questo il sottotitolo del libro, “Il ritmo del mondo”, indica un approccio particolare, fluido e non fisso.

La reciprocità fra autore e oggetto, evidente nei due punti evocati sopra, è onnipresente nelle analisi condotte da Daniel Arasse. Questo effetto di specchio, importante nel *Léonard*, ritorna nella maggior parte degli scritti dell’autore, in particolare proprio nel *Soggetto nel quadro*.

L’Annunciazione italiana. Una storia di prospettiva

L’Annonciation italienne è il terzo grande studio essenziale di Daniel Arasse ed ha come particolarità non più l’assimilazione dell’autore al soggetto dello studio, ma il confronto di un tema preciso, quello dell’Annunciazione, che ha conosciuto un considerevole sviluppo nella pittura del Quattrocento, con l’invenzione che apre lo stesso secolo, quella della prospettiva lineare. L’associazione fra tema e tecnica è immediato, sin dal titolo: *L’Annonciation italienne. Une histoire de perspective*.

Il riferimento principale dell’autore, per quanto riguarda la riflessione sulla prospettiva, è il saggio di Erwin Panofsky, scritto nel 1927 e intitolato *La prospettiva come forma simbolica*. Questo articolo è divenuto, sin dalla sua pubblicazione, il punto di partenza di ogni studio successivo sulla prospettiva nel Rinascimento. La sua originalità consiste nel fare della tecnica insegnata da Brunelleschi e da Leon Battista Alberti un sistema simbolico, nel quale si riflettono i paradigmi filosofici della cultura dello stesso secolo. Secondo Panofsky, la costruzione dello spazio moderno procede da un’elisione del divino da parte del soggetto umano che, nel decidere il punto che rappresenterà l’infinito all’interno della rappresentazione, prende il posto di Dio. Ciò darebbe luogo, sempre secondo Panofsky, ad una “deteologizzazione” dello spazio della rappresentazione, poiché l’infinito si trova ora incluso nel quadro all’altezza degli occhi umani.

Il punto di vista di chi osserva è la forma simbolica di una visione del mondo privata del suo significato teologico. Fra le critiche formulate contro questa tesi, quella di Daniel Arasse si configura come rifiuto della deteologizzazione che Panofsky vede in gioco nella *costruzione legittima* della prospettiva. Infatti, se Panofsky si basa nel suo articolo sulla concezione neoplatonica che riprende l'idea di immanenza del divino nel mondo, la critica degli storici nei suoi confronti è di non tener conto della cristianizzazione delle idee platoniche promossa in quell'epoca, fra l'altro, dall'Accademia di Marsilio Ficino, particolarmente influente sulla produzione d'immagini sacre, orientata a tutt'altro che alla deteologizzazione della costruzione spaziale. Prima di Daniel Arasse, Pierre Francastel e dopo di lui Hubert Damisch e Louis Marin avevano, ognuno a suo modo, discusso questa tesi, affermando che l'obiettivo della pittura ispirata a tale corrente culturale consisteva non nel progetto di escludere Dio dalla rappresentazione, ma di includerlo, al contrario, in ogni dettaglio, fino nelle linee spaziali che si congiungono nel campo del dipinto, facendo intervenire la divinità in atto nel mondo finito, umano. Il quadro conterrà l'impronta del divino, nonché l'infinito stesso – e proprio in questo risiede la novità.

Tali critiche alla teoria panofskiana vengono sostanzialmente riprese da Arasse: invece di una visione "deteologizzata" del mondo, dove il soggetto prende il posto di Dio, decidendo della collocazione dell'infinito nella rappresentazione, la pratica della prospettiva includerà il divino attraverso la rappresentazione, sulla superficie del quadro, dell'infinito in atto della divinità.

Ma la critica di Arasse a Panofsky non è totale. In questo libro, l'autore fa della prospettiva una forma simbolica: quella dell'avvento del divino nell'umano, del corpo del figlio di Dio nel ventre di Maria. Partendo da questa tesi, che non è quindi una semplice critica, ma un prolungamento del discorso di Panofsky, Arasse propone una storia dell'Annunciazione nella quale la prospettiva lineare ha il ruolo di *vinculum*, di legame fra l'infinito divino e il finito umano. Attraverso la natura stessa della costruzione prospettica, cioè la congiunzione in un unico punto delle linee ortogonali alla superficie del quadro, la prospettiva così com'era stata teorizzata dall'Alberti nel 1435, diventa il luogo dell'unione e, insieme, dell'infinita distanza fra il soggetto umano e Dio. Da Ambrogio Lorenzetti a Veronese, l'autore prende in esame oltre duecentocinquanta *Annunciazioni* e osserva ogni costruzione in cui la prospettiva è al servizio del tema e viceversa.

È attraverso la reciprocità fra tema studiato e tecnica impiegata nel

fare che l'autore propone una riflessione sui dipinti che hanno per tema l'Annunciazione, nonché sulla natura ed il significato della prospettiva lineare, due riflessioni che evolvono di pari passo in tutto il libro.

Perché «tre storie»?

Nei titoli dei libri presentati qui sopra, il termine “storia” appare due volte, declinato tuttavia in maniera diversa. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* (*Il dettaglio, per una storia ravvicinata della pittura*), indica che Arasse ha concepito la sua riflessione come una “microstoria”, e, pur difendendo la prospettiva storica dello studio, suggerisce nel sottotitolo l'idea di fondo del libro, ovvero l'impossibilità di fare *una* storia, lineare ed univoca, del dettaglio. Per questo non sembra adeguata la traduzione italiana del titolo (*Il dettaglio. La pittura vista da vicino*) perché non conserva questo riferimento alla storia, in particolare se messo in parallelo con il diverso uso della stessa parola nel libro pubblicato due anni dopo.

Nel caso delle *Annunciazioni*, infatti, “storia di” sta a significare “questione di”. L'analisi di Arasse delle Annunciazioni nella pittura italiana del Rinascimento rende inseparabili tema e tecnica e fa delle Annunciazioni una storia e una questione di prospettiva... Il titolo contiene *in nuce* la distanza che l'autore assumerà nel testo rispetto ai metodi tradizionali della storia dell'arte. Sul tema dell'Annunciazione, per esempio, essi pretendono di fissare, secondo Arasse, da una parte la storia delle *Annunciazioni* dipinte e dall'altra quella della prospettiva. Come per il libro sul dettaglio, anche la traduzione dell'*Annonciation italienne* nella recente edizione italiana comporta un errore. Il titolo italiano della pubblicazione di 2009 è: *L'annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*. L'errore era già stato commesso nella menzione del libro all'interno della bibliografia essenziale che le edizioni Artemide avevano incluso alla fine della traduzione di *On n'y voit rien* (*Non si vede niente*): *L'annonciation italienne, une histoire de la perspective*. Aggiungendo un semplice “la”, in francese e poi in italiano, questo doppio “lapsus calami” suggerisce che l'autore proporrebbe “una” storia della prospettiva. La divertente ambiguità del titolo, il “serio ludere” caratteristico di Daniel Arasse, è stato purtroppo ignorato nell'edizione italiana, pur essendo facilmente traducibile. A partire dalla traduzione letterale e corretta dei titoli, si può meglio cogliere l'apporto metodologico e storico che Arasse può dare con i suoi scritti alla storiografica dell'arte italiana, spesso

prigioniera di uno sguardo tradizionale in cui iconografia e tecnica sono considerate separatamente.

La terza storia è quella di Leonardo da Vinci. Pur assente dal titolo, tale concetto assume un rilievo centrale, in questo volume, attraverso il rapporto stretto che l'autore costruisce, come si è detto, fra se stesso, l'oggetto del suo studio e la visione storica di tale rapporto, che di nuovo rifiuta la cronologia lineare.

L'esame di queste diverse accezioni del concetto di storia consente forse di non rinchiodare tale nozione su se stessa, e la messa in evidenza di tale ricorrenza ci permette d'insistere sull'originalità dell'approccio arassiano, in particolar modo in questi tre libri nei quali, come abbiamo sottolineato, il metodo è al servizio dell'oggetto studiato.

Daniel Arasse per primo si definiva uno storico. Le sue indagini riprendono infatti il lavoro dello storico informato, erudito, impregnato del contesto della creazione nel quale si iscrive l'artista studiato, ma questo "con-testo", secondo un suo gioco di parole, non vale d'altra parte che come "pre-testo", mettendosi al servizio dello sguardo e facendosi strumento per la riflessione e l'osservazione dell'opera.

3. *Il soggetto nel quadro*

È necessario soffermarsi ora sulla raccolta qui presentata. Apparso in Francia nel 1997 presso le edizioni Flammarion, questo libro è indubbiamente quello in cui il discorso teorico sul modo di condurre l'analisi storica è più elaborato. Il quadro teorico è proprio ciò che lega fra di loro le diverse componenti della raccolta, precedentemente pubblicate sotto forma di articoli indipendenti. Non si tratterà certo di fare, in questa sede, un'introduzione al libro, visto che l'edizione originaria contiene una presentazione e un'introduzione che spiegano in modo completo il filo conduttore che lega i diversi articoli. Ciononostante, alcune domande si impongono sin dall'inizio della lettura di queste pagine: chi è *Il soggetto*? Come nasce *l'iconografia analitica*, metodo annunciato nel secondo paragrafo dell'introduzione?

Nella sua tesi intitolata *Arte e Umanesimo a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico*, André Chastel cita la frase che apre l'introduzione alla presente raccolta in quanto filo conduttore di tutta l'opera: "Ogni dipintore dipinge sé", frase, come Chastel dimostra, molto di moda nella letteratura artistica, che evocherebbe "il nuovo rispetto per la

personalità dell'artista introdotto da Cosimo de' Medici⁹. Alla parte cosciente del riconoscimento dell'artista in quanto *soggetto/pittore*, Arasse aggiunge un'altra accezione che si intreccia con la prima: il *soggetto/dipinto*, cioè il tema, che a sua volta includerebbe la presenza del *soggetto/artefice*, il pittore. È su questa ambiguità fra *soggetto/pittore* e *soggetto/dipinto* (Arasse sostiene che si tratta di un rapporto di reciprocità) che il libro si costruisce inanellando sette studi di natura molto diversa. Daniel Arasse, in un altro testo, dà al lettore la chiave per afferrare la ricchezza del titolo del presente libro. Riprendendo André Chastel, l'autore dice che «... la frase "ogni dipintore dipinge sé", nasce all'interno di una pratica della pittura nella quale il 'soggetto pittore' si enuncia presente nel quadro, e si appropria del 'soggetto del quadro' per portarvi la traccia della propria presenza in quanto 'soggetto nel quadro'»¹⁰. Tale reciprocità è dunque all'origine dell'intenzionale ambiguità del titolo: l'azione dell'artefice e il contenuto pittorico, ovvero i *soggetti*, si intrecciano per costituire l'*oggetto* artistico, ovvero il quadro.

La seconda domanda riguarda la nascita dell'iconografia analitica, approccio che segna, tra gli studi raccolti in questo volume, un secondo motivo di coerenza, al di là della scelta di prendere in considerazione opere del Rinascimento italiano nelle quali sia in gioco il rapporto tra *soggetto/pittore* e *soggetto/dipinto*. Nell'espressione "iconografia analitica", il secondo termine annuncia un legame diretto tra le analisi qui condotte e la disciplina psicanalitica. Risulta infatti difficile parlare del *soggetto* senza tener conto delle riflessioni sul soggetto (cosciente e non) caro alla psicanalisi. È rilevante il fatto che, fra il 1971 e il 1993, questi articoli siano apparsi in riviste specializzate di diverso genere, dalla rivista dell'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (*L'indice di Michelangelo*)¹¹ alla «Nouvelle revue de psychanalyse», dove vennero pubblicati gli articoli su Piero di Cosimo, Parmigianino e Federico da Montefeltro¹². Dopo qualche modifica, l'articolo su Michelangelo

⁹ A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Einaudi, Torino 1964.

¹⁰ D. Arasse, *Observer l'art: entre voir et savoirs*, in Y. Michaud (a cura di), *Le Renouveau de l'observation dans les sciences*, Odile Jacob, Paris 2003, p. 112.

¹¹ D. Arasse, *L'index de Michel-Ange*, in «Communications», Revue de l'EHESS (Cetsas), XXXIV (1981), p. 6-24.

¹² D. Arasse, *Piero di Cosimo: l'excentrique des origines*, in «Nouvelle Revue de psychanalyse (L'Excès)», XLIII (1991), p. 125-148; *Petit pinceau deviendra grand: Parmigianino et la scène de Vulcain*, in «Nouvelle Revue de psychanalyse (La Scène primitive et quelques autres)», XLVI (1992), p. 261-275; *Frédéric dans son cabinet*, dans «Nouvelle

fu pubblicato in *Le discours psychanalytique*¹³. Quattro dei sette studi sono quindi apparsi in riviste di psicanalisi.

In cosa consiste esattamente l'interesse della psicanalisi per Daniel Arasse e il suo sguardo diretto verso le immagini? Il nesso fra gli articoli, che Arasse traccia nell'introduzione della raccolta, risponde parzialmente a questa domanda. Si tratta per lui, riprendendo i fili dell'analisi psicanalitica, in particolare del metodo freudiano dell'analisi dei sogni, di ridefinire il metodo dell'interpretazione delle immagini. Tale impresa, specifica l'autore, può essere compiuta solo se viene applicata puntualmente ad un'opera particolare, in quanto l'eccezione è il punto di partenza dell'analisi proprio come, nell'analisi freudiana, il lapsus è all'origine del lavoro con il paziente. Il termine "lapsus" è adoperato da Arasse a proposito di un dettaglio dello studiolo di Federico da Montefeltro, ma ad esso si accompagnano vari altri termini ricorrenti di Freud, quali "istanza", "tramite", "scarto" o "latenza", impiegati da Arasse per indicare un dettaglio, una ricorrenza formale, ma anche un'opera nel suo insieme.

Evitando di cadere nella tentazione di realizzare una semplice trasposizione di accezioni freudiane, nonché di riversarsi nella tradizione degli psicanalisti che parlano di arte (per cui spesso l'artista diventa il paziente), Daniel Arasse prende come paziente l'oggetto artistico e osserva l'immagine in quanto luogo di fenomeni fino ad allora considerati appannaggio esclusivo del soggetto umano e del lavoro onirico. Nel fare questo, l'autore si avvicina al pensiero di Claude Lévi-Strauss, per il quale "un quadro, in primo luogo, non è ciò che rappresenta, ma ciò che trasforma". Alla nozione di "trasformazione" Arasse aggiunge puntualmente quelle di "condensazione", "latenza", che indicano altrettante proprietà del lavoro onirico.

Come Arasse spiega in nota (vedi *Introduzione*, note 19, 20 e 23), l'"iconografia analitica" rappresenta quindi sia una proposta che una risposta alle teorie dell'arte alle quali egli si ispira, ivi compresa la psicanalisi. Una proposta, perché il termine è nuovo e permette di conciliare l'approccio analitico di Freud (precisiamo "di Freud" e non "freudiano", poiché Arasse è legato alla teoria analitica, ma non alle applicazioni che i freudiani ne faranno alle opere d'arte) con quello iconografico. E una risposta, poiché l'"iconografia analitica" fa direttamente eco all'"iconologia analitica", così come l'aveva definita

Revue de psychanalyse (L'Inconscient mis à l'épreuve), XLVIII (1993), p. 239-257.

¹³ D. Arasse, *Sur le Moïse de Michel-Ange*, in «Le Discours psychanalytique», XVII (1985), p. 14-27.

cinque anni prima Hubert Damisch nel *Jugement de Pâris*. Il rapporto fra i due studiosi risulta evidente sia dalla dedica del presente libro “per Hubert, il mercuriano”, sia dalle corrispondenze che risultano fra l’introduzione de *Il soggetto nel quadro* e il primo capitolo di *Le jugement de Pâris*, intitolato “Questo niente che la psicanalisi ha avuto da dire sulla bellezza”. L’iconologia di Damisch viene però trasformata da Arasse in iconografia. Tale distinzione ricorda Erwin Panofsky, che nei suoi *Studi di iconologia* distingue l’iconografia dall’iconologia. Daniel Arasse non riprende però la separazione introdotta dallo storico tedesco. Secondo lui, l’interpretazione dell’oggetto artistico, contrariamente a quanto avviene nel metodo panofskiano, non deve distinguere vari livelli di lettura applicabili ad una qualsiasi opera di una determinata epoca artistica. E contrariamente a quanto propone Hubert Damisch sotto la dicitura di “sistema della pittura”, l’analisi di Daniel Arasse non vuole interessarsi che “alla decifrazione dei coinvolgimenti individuali di “casi” che rimangono pur sempre particolari – e a volte singolari”¹⁴.

Nell’esposizione del proprio approccio, l’autore prende come spunto un’idea fondamentale che, in quello stesso anno, risulterà centrale nella monografia su Leonardo da Vinci: si tratta del rapporto, nell’analisi dell’opera, fra testo e immagine. Se il testo è all’origine della messa in immagine, esso tuttavia non è mai univoco e la sua raffigurazione, attraverso la specificità propria della pittura, dovrà subire trasformazioni che lo storico ha il compito di mettere in evidenza. Questo libro è finalizzato a mettere in luce, attraverso le trasformazioni operate dall’immagine, i momenti in cui il lavoro dell’artista e il “lavoro” della pittura (o scultura nel caso di Michelangelo) hanno lasciato emergere la singolarità dell’uno e dell’altra. Nell’evitare con cura le “scorciatoie” della psicologia applicata e nel ricordare che la nozione di “psiche” è un’invenzione del Novecento, Arasse elabora di nuovo una critica ai metodi tradizionali della storia dell’arte.

Questa volta, e in ciò risiede la più evidente portata teorica della raccolta rispetto a quella degli altri scritti di Arasse, l’autore propone e mette in atto, come abbiamo visto, un approccio personale battezzato “iconografia analitica”. Secondo Daniel Arasse, i metodi tradizionali banalizzano l’eccezione, riducono lo scarto esistente fra fonte testuale e immagine, scarto all’interno del quale risiede la particolarità stessa di ogni opera d’arte. L’iconografia analitica, di cui abbiamo visto le origini, consiste invece nel mettere in luce la “potenzialità associativa

¹⁴ Vedi *infra*, *Introduzione*, nota 20.

del figurale e nel tentare di decifrare le associazioni d'idee con le quali certe immagini giocano – associazioni che costituiscono il motivo stesso della loro produzione”¹⁵.

4. *Il mestiere dello scrittore ed altre discipline al servizio dello sguardo*

Problemi di traduzione

Per portare a buon fine la sua analisi, Arasse realizza una sorta di *bricolage*: egli stesso si definisce *bricoleur*. La sua voglia di *far vedere* necessita dell'intervento di diverse discipline. Nel *Soggetto nel quadro*, è notevole il modo in cui l'autore si appropria del vocabolario della psicanalisi, disciplina, come abbiamo detto, dalla quale non mutua il metodo di applicazione bensì, in maniera quasi esclusiva, la terminologia, allo scopo di far parlare le opere invece di parlare *sulle opere*, o al posto delle opere.

Tale *bricolage* pone vari problemi al traduttore e, per evitare la ridondanza di note e di virgolette, abbiamo preferito segnalare alcune scelte in sede di introduzione. Per esempio, i termini “figuratramite” (*figure-relai*), “scarto” (*écart*), “posta in gioco” (*enjeu*), “istanza” (*instance*), frequenti nel linguaggio psicanalitico, sono impiegati direttamente a proposito di una parte di un'opera o di un sistema decorativo intero, in un modo che è estraneo alla cultura ed al linguaggio storico-artistico italiano. In questi casi, abbiamo deciso di tradurre questi termini con quelli specifici al linguaggio psicanalitico italiano, anche se ciò ha richiesto alcuni neologismi o adattamenti.

Il problema si ripresenta in termini del tutto analoghi nel caso di espressioni mutate dalla linguistica, in particolare dalla terminologia propria a Emile Benveniste nelle analisi che egli dedica alla questione del soggetto, nei *Problèmes de linguistique générale*: i termini “je” e “moi” sono declinati nel testo di Daniel Arasse, in particolare nel capitolo su Mantegna, a proposito del soggetto attivo nell'opera. In nota, l'autore specifica che la differenza fra i due termini non è resa né in latino né in italiano, visto che “ego” e “io” sono accompagnati dalla forma declinata del verbo. Ora, nella lingua italiana nonché negli studi di linguistica, questa differenza non è ripresa ed in entrambi i casi

¹⁵ Vedi *infra*, *Introduzione*.

viene usata la parola “io”. Prendendo esempio dallo stesso Arasse, che ne *Il dettaglio* nota la differenza che la lingua italiana instaura fra “dettaglio” e “particolare”, lasciando in seguito i termini italiani all’interno del testo francese, ci è sembrato opportuno, in questo caso specifico, conservare i termini “je” e “moi” per mantenere intatta la differenza fra i due.

Tali scelte permettono così di introdurre in un libro di storia dell’arte un vocabolario nuovo, che riflette la novità dell’approccio e il contributo che esso può offrire alla disciplina storico-artistica.

Verso una teoria arassiana

Tre idee principali emergono dalla precedente analisi delle riflessioni di Arasse sul mestiere dello storico dell’immagine: la tecnica di colui che guarda deve essere al servizio della visione, l’approccio dello storico può essere assimilato al lavoro artistico del soggetto studiato, infine può accadere che un tema preciso e una tecnica pittorica si diano reciprocamente figura, come avviene nel caso delle Annunciazioni.

Tali idee, costitutive del pensiero arassiano, hanno sempre come spunto l’analisi attenta di immagini, spesso studiate a lungo e riprese a molti anni di distanza, affinché nulla della loro originalità rischi di essere tralasciato. L’occhio che guarda è un occhio consapevole, che guarda grazie alle risorse di una mente nutrita di sapere, ma deve tuttavia impedire al sapere stesso di prendere le redini: lo sguardo deve essere nutrito ma non condizionato dal sapere. Questo pensiero, chiave di volta dell’approccio di Daniel Arasse, ha dato luogo alla pubblicazione che ha riscontrato il maggior successo fra il grande pubblico, intitolata *On n’y voit rien*, e tradotta in italiano nel 2003 con il titolo *Non si vede niente*. Il sottotitolo di questa raccolta di studi potrebbe essere, citando quanto Arasse ha dichiarato in un altro scritto: «Quando il ‘vedere’ mette il ‘sapere’ a confronto con la sua ignoranza»¹⁶.

Fra le varie discussioni che Arasse ha condotto con altri storici dell’arte, il confronto che lo ha portato alla critica più aperta verso i metodi tradizionali della storia dell’arte, poi sviluppato in vari articoli oltre che nella raccolta *On n’y voit rien*, è quello che lo ha visto misurarsi con il modo tradizionale in cui la storia dell’arte ha inteso il rapporto tra vedere e sapere. Nel caso di Arasse, l’impiego di una terminologia non specifica rispetto alla storia dell’arte rivela un’attenzione peculiare

¹⁶ D. Arasse, *Observer l’art: entre voir et savoirs*, cit., p. 97-114.

all'equilibrio che è necessario garantire a suo giudizio tra questi due momenti, per cui il mestiere dell'erudito, proprio come quello dello scrittore, deve sempre essere al servizio dello sguardo, così come il mestiere dello storico delle immagini. Il sapere serve il vedere. Il contrario non è accettabile, per Daniel Arasse, che per questa ragione è stato definito più spesso come uno storico delle immagini che come uno storico dell'arte.

Un metodo predefinito non può quindi esistere, l'autore evita con grande attenzione di cedere alla tentazione di elaborarne uno, poiché ciò significherebbe imporre uno schema all'immagine, facendone così la mera illustrazione di un fatto storico o il semplice specchio di un'epoca. L'immagine-opera d'arte è ben più di questo. Colui che guarda, e che in seguito fa vedere, deve mettere in gioco strumenti nuovi, i quali (per proseguire la metafora del *bricoleur*) serviranno ad evitare, attraverso l'intreccio della riflessione teorica e dell'analisi di un'opera particolare, ciò che Arasse chiama "le pedanterie dell'iconografia"¹⁷. Il suo pensiero può essere esplicitato, una volta ancora, attraverso il pensiero di Leonardo da Vinci: secondo Daniel Arasse, nell'introduzione al libro che egli dedica all'artista, il lavoro di quest'ultimo costituisce "un *bricolage* che gli permette di non dipendere esclusivamente dalle strutture stabilite del sapere, e di introdurre un fruttuoso disordine, nonché l'elaborazione di schizzi di un pensiero sistematico"¹⁸. *Bricolage*, disordine, pensiero sistematico: tre punti essenziali nell'analisi arassiana, presenti insieme ma mai esplicitati da un discorso espressamente teorico.

Se, di fatto, Arasse non ha mai scritto un libro di teoria dell'arte, è perché la riflessione sul modo di guardare prende corpo sempre e soltanto, per lui, all'interno dello sguardo che egli dirige sull'immagine. Le due cose sono indissociabili, secondo l'autore. È per scelta che il commentario dell'opera d'arte e l'interrogazione sul metodo non sono mai separati; ogni riflessione d'ordine metodologico non può che iscriversi nell'analisi di un'opera o di un artista, fino ad identificarsi in essa, come nel caso di Leonardo. Le immagini dettano il cammino da seguire, il

¹⁷ «Contro le attitudini pedanti dell'iconografia, bisogna tornare all'evidenza: in ogni tempo, il pittore e lo spettatore hanno usufruito delle possibilità dell'immagine di non essere testo, di non essere ridicibile ad esso; il prestigio dell'immagine ha consistito e consiste ancora nella capacità di confondere ciò che i testi e la coscienza chiara vogliono distinguere.» D. Arasse, *La peinture de la Renaissance italienne et les perspectives du moi*, in Dominique Ponnau (a cura di), *Image et signification*, Incontro dell'Ecole du Louvre, La documentation française, Paris 1983, p. 233-244.

¹⁸ D. Arasse, *Léonard de Vinci*, cit., p. 11.

vocabolario da impiegare, il livello d'analisi da raggiungere.

Il soggetto nel quadro è la quinta traduzione in italiano di un libro di Daniel Arasse. Speriamo che con l'aiuto degli editori e dei colleghi dell'autore, la ricchezza e originalità di questo studioso vengano presto rese disponibili al lettore italiano appassionato ai segreti dei tesori artistici del suo paese.

Sara Longo