

---

# Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?

David Freedberg

---

*La proposta di un nuovo approccio metodologico alle immagini  
che utilizza informazioni e strumenti delle scienze umane e di quelle neurologiche*

---

Il mio intervento parte dal presupposto che, seppure in misura diversa, uno storico dell'arte debba essere anche antropologo. I principali temi di interesse della storia dell'arte concernono la produzione, il consumo e il traffico delle opere d'arte all'interno delle società, dunque nel loro specifico contesto sociale. Ci si interroga sulla pratica e sulle pratiche dell'arte, sia che si tratti di quelle della bottega dell'artista sia che si intendano quelle del mercato; sui problemi relativi allo *status* estetico delle opere d'arte nella società, sul loro utilizzo e sul rapporto che intercorre tra esse e tra gli altri tipi di immagini che circolano all'interno di una società o che sono importate dall'esterno. Allo stesso tempo, la storia dell'arte può legittimamente spostare l'attenzione su altri tipi di immagine e su altri lavori che non si qualificano come opere d'arte vere e proprie, seguendo così i metodi della nuova disciplina della cultura visiva (*visual culture*). Ritorrerò su questo punto più avanti. Non ho mai avuto troppa simpatia per la teoria, una volta dominante, dell'autonomia dell'arte. Preferisco lasciare questo argomento ai filosofi. Sebbene un volta fossi fermamente contrario all'analisi formale, specialmente nei suoi aspetti più tradizionali, col passare del tempo sono diventato meno critico, apprezzando in particolare i casi in cui può essere utilizzata come supporto per esaminare la dinamica tra l'apparenza delle immagini e la reazione degli spettatori.

1. La domanda su cosa – e se – l'antropologia abbia oggi da offrire alla storia dell'arte è complessa. L'antropologia stessa ha attraversato un lungo periodo di crisi, persino più lungo di quello vissuto dalla storia dell'arte<sup>1</sup>. Non c'è dubbio che gli antropologi siano stati più chiari ed eloquenti nell'affrontare i problemi della loro disciplina di quanto non lo siano stati gli storici dell'arte. Per dirla tutta, l'antropologia era appena nata come progetto serio quando l'oggetto principale dei suoi studi, il «primitivo» (o meglio le culture «primitive») sembravano sfuggirle tra le dita. Già nel 1881, l'etnologo di Berlino Adolph Bastian, così tanto ammirato da Aby Warburg, scriveva: «Per noi, le società primitive (*Naturvölker*) sono effimere [...]. Nel momento stesso in cui ci sono note, cessano di essere primitive»<sup>2</sup>; nel 1921, proprio Bronislaw Malinowski riconosceva che «l'etnologia si trova, ahimè, nella paradossale – per non dire tragica – posizione per cui quando inizia a fare un po' di ordine all'interno della sua bottega per arrotare i suoi utensili, per iniziare a lavorare, il materiale di studio si fonde immediatamente senza possibilità di ritorno»<sup>3</sup>. Per gran parte del XX secolo gli antropologi si sono sforzati di conciliare la loro immagine del «primitivo» con le realtà storiche e politiche delle popolazioni con cui lavoravano. Il momento di svolta è sempre seguito all'indipendenza dal colonialismo. La consapevolezza della realtà coloniale e post-coloniale dell'oggetto di studio ha cambiato la disciplina, mettendo in

discussione l'immagine di mondi a-temporali e la nozione di soggetti a-storici, limitati dalla tradizione e da una cultura vincolante. In un continuo crescendo, gli antropologi hanno guardato alle culture come a processi: i soggetti venivano visti come agenti (*agents*), attivamente coinvolti nei processi di significazione e risignificazione della società e della storia.

Durante questo processo l'impegno fondamentale dell'antropologia nei confronti della ricerca sul campo e dell'osservazione partecipante è rimasto saldo, distinto ed esemplare. Come ha notato Sherry Ortner circa vent'anni fa, «osservare altri sistemi dal campo sta alla base, e forse è l'unica base, del contributo specifico che l'antropologia dà alle scienze umane»<sup>4</sup>. Certamente la ricerca sul campo è stata spesso coadiuvata dalla fotografia e dalle riprese cinematografiche, tuttavia le testimonianze rese possibili da queste tecnologie visive sono per lo più rimaste confinate ai margini del progetto dell'antropologia del XX secolo<sup>5</sup>. Le questioni legate alla ricerca sul campo andarono per lo più in altre direzioni. Il commento di Ortner risale al periodo in cui veniva posta enfasi sull'azione, sulla prassi e soprattutto sulle forme di partecipazione previste persino dalla più classica ricerca sul campo. Da lì fu breve il passo che condusse a una critica rinnovata e più che mai raffinata della posizione dell'osservatore e delle forme delle sue narrazioni<sup>6</sup>. Molto velocemente venne alla luce l'annoso problema della traduzione: la traduzione dalla tua cultura, con tutta la sua peculiarità, individualità e diversità, alla mia; la traduzione dei termini di quella cultura a questa cultura, e così via. Certamente, molti dei migliori etnografi erano consapevoli della tensione creata dal contrasto tra le affermazioni di oggettività e l'inevitabile soggettività delle narrazioni. La tensione tra oggettività e soggettività, tra scienza e non-scienza, che già aveva una lunga storia alle spalle, è culminata nel netto riconoscimento dell'inevitabile dicotomia politica tra l'osservatore e l'osservato, il colonizzatore e il colonizzato, e così via. Sotto la pressione della nozione foucaultiana di potere, della nozione derridiana di decostruzione, delle idee jamesoniane di postmoderno, la posizione dell'osservatore venne riconsiderata in una luce nuova e decisamente più critica. L'impossibilità di non essere etnocentrici venne incessantemente analizzata. Alla fine, si iniziò a coltivare una maggiore coscienza critica nei confronti dell'atto della scrittura in sé – cosa che avvenne anche in molti altri campi, sia negli studi umanistici sia nelle scienze sociali. Mentre già negli anni Trenta Gregory Bateson aveva suggerito che gli osservatori avrebbero dovuto sforzarsi di essere più critici e consapevoli del modo in cui conducevano le descrizioni dei loro oggetti<sup>7</sup>, fu solo a partire dalla fine degli anni Sessanta che tutta

una serie di quesiti diede vita a una concezione completamente rinnovata della scrittura antropologica, del resto già anticipata dallo stesso Bateson. Questi quesiti vennero formulati con una quanto mai preoccupata consapevolezza che: 1) gli informatori spesso adattavano i propri resoconti affinché si attagliassero alle idee che si erano fatte degli osservatori, cioè li aggiustavano a seconda di quello che credevano che gli osservatori volessero sentirsi dire, nonché a seconda di quello che loro volevano che gli osservatori sentissero dire; 2) gli osservatori selezionavano quello che volevano sapere dalla massa di materiale a loro disposizione; 3) gli osservatori narravano inevitabilmente ricorrendo ai termini propri, pseudo-oggettivi e 4) la loro scrittura era permeata anche da altri generi – per esempio dal genere pastorale, o da qualsiasi altro la cui origine fosse associata con le nozioni di primitivo, selvaggio, ideale e così via. E così il passo verso una nozione di etnografia come *fiction*, piuttosto che come fatto puro, era breve e correa inoltre parallelo alla critica che Hayden White muoveva in quegli stessi anni alla disciplina storica<sup>8</sup>. Si dimostrava, dunque, che la scrittura antropologica non poteva rivendicare nulla in termini di fatto o di oggettività, dal momento che era inevitabilmente ed irrevocabilmente retorica oltretutto governata da tropi di vario tipo<sup>9</sup>. Il lavoro successivo di Clifford Geertz ha fornito ulteriori argomentazioni utili per la cosiddetta svolta interpretativa (*interpretative turn*)<sup>10</sup>. Nelle sue mani, e nella sua nozione di *thick description* le culture hanno iniziato ad essere viste come testi (perdendo in tale processo gli inestirpabili elementi di materialità e di forma fisica delle culture stesse). Esplorando nuove forme di analisi, gli antropologi guardarono al proprio lavoro non tanto come ad un insieme di rappresentazioni di fatto, ma come un'allegoria – «non c'è un modo netto, chirurgicamente preciso di separare il fattuale dall'allegorico nelle narrazioni culturali»<sup>11</sup>. In breve, la preoccupazione maggiore di gran parte dell'antropologia più recente coincide con i tipi di ragionamento più che con il ragionamento in sé e per sé, come ha ben detto Ian Hacking<sup>12</sup>.

Per tutte queste ragioni, molti tra i grandi eroi furono defenestrati. I lavori di Malinowski, Evans Pritchard e Radcliffe-Brown erano ora considerati come particolari tipi di narrativa, legati al loro specifico contesto coloniale. La loro pretesa obiettività era percepita con notevole scetticismo e l'intero progetto epistemologico era messo in dubbio<sup>13</sup>. E così, l'etnografia – specialmente negli Stati Uniti, sotto la guida di studiosi quali James Clifford – è ora diventata una meta-disciplina, una disciplina che scrive, spesso sembrerebbe quasi esclusivamente, di se stessa. Non c'è miglior testimonianza di quella fornita dall'antologia *Scrivere*

*le culture: poetiche e politiche dell'etnografia*, curata da Clifford e George Marcus<sup>14</sup>. L'oggetto di gran parte della letteratura antropologica, soprattutto nel contesto di lingua inglese, non è più l'«altro», bensì il sé (sebbene certamente a volte il sé sia proiettato, come l'altro, in uno dei paradossi preferiti dal postmodernismo). Si tratta, insomma, di scrivere sullo scrivere. Il pericolo sta nel divenire una disciplina riflessiva, che rinuncia manifestamente a proclamarsi scienza, allineandosi con la teoria secondo cui la stessa nozione di scienza oggettiva è illusoria. Prendendo le mosse dal tentativo di definire l'universale, si è andata sempre più preoccupando della ricostruzione del particolare; mentre prima si occupava soprattutto delle narrazioni di carattere generale, si è poi concentrata sui racconti e gli aneddoti individuali. Da disciplina che era aperta è spesso sembrata provinciale e auto-referenziale.

Ma per tutti costoro che hanno descritto in questi o in altri termini la crisi dell'antropologia ve ne sono altrettanti per i quali la crisi era meno grave. Senza dubbio la comparsa di nuovi paradigmi può essere interpretata come l'evidenza di un processo di rigenerazione creativa interno alla disciplina. L'antropologia, così come molte altre aree della pratica accademica, ha iniziato a lavorare sul corpo e sul dare forma attraverso il corpo (*embodiment*), considerati ora aspetti cruciali dell'indagine sull'azione (*agency*) e sulla reazione (*response*)<sup>15</sup>.

Dagli anni '80 in poi il crescente interesse per la fenomenologia – sulla scia di scrittori come Michael Jackson e Thomas Csordas – ha contribuito significativamente alla percezione della rivitalizzazione dell'ambito disciplinare. La stessa fenomenologia, in parte sotto la pressione dell'approccio femminista al corpo sessuato (*gendered body*), ha intrapreso una svolta prevedibile, facendo emergere da un lato la dialettica fondamentale tra corpi storicamente e socialmente mediati e dall'altro ciò che può essere interpretato come corpo universale. È evidente che questo era, in linea di massima, identificato con l'egemonico corpo maschile: ma in tale identificazione molto andava perso. Furono così trascurate le possibilità di comprendere i modi attraverso cui processi biologici più generali possono forgiare il corpo socialmente mediato: un approccio escludeva l'altro. Contro gli eccessi di tali posizioni si sono tuttavia levate nuove valide voci. Nel suo eccezionale studio sulle dimensioni biologiche e culturali dell'acquisizione delle abilità e delle pratiche del lavoro, Tim Ingold ha dato un notevole contributo alla possibilità di coordinare epistemologie culturali e biologiche. Vi è riuscito attraverso la comprensione delle relazioni tra esseri umani quali organismi facenti parte di realtà ecologiche e quali individui appartenenti a sistemi di relazioni sociali. Così fa-

cendo ci ha ricordato che tener conto delle basi biologiche del comportamento umano non escludeva (o non avrebbe dovuto escludere) il ruolo della capacità di azione (*agency*), dell'intenzionalità e dell'immaginazione<sup>16</sup>. In maniera simile Carlo Severi, nel suo studio sull'antropologia della memoria, ha offerto una acuta rivalutazione delle basi biologiche delle immagini e della loro creazione. Severi prestava attenzione alla rilevanza del coinvolgimento empatico con le immagini e al ruolo del corpo nella comprensione sociale della rappresentazione<sup>17</sup>. Si potrebbe sostenere che la graduale riconduzione delle emozioni alla loro forma corporale è stato uno dei maggiori risultati della trattatistica antropologica in anni recenti.

2. La crisi che ha colpito la storia dell'arte sembra essere, almeno a prima vista, molto meno acuta di quella dell'antropologia. Più che di crisi, si potrebbe parlare di un certo malessere; ma è un malessere profondo. I grandi eroi non sono ancora stati defenestrati. Al contrario, molti sono resuscitati. E penso non soltanto alle figure che sarebbero già state fatte a pezzi dal nuovo modello antropologico, quali per esempio Alois Riegl e Aby Warburg, ma anche a figure minori, quali Max Dvorak, Adolph Goldschmidt, Franz Wickhoff, Otto Pächt, Pierre Francastel e perfino quel dubbio personaggio che è Hans Sedlmayr<sup>18</sup>. È vero che ci sono stati attacchi denigratori al grande Erwin Panofsky – per essere stato troppo occidentalizzato, troppo incline all'illuminismo liberale, eccessivamente fiducioso nei modelli epistemologici occidentali, etc. – mentre le sue idee sulla prospettiva sono state criticate in quanto considerate troppo naturalistiche, e la sua iconografia troppo azzardata. Ma Panofsky in generale, e giustamente, continua a essere stimato, nonostante tutte le sue presunte mancanze. A dire il vero, molti dei grandi, lungi dall'essere screditati, sono stati invece rivivificati.

Ciò nonostante è opinione comune che la storia dell'arte abbia perso, in qualche modo, il senso d'orientamento. Con il rifiuto dei vecchi modelli del formalismo finì a se stessi<sup>19</sup>, e con la convinzione che non la si può studiare se non si prendono in esame anche alcuni lavori non artistici, la storia dell'arte ha perso la bussola. Perfino prima che subisse la pressione proveniente dalle nuove discipline, quali la teoria culturale (*cultural theory*) e la cultura visiva (*visual culture*) – che a dire il vero hanno adottato molte delle strategie e degli approcci della storia dell'arte (spesso senza nemmeno riconoscerli) – la storia dell'arte aveva respinto i vecchi paradigmi che si concentravano solo sulle forme di arte più alte, su un formalismo estremo e fine a se stesso, su forme di *connoisseurship* tradizionale, a favore di un esame degli aspetti più

comprensivi della cultura visiva di un determinato periodo. Infatti, è difficile trovare uno storico dell'arte che non si occupi sia dell'arte «alta» sia di quella «bassa», nonostante molti affermino il contrario<sup>20</sup>. Siamo in pochi a credere nell'autonomia dell'arte; la maggior parte degli studiosi si occupa degli aspetti strumentali e funzionali dell'opera e tutti noi ne studiamo il contesto, a volte fino a raggiungere livelli esagerati ed irrilevanti. E tutti ormai conosciamo i pericoli che si corrono – almeno nel campo delle discipline umanistiche – a scrivere dal punto di vista occidentale del XX secolo. I problemi del colonialismo, della distanza storica, della globalizzazione sono tutti presenti nell'attuale narrazione storico-artistica. Da quando si è cominciato a presagire la fine della storia, dopo la caduta dei regimi dell'Europa dell'Est, la storia dell'arte ha iniziato ad essere percepita come una disciplina che si avviava alla fine. Sono state fatte parecchie dichiarazioni circa la fine della storia dell'arte, soprattutto da parte di Hans Belting che ha intitolato il suo libro proprio così<sup>21</sup>. Ma per Belting la fine della storia dell'arte ha a che fare con la morte putativa della nozione tradizionale di arte nel mondo dell'arte contemporanea, in cui l'arte – per riprendere la formula di Arthur Danto – ha raggiunto la condizione di filosofia e in cui il solo criterio di un'opera d'arte che conti è il suo essere filosofica<sup>22</sup>. I vecchi criteri storici su che cosa costituissero arte erano scomparsi; la nozione kantiana di disinteresse come criterio ultimo di arte e bellezza sembrava svanita; e così il compito della storia dell'arte, per lo meno quando applicata alle opere contemporanee, era reso obsoleto, se non irrilevante. Il postmodernismo ha condotto alla fine della storia dell'arte con il suo ricorso al *pastiche*, come anche nel caso della letteratura antropologica, e quindi l'arte non disponeva più di quel genere di storia che era tracciabile attraverso una traiettoria immediatamente riconoscibile. Ma queste ipotesi non hanno trovato molti accoliti. La disciplina non è stata sottoposta alle stesse critiche interne dell'antropologia, forse perché i suoi problemi non sono altrettanto gravi di quelli che abbiamo elencato per l'antropologia – o forse perché è per natura una disciplina più conservatrice.

3. Tuttavia, la storia dell'arte può essere capace di redenzione più di quanto in realtà non accettino i suoi critici. Sembra occupare una posizione centrale per diverse discipline. Gran parte di quello che passa per antropologia dell'arte è in realtà pratica comune fra gli storici dell'arte. Esiste cioè un territorio comune. Oramai l'etnografia dell'arte e i mondi dell'arte sono tipici tanto della storia dell'arte quanto dell'antropologia. Entrambe le discipline si occupano in modo significativo dei committenti, dei musei, del collezionismo (cosa che del

resto la storia dell'arte ha sempre fatto). Entrambe mettono in discussione il rapporto tra arte «alta» e arte «bassa», tra ciò che è centrale e ciò che è periferico, tra produzione e consumo, tra produzione artistica tradizionale e contemporanea (che spesso risulta nella distinzione tra oggetti funzionali cui si attribuisce valore estetico e oggetti non-funzionali con valore volutamente estetico). Entrambe si interrogano sul lavoro dell'artista nella bottega o in altri luoghi di produzione. Per molto tempo gli storici dell'arte, proprio come alcuni antropologi anglosassoni tra i quali Fred Myers, Howard Morphy, George Marcus, Susan Hiller e molti altri, si sono occupati dei modi in cui gli oggetti si muovono attraverso il tempo e lo spazio, nonché tra gli spazi spesso occupati sia dall'artista che dai committenti, dal mercato e dai musei che con frequenza si accavallano. Solo pochi storici d'arte postmoderni sono inconsapevoli dei pericoli di un'errata percezione dell'arte dell'altro, o perché si sono concentrati troppo sulla propria cultura, o perché non si sono impegnati a ricercare una qualche forma di «buona etnografia». È difficile credere che questi storici dell'arte siano all'oscuro del fatto che non esistono interpretazioni o soggetti «puri» e che siamo tutti da sempre parte di una rete di relazioni esistenti, da cui astrarci è difficile, se non impossibile. Nel loro saggio introduttivo all'antologia intitolata *The Traffic in Culture*, George Marcus e Fred Myers hanno criticato «un mondo dell'arte specificamente e storicamente situato: la cosiddetta tradizione contemporanea occidentale delle belle arti, iniziata con la nascita del modernismo e con la trasformazione del mercato dell'arte dopo il sistema dominante dell'Accademia nella Francia del XIX secolo»<sup>23</sup>. Non so esattamente a cosa si riferiscano, ma proseguono, in maniera assurda, con l'affermare che «perfino con i suoi tentativi postmoderni di trasformazione, questo è un mondo ancora definito dalla creazione dell'esperienza estetica attraverso una contemplazione disinteressata degli oggetti rimossi dalle associazioni strumentali». A dire il vero, sono pochi gli storici dell'arte che ancora considerano le opere avulse dalle loro «associazioni strumentali» e sarebbe difficile definire l'arte odierna in base alla «creazione dell'esperienza estetica attraverso una contemplazione disinteressata», per quanto un progetto di questo tipo potrebbe risultare interessante e perfino ammirevole.

In breve, gli antropologi dell'arte non possono più rivendicare alcuna originalità in questo campo, salvo che si accetti l'ipotesi che la storia dell'arte sia già stata fortemente antropologizzata. Cosa che, sotto certi aspetti, è vera. Se l'antropologia consiste nello studio di tutte le possibilità visuali nel contesto di determinate condizioni culturali, allora la storia dell'arte è altrettanto impegnata in

questo tipo di studio, o almeno dovrebbe esserlo; se gli antropologi esaminano gli aspetti artigianali del lavoro artistico, dei meccanismi e dei materiali di produzione, lo stesso fanno gli storici dell'arte; e ancora, lo stesso vale per la feticizzazione degli oggetti nei musei, per la distorsione dei significati che ne deriva, per il desiderio degli artisti di lavorare per committenti o collezionisti<sup>24</sup>, per le distanze prese nei confronti delle nozioni di autonomia in generale: tutto ciò è semplicemente all'ordine del giorno nella storia dell'arte. Michael Baxandall, uno degli storici dell'arte più acuti, è stato il pioniere di un metodo inventivo e storicamente affidabile per stabilire i modi in cui le pratiche sociali informano le usanze cognitive che vengono utilizzate nella valutazione di opere d'arte in determinate culture<sup>25</sup>. Come molti antropologi, Baxandall studiava i modi in cui le forme potevano manifestare le circostanze, sebbene non sia stato mai così esplicito come alcuni seguaci di Lévi-Strauss nel vedere le opere d'arte come una manifestazione delle soluzioni delle tensioni di una società. Pochi storici dell'arte dubitano oramai dell'importanza della *connoisseurship* (nonostante il termine e le sue associazioni meritino certamente un'analisi antropologica) e tutti riconoscono l'esistenza di termini di giudizio estetico e qualitativo anche in società non occidentali. Molti storici dell'arte studiano tutte le immagini di particolari culture, in modi che, in linea di principio, non differiscono da quelle rivendicate dagli studiosi della «cultura visiva», solo che lo fanno meglio, perché sono storici o sociologi migliori. Quando qualcuno come Fred Meyers parla dell'arte aborigena moderna, lo fa in termini che sono leggermente differenti dai modi in cui lo farebbe uno storico dell'arte (sebbene con un po' di fortuna questi ultimi discuteranno sui significati formali delle opere in maniera più completa di Meyers, ma probabilmente non di questi tempi). Forse che l'antropologia dell'arte è stata assorbita dalla storia dell'arte? O forse la storia dell'arte è davvero alla fine?

4. Ci sono soltanto due differenze chiare tra la storia e l'antropologia contemporanea dell'arte. La prima è che gli storici dell'arte non sono impegnati nella ricerca sul campo nello stesso modo in cui lo sono gli antropologi (non è certo immediatamente ovvio che studiosi che sono prima di tutto storici possano essere coinvolti in attività di ricerca sul campo, sebbene sia immaginabile). La seconda differenza è che gli storici dell'arte sono stati molto meno inclini ad analizzare le forme della propria narrazione. Ciò può certamente andare a svantaggio della storia dell'arte, ma allo stesso tempo non ha ancora condotto all'eziolamento del discorso e della ricerca forti e originali che troviamo invece in gran parte dell'antropologia contemporanea. Per

il resto è chiaro che c'è stato un confluire delle due discipline. E in questa confluenza possiamo iniziare a vedere la loro stessa fine. Non esistono più come due campi autonomi. Ciò non è necessariamente negativo, ma certamente non sembra che la contemporanea antropologia dell'arte abbia qualcosa di così vitale da offrire che non sia una replica delle meta-discussioni nel campo dell'antropologia più generale, o di ciò che è già praticato (spesso con maggiori capacità storiche e linguistiche) nel campo della storia dell'arte. Senza dubbio, l'antropologia dell'arte ha offerto pochissime proposte metodologiche – sebbene chiaramente viviamo in tempi in cui il «pensiero debole» è fin troppo di moda. Un'eccezione degna di nota è costituita dalla forte presa di posizione di Alfred Gell, secondo cui i manufatti artistici hanno una capacità sociale (*social agency*) secondo modalità teoricamente equivalenti a quelle presenti nelle persone in carne ed ossa; una posizione questa che in anni recenti ha riscosso un notevole successo, in entrambi i campi disciplinari<sup>26</sup>. Seppure in maniera meno clamorosamente rivendicativa, il lavoro di Francesco Faeta offre una critica importante alla relazione tra il problema di ciò che egli da un lato definisce visione naturale e dall'altro come inevitabile sapore culturale della percezione (mi ritrovo a pensare che la percezione possa, in qualche utile senso analitico, precedere la cultura: ma questo è argomento per un'altra occasione). Infine nel sostanzioso studio sull'estetica Nowau, Giancarlo Scoditti è stato tra i pochi antropologi ad aver tentato di rendere giustizia alle teorie dell'immagine che fondano le estetiche di una cultura orale<sup>27</sup>.

Tra breve suggerirò almeno un modo attraverso cui la storia dell'arte potrebbe prendere a prestito un'ulteriore pagina dai libri di antropologia a proprio beneficio, ma nel frattempo è chiaro che la storia dell'arte ha perso la sua strada ed è stata incapace di prendere posizione nei confronti della nuova disciplina della cultura visiva. Eppure già vi sono tutti gli elementi per una riconciliazione costruttiva. Esistono pochissimi storici dell'arte che oggi vorrebbe affermare che la storia dell'arte è semplicemente la storia degli oggetti storicamente percepiti come arte. In fondo affermare ciò significherebbe ignorare tutti i tipi di pittura, scultura e oggetti decorativi che da sempre sono stati prodotti assieme all'arte «alta» e che offrono elementi fondamentali nella comprensione dello statuto dell'arte e delle sue immagini nella società. È ovvio che molti lavori prodotti con scopo funzionale, rituale o decorativo e non necessariamente considerati «arte» sono tuttavia etichettati come tali e studiati dagli storici dell'arte, anche quando la categoria è chiaramente anacronistica o inapplicabile. Inoltre, c'è un crescente problema disciplinare, dovuto non solo agli studiosi di cultura visiva – che



1. P.P. Rubens, *Danza dei contadini*, Madrid, Museo del Prado

si sentono più vicini agli antropologi che agli storici dell'arte – ma anche al fatto che un numero sempre maggiore di studiosi di altre discipline, per esempio la storia, è impegnato in ciò che potremmo chiamare una storia dell'arte antropologicamente informata. Negli ultimi mesi ho ascoltato le interviste di alcuni candidati per una cattedra nel Dipartimento di storia alla Columbia University, nelle quali si parlava di storia del collezionismo, di storia del corpo, dell'artista nella bottega, dell'artigianato e via di seguito. In questa situazione, si potrebbe addirittura argomentare – credo – che coloro che si considerano storici dell'arte potrebbero far parte dei Dipartimenti di storia o forse di antropologia. Una tale disposizione potrebbe dare spazio anche a coloro che vogliono occuparsi delle belle arti: dopo tutto, non fanno parte della storia anche le belle arti? E quindi dove deve andare la storia dell'arte se non si vuole arrivare alla sua fine? Innanzitutto, deve diventare ancora più antropologica e, così facendo, prendere le redini di ciò che reputo una delle sfide intellettuali maggiori del nostro tempo: riunire l'antropologia, in senso lato, con alcuni dei campi più aggiornati della scienza, contro cui l'antropologia ha resistito a lungo, e che a loro volta hanno resistito a lungo a

qualsiasi tipo di antropologia. In tal modo si può forse rivitalizzare la stessa antropologia. Tale apertura interdisciplinare fa sperare in una reintegrazione delle discipline, in un momento in cui la frammentarietà della vita accademica ha lungamente ostacolato il pieno sviluppo della potenzialità intellettuale delle discipline individuali

5. Esaminiamo brevemente come gli storici dell'arte tradizionali, e poi quelli un po' più moderni, potrebbero guardare ad un quadro come la *Danza dei contadini* di Rubens (fig. 1), oggi al Museo del Prado<sup>28</sup>. Potrebbero:

a) fornire un'analisi formale del lavoro in termini di composizione, colore, relazione tra figure, relazione delle figure in rapporto al paesaggio e così via; in altre parole, potrebbero utilizzare un approccio formalistico puramente estetico e fine a se stesso, del tipo che un tempo prevaleva. Un tale approccio ci può tutt'al più dire qualcosa sullo stato ontologico dell'opera, ma non è detto;

b) discutere la provenienza e la conseguente storia dell'opera;

c) discutere i problemi riguardanti la struttura e la pratica della bottega e il suo livello di relativo coinvolgimento nella produzione del dipinto (se è

attribuibile interamente alla mano di Rubens, se è in parte frutto della bottega, se è un falso realizzato nel Seicento o nell'Ottocento);

d) esprimere un'opinione sulla relazione che lega quest'opera agli altri dipinti e disegni di Rubens sulla danza (come *Il giardino dell'Amore*, o la *Kermesse Flamande*);

e) esaminare la relazione con altre opere, prima contemporanee, poi della tradizione fiamminga, e poi italiana, spagnola e tedesca. Si cercherebbe così di risalire alle fonti visive del dipinto, si discuterebbe il modo in cui si è posto in relazione con esse, si formulerebbero ipotesi su quali siano state le ragioni estetiche, sociali e personali alla base di tale confronto;

f) discutere il rapporto con le incisioni tratte dal dipinto e la possibile rilevanza dei testi nelle incisioni;

g) cercare le fonti classiche del quadro, sia nei testi sia di pura invenzione, attività particolarmente favorita dagli studiosi di Rubens;

h) valutare il rapporto esistente tra un quadro di danza come questo e – diciamo – le idee di Leon Battista Alberti sulle figure danzanti, quali indicatori esterni di emozioni interne;

i) esaminare la relazione tra questa immagine e altre di danza, sia nel XVI secolo sia nei secoli precedenti, in Fiandra e fuori (ad esempio Brueghel o i fratelli Beham);

l) spostandosi poi verso la storia sociale dell'arte, considerare innanzitutto il significato che il quadro ha per l'artista; in altre parole, indagare sui significati personali che il quadro ha per l'artista (non sul significato metafisico, ma sul significato psicologico, desunto, per esempio, dalla nostra consapevolezza che, come in altri dipinti contemporanei di Rubens, almeno uno dei personaggi rappresenta la giovane moglie Helena), legando ciò al fatto che, dopo una lunga carriera politica, egli si ritirò in campagna, che Rubens dipinse, studiò e ammirò la gente di campagna; che la campagna stessa ha acquistato tutta la ricchezza del *beatus ille* di Orazio; che, dall'altro lato, i contadini attraversavano tempi molto magri, perché l'economia agricola, come del resto quella urbana, versava in un periodo di crisi; e infine che – come ho mostrato altrove<sup>29</sup> – sembrava esserci una forte competizione tra tutti gli uomini per attirare l'attenzione delle donne che invece li sfuggivano, e chiedersi: che risonanza può avere avuto tutto questo nel contesto della vita vissuta da Rubens?

m) considerare il significato del soggetto per gli acquirenti potenziali del quadro (sebbene sappiamo che, come molti dipinti del tardo Rubens, questo quadro è rimasto di sua proprietà, ed è pertanto probabile che egli lo abbia dipinto solo per se stesso);

n) riflettere su cosa abbia potuto significare un quadro che raffigura contadini danzanti – sempre che siano contadini – all'interno della società in cui è stato prodotto. Michael Baxandall, per esempio, avrebbe probabilmente cercato di procurarsi trattati di danza e di musica, brani sulle rivalità amorose, libri contemporanei sui contadini e sui doveri morali nei loro confronti, e così via. Ma come facciamo ad essere del tutto certi del ceto sociale dei danzatori? Sono veri contadini oppure no? Quali indizi si possono trovare a supporto di una risposta? I vestiti? Il tipo di danza? Potete immaginare quanta ricerca storica occorrerebbe alla fine per rispondere a domande come queste, che ricorrono nella storia dell'arte a partire da scrittori marxisti, come Frederick Antal<sup>30</sup>, e non-marxisti, come Neil McGregor<sup>31</sup> (che ha sollevato simili questioni riguardo ai fratelli Le Nain in Francia) e Svetlana Alpers (che ha scritto a lungo in particolare su questo quadro)<sup>32</sup>;

o) conoscere i modi in cui questi dipinti riflettono o contribuiscono alla conoscenza del ruolo della danza nella Fiandra del Seicento.

Gli approcci fondamentali per affrontare un'immagine ricadono in sei categorie: I. domande sull'autenticità e l'attribuzione dell'oggetto (in cui possono rientrare molte considerazioni, incluse le prove documentarie e gli aspetti sociali); II. problematiche sulla provenienza; III. analisi formale; IV. ricerche sui significati personali e sulle problematiche della creatività; V. analisi del contesto sociale; VI. la categoria forse più trascurata, la più complicata di tutte, ma della quale io mi sono occupato per anni, quella che esamina le reazioni psicologiche. Tutti questi approcci sono validi, ma io, come molti altri, sono preoccupato dalla tendenza ad allontanarsi sempre più dal quadro, conseguenza forse di un certo tipo di post-marxismo volgare e certamente dei *visual studies*. Se gli storici dell'arte hanno qualcosa di specifico da offrire è senza dubbio questa capacità, se non facilità, di dare un senso ai particolari effetti delle immagini e alla loro relazione con le altre immagini della stessa epoca, di altre epoche, dello stesso genere, di altri generi e così via. Ma in molta storia dell'arte oggi vi è un'attenzione verso altri problemi, come le dinamiche di bottega, le abitudini dei collezionisti e dei committenti, la museologia e le questioni più generali dell'allestimento e dell'accessibilità pubblica. Queste ed altre domande riconducono all'antropologia, forse. Certo, nell'enumerare i possibili approcci alla *Danza dei contadini* di Rubens non ho considerato il dipinto come un oggetto con valore di mercato, né ho considerato la sua funzione extra-estetica; e non ho parlato, dopo tutto, di un quadro a soggetto religioso, che può costituire il centro di un rituale o di qualche altra forma di devozione.

6. Cos'altro si può fare? Per gli storici dell'arte che cercano di mettere in rilievo il significato sociale dell'immagine, credo che nella buona antropologia vi siano varie possibilità non ancora del tutto sfruttate, che anzi possono condurre a un miglioramento delle capacità disciplinari e del rigore della storia dell'arte<sup>33</sup>. In tale processo la storia dell'arte potrà anche reclamare alcune delle sue competenze tradizionali, quali l'analisi formale, applicabile tuttavia in modo da dare risultati più efficaci. Penso in particolare al lavoro sull'arte dei Maori realizzato circa trent'anni fa da Michael Jackson<sup>34</sup> e, più recentemente, da Nicholas Thomas (Jackson si è occupato dell'arte tradizionale, mentre Thomas di un artista contemporaneo, Robert Jahnke)<sup>35</sup>. Nel suo studio Jackson suggerisce come una delle classiche forme della scultura maori, la *pare*, o gli elaborati architravi che combinano figure umane, la *manaia* a forma di lucertola e le spirali immediatamente identificabili come arte maori, potrebbero essere lette attraverso la lente interpretativa di Lévi-Strauss, in base alla quale le tensioni e le contraddizioni della vita sociale «tendono verso una risoluzione nel mito e nell'arte»<sup>36</sup>. Questo mi è sempre sembrato un punto di vista piuttosto ottimista, non necessariamente basato su realtà sociali o artistiche, e, francamente, mi sembra più un auspicio. Thomas ha infatti criticato l'analisi di Jackson, sottolineando come le opere d'arte non sempre siano il risultato di una risoluzione di conflitti sociali, bensì in altrettanti casi li riflettano. Nel discutere l'opera di Robert Jahnke, Thomas insiste sul fatto che nelle sue opere, così come in quelle di molti altri artisti maori, l'evidente dinamismo deriva precisamente «da cambi sociali radicali, imposizioni e innovazioni: la terra è confiscata ed emergono nuove relazioni di scambio, nuove forme di violenza, e resistenze messianiche»<sup>37</sup>. In altre parole, «l'arte non è intesa semplicemente per mediare o migliorare relazioni problematiche che già esistono, bensì come uno sforzo che presenta e produce ciò che è problematico»<sup>38</sup>.

Questa traiettoria è perfettamente coerente con il passaggio, noto agli storici dell'arte, dell'aspetto redentivo dell'arte nella sua situazione postcoloniale. Ma la cosa più significativa in questo panorama, da un punto di vista disciplinare, è il modo in cui sia Jackson che Thomas suggeriscono alcune strade attraverso le quali le analisi formali possono essere usate come mezzi per esaminare, o perfino semplicemente per mettere a nudo le tensioni sociali e le dicotomie della società che ha prodotto le opere. T.J. Clark e, in tono minore, Giulio Carlo Argan, sono fra i pochi storici dell'arte che hanno provato a farlo con una certa coerenza. Nel suo studio, Jackson ha condotto un'attenta analisi formale delle opere, così da mostrare come incarnassero la risoluzione delle pressioni

della società che le aveva generate. Thomas nota che «dal punto di vista dell'antropologia post-strutturale, la forza della formulazione originale di Lévi-Strauss, e dell'applicazione che ne fa Jackson, potrebbe essere non così tanto nell'analisi seducente delle opposizioni e delle loro possibili risoluzioni (una delle strategie metodologiche dello strutturalismo, senza dubbio molto seducente e forte), bensì nel dinamismo segnalato al punto che i lavori dei miti e delle forme d'arte tendono verso la risoluzione delle contraddizioni»<sup>39</sup>. Ciò non vuol dire, continua Thomas, che le contraddizioni siano risolte; Jackson notava che le relazioni che egli cercava di identificare non erano statiche, bensì «dinamiche ed emotivamente cariche»; erano cioè il risultato delle pressioni a cui un uomo, in quanto individuo sociale, è continuamente sottoposto, le quali derivano dalle contraddizioni intellettuali che la vita umana crea»<sup>40</sup>. Questo è il punto su cui Thomas oppone resistenza. Egli non è d'accordo col fatto che Jackson si riferisca a «tutta la vita umana», né sarebbe stata d'accordo la maggior parte dei suoi contemporanei più aggiornati. Per lui le «pressioni» non erano universali, come invece lo erano per Jackson e Lévi-Strauss, ma specifiche e storiche. E qui vorrei affrontare precisamente il problema della dicotomia tra ciò che è storico e ciò che è «locale», da un lato, e tra quello che è generale e quello che è umano, dall'altro. È un tema rischioso, ideologicamente pesante e pericoloso. Ciò nonostante, credo che sia di cruciale rilevanza per il futuro sia della storia dell'arte che dell'antropologia. La questione non è solo quella di una disciplina che fa fruttare o che rivitalizza un'altra<sup>41</sup>.

Nella maggior parte del mio lavoro, e certamente ne *Il potere delle immagini*<sup>42</sup>, ho cercato di mostrare come le pratiche che noi consideriamo occidentali si trovino in realtà anche altrove, così come le pratiche che consideriamo «primitive» siano alla radice delle nostre relazioni abituali con le immagini. Ho ripetutamente tentato di mostrare come le immagini abbiano funzioni che non sono puramente estetiche, ma che possono essere strumentalizzate e ritualizzate in modi che possono avere o non avere a che fare con la loro condizione estetica; e che queste funzioni sono spesso trascurate nella nostra corsa cieca verso l'estesia. Nel suo complesso rifiuto della nozione occidentale di epistemologia, basato sul presupposto che si tratti di una pratica sociale distinta ed articolata in nuovi modi nell'Europa del Seicento, Paul Rabinow ha richiamato l'attenzione su quei domini che noi consideriamo universali, «facendoli sembrare il più possibile storicamente peculiari, e per mostrare come le loro rivendicazioni del vero siano legate alle pratiche sociali». Nell'insistere sul fatto che «abbiamo bisogno di una nuova epistemologia

dell'altro», Rabinow ha ammonito che «bisognerebbe stare attenti alla pratica storica che è solita proiettare le nostre pratiche culturali sull'altro. Bisogna – egli continua – antropologizzare l'Occidente e mostrare quanto sia stata esotica la sua costituzione della realtà». Questo è uno degli obiettivi che ho perseguito nel *Potere delle immagini*; ma allo stesso tempo ero motivato da un altro sentimento, espresso come segue da Edmund Leach nel suo ultimo articolo: «Per quanto mi riguarda, il problema centrale dell'antropologia accademica della fine del XX secolo non è se dobbiamo considerare i nostri dati da scienziati o da poeti, ma se possiamo pienamente convincere noi stessi e con noi i nostri colleghi non antropologi, che tutti gli uomini e le donne del passato, del presente e del futuro hanno pari, uguale dignità; e la distinzione tra selvaggio e civilizzato, sulla base della quale è stato costruito l'intero edificio antropologico tradizionale, merita di essere gettata nella spazzatura»<sup>43</sup>. Questa è la posizione ideologica fondamentale che sta alla base del mio libro, ma non è un sentimento che oggi sembra andare molto di moda. Com'era prevedibile, con tutte le sue intenzioni liberali il libro è stato accusato di essere troppo universalizzante, troppo poco attento al contesto, seppure io abbia insistito proprio sull'importanza del contesto, della storia, dell'idiosincrasia, delle particolarità sociali e individuali. Credo da parte mia – e forse Leach condividerebbe ciò – che riconoscere affinità con gli utenti d'arte più «primitivi», così come con alcuni dei principi fondamentali di comportamento che legano i popoli di tutto il globo, ci permetta di dare la giusta attenzione sia a ciò che è locale sia alle possibilità del globale. Ritengo che questa sia una posizione che debba essere valutata seriamente da un punto di vista sia ermeneutico sia euristico, perfino al di là del punto morale che esprime Leach. Come si può arrivare ad una posizione in cui ciò che è Occidentale è visto come altrettanto esotico, e come si possono salvare le discipline? In un certo senso, non si può. Sicuramente, se c'è qualche speranza per l'antropologia o per la storia dell'arte, occorre trovarla reinventandosi di sana pianta, essendo sinceramente radicali, o forse arrendendosi e inaugurando dall'inizio una nuova disciplina. Nel saggio intitolato *Jeunes Chercheurs* (che è anche l'epigrafe della collezione di saggi *Writing Culture*, raccolti da Clifford e Marcus) Roland Barthes osservava: «Il lavoro interdisciplinare, di cui tanto si discute ai nostri giorni, non consiste nel mettere a confronto discipline già costituite (nessuna delle quali è pronta ad arrendersi). Per fare qualcosa di interdisciplinare non è sufficiente scegliere un soggetto (un tema) e fargli girare attorno due o tre scienze insieme. L'interdisciplinarietà consiste nel creare un nuovo oggetto

che non appartenga a nessuno»<sup>44</sup>. Questo mi sembra giusto, anche se credo che le discipline stesse possano essere rivitalizzate non necessariamente chiudendo le attività esistenti (nella storia dell'arte almeno c'è molto da dire), ma anzi aprendosi sempre di più alle possibilità che stanno dall'altro lato del confine disciplinare.

7. Chi conosce il mio lavoro, sa già dove voglio arrivare. È giunto il momento di demolire il muro tradizionale tra le scienze e le materie umanistiche, tra fatto e finzione, tra retorica e proposizionalità. Non mi aspetto nemmeno per un secondo di vedere un umanista trasformato in scienziato o viceversa. Non vi è tuttavia alcuna area in cui l'auto-contenimento delle discipline e la loro difesa dei propri paradigmi disciplinari è stata più rigida che nel rifiuto di ripensare la relazione tra biologia e scienza, da un lato, e tutte quelle discipline che lavorano sulle manifestazioni culturali dell'uomo, dall'etnografia alla storia, dall'altro. Certamente il paradigma relativamente rigido secondo il quale tutti i fatti sono storicamente o socialmente costruiti non ci è servito a molto, per quanto questi fatti possano davvero essere costruiti, o «composti» per dirla con Hayden White. È essenziale per la salute delle nostre discipline – e per la nostra vita accademica – che queste barriere cadano. Non voglio dire che gli storici dovrebbero tornare al vecchio sogno di rendere la loro disciplina scientifica o almeno più scientifica; voglio dire che quelli fra noi che sono inclini a farlo, facciano davvero i conti con la possibilità che la scienza possa avere qualcosa di utile da dire sui comportamenti degli attori storici, così come suggerito da Marcel Mauss, Henri Bergson, e perfino dall'*habitus* di Pierre Bourdieu.

Credo che sia ora di pensare a creare il «un nuovo oggetto che non appartenga a nessuno» di Barthes, un nuovo oggetto che vada oltre le discipline. Così facendo, potremmo anche imparare da altri campi, ma allo stesso tempo preserveremmo parte dell'integrità di ciascuna disciplina. Ma quale potrebbe essere questo nuovo oggetto? Torniamo alla *Danza dei contadini*. Quali altre questioni potremmo considerare, oltre a quelle che ho delineato prima? Quali lacune analitiche rimangono? Credo che un'area ancora non studiata in modo adeguato sia quella del corpo, della sua percezione e dei suoi movimenti, delle emozioni che derivano dal senso dell'incorporazione e del movimento. A prima vista la mia può sembrare un'affermazione assurda. Non è forse vero che adesso non si fa altro che parlare del corpo, specialmente nel caso di Rubens? Non siamo forse più consapevoli che mai delle questioni relative al corpo nella pittura, del modo in cui i nostri stessi corpi sono chiamati in causa, delle differenze tra corpi femminili e corpi maschili, sia che si tratti di quelli rappresentati nei



2. P.P. Rubens, Danza dei contadini, particolare, Madrid, Museo del Prado

dipinti, sia di quelli di chi li osserva? Dopo tutto dovremmo ricordare che sulla relazione fra i movimenti dei corpi e le emozioni che questi si sforzano di esprimere Aby Warburg scrisse la sua tesi di laurea (sviluppando poi il tema in molti saggi della maturità)<sup>45</sup>, mentre scrittori come Maurice Merleau-Ponty, fino a Michael Fried e David Rosand hanno scritto in maniera eloquente e convincente sul ruolo del corpo nella percezione<sup>46</sup>. Ma continuo ad essere del parere che sia possibile andare ben oltre il punto in cui questi studiosi si sono spinti. Credo che ciò sia possibile perché disponiamo di molte più informazioni non solo su come percepiamo il corpo, ma soprattutto su come percepiamo il corpo in movimento, su come il nostro corpo reagisce alla percezione dei corpi degli altri e alle emozioni che ne conseguono. Una notevole quantità di letteratura antropologica è ora rivolta ad indagare l'importanza della rappresentazione dell'esperienza, cioè delle risposte fisiche dei soggetti della ricerca<sup>47</sup>; ma è possibile spingersi oltre e tentare di comprendere, attraverso l'osservazione del movimento, le implicazioni psicologiche delle risposte corporali. Il migliore lavoro storico-artistico in tal senso è senza dubbio quello di G. Didi-Huberman, che nella sua analisi dell'opera d'arte è sempre sollecito verso l'antropologia del corpo; tuttavia egli per lo più ha analizzato opere d'arte

religiose, in cui, ad esempio, le implicazioni circa la possibilità di rappresentare l'esperienza attraverso il corpo (*embodiment*) si manifestano in maniera più accessibile<sup>48</sup>. Ma torniamo al nostro tema più secolare. Concentratevi, per esempio, sulle poche figure alla destra del quadro di Rubens (fig. 2). Credo che nessuno possa mettere in dubbio che gran parte del fascino di questo dipinto dipenda dai movimenti dei danzatori e da come noi li percepiamo, indipendentemente dal modo in cui vogliamo definire tale attrazione. Richiederebbe troppo tempo esaminarli tutti e valutare i loro effetti, ma è interessante notare, come ho già detto altrove, come ogni figura, invece di prestare attenzione al proprio *partner*, in realtà guardi a sua volta il *partner* del proprio *partner*<sup>49</sup>. Si può percepire una certa dissolutezza e le direzioni degli sguardi dei danzatori, una volta che iniziamo a prestar loro attenzione, catturano ancor più la nostra attenzione sulle azioni dei loro corpi e – credo si possa tranquillamente dire – sul desiderio espresso dai movimenti dei personaggi. Ma non è questo il punto principale su cui voglio soffermarmi oggi, per quanto sia un aspetto degno di nota. Considerate, come ho detto, la coppia che si bacia, nella parte inferiore destra del quadro. Non appena la notiamo, non sentiamo in qualche modo, nei nostri corpi ed ossa, un certo movimento interno che

ci spinge a emulare quei movimenti, per vedere se possiamo riprodurli, per vedere se, durante il bacio, possiamo girare i nostri corpi nello stesso identico modo in cui si girano quei corpi danzanti, sollevando un braccio sopra la testa e voltando l'altro indietro, per prendere la mano di un altro? Guardate la figura di quel contadino proteso in avanti, sulla destra del dipinto, che allunga la mano come a chiudere il cerchio dei danzatori. Non percepiamo anche noi parte di quella gestualità in modo emulativo nel nostro intimo? E sebbene, in quanto storici dell'arte, possiamo immediatamente riconoscere come la testa del giovane che guarda così bramoso il viso della donna, la quale a sua volta bacia con fare da meretrice l'uomo alla sua sinistra, sia chiaramente tratta dal *Baccanale* di Tiziano (opera che è stata senza dubbio una delle fonti di ispirazione di questo quadro), non abbiamo comunque la sensazione che anche la nostra testa si muova allo stesso modo? Qualcuno fra voi si opporrà senza dubbio a questa lettura del quadro, soprattutto ora che l'ho esplicitata. Ricorderò sempre come Ernst Gombrich fosse solito criticare la vecchia abitudine di indicare le direzioni degli sguardi in un quadro, dicendo che ogni qualvolta qualcuno gli diceva che gli occhi si muovevano in una direzione, lui immediatamente spostava lo sguardo nella direzione opposta. Ma questo era Gombrich, quando voleva fare il difficile. Per quanto sappiamo oggi, grazie a nuove e importantissime ricerche nel campo delle neuroscienze, il sentimento di coinvolgimento in un quadro non è questione di intuizione erudita. Si potrebbe fugare ogni dubbio con il semplice aiuto di un dispositivo che ci aiuti a misurare i movimenti saccadici dell'occhio. Inoltre è stato provato in maniera certa che ogni qualvolta vediamo movimenti corporei, come in questo quadro – o anche nella realtà – la nostra corteccia somatosensoriale si attiva come se quel gesto lo avessimo fatto proprio noi. Esperimenti recenti nelle neuroscienze cognitive hanno mostrato che, soprattutto nel caso di movimenti finalizzati (*goal-directed movements*) – come nel caso del contadino che cerca di chiudere il cerchio, ma anche nel caso dei movimenti buccali finalizzati, come quelli che si vedono nello scambio di baci della coppia – entrano in azione i neuroni specchio della corteccia premotoria (nel caso di movimenti finalizzati) e del solco parietale del cervello adiacente alla corteccia motoria (nel caso di movimenti buccali finalizzati), esattamente come accadrebbe se muovessimo i nostri corpi (e bocche) nello stesso modo delle figure che vediamo nel dipinto<sup>50</sup>. Sto descrivendo una scoperta molto importante nel modo più semplice possibile; e si tratta comunque di una tra le tante attività simulate che si producono nel cervello, specialmente in funzione della gestualità e delle emozioni.

La scoperta dei neuroni specchio e lo studio delle basi neuronali dell'imitazione e della simulazione si rivela così di enorme significato per la comprensione della storia dell'arte e delle reazioni ai suoi oggetti. Vi è ora molta letteratura sull'attivazione delle aree del cervello quando osserviamo in altri una reazione emotiva – ad esempio quella di disgusto – e quando noi stessi abbiamo la stessa reazione<sup>51</sup>. In altre parole, è ora possibile capire il substrato neurale di ciò che può essere genericamente definito come reazione empatica non solo ad attori in carne ed ossa, ma anche alla loro raffigurazione, sia che essi esprimano emozione su un volto, o svolgano azioni, gesti e altri movimenti fisici<sup>52</sup>. Il lavoro in questo campo è appena all'inizio: ma le potenzialità non possono venire sottovalutate. Se mai vi è stata un'area che offre speranza per la reintegrazione produttiva delle discipline, è proprio questa. Nel contesto del dipinto di Rubens credo che possiate immaginare quanto sia importante tale scoperta per i modi in cui osserviamo, ad esempio, le molte immagini che raffigurano la danza. Scelgo le immagini di danza tra le varie disponibili perché queste suggeriscono – la mia proposta qui è provvisoria – la possibilità di valutare la relazione non solo tra il movimento e gli studi disponibili sulle basi neurali delle emozioni negative, ma anche tra il movimento e la possibilità del problema delle emozioni positive, di gran lunga meno indagato<sup>53</sup>. Data la correlazione tra movimento e emozione, questa scoperta può anche essere tenuta in conto quando si constata no i sentimenti positivi suscitati generalmente da dipinti come *Danza della Musica e del Tempo* di Poussin. In altre parole, non è soltanto l'intuizione a essere responsabile di reazioni come queste, a farci parlare dei sentimenti di leggerezza che derivano quando sentiamo una simpatia emulativa – per esempio il sollevamento del piede da terra – nelle figure femminili del dipinto di Poussin.

Malgrado la ricerca sui neuroni specchio si sia per lo più concentrata sui movimenti finalizzati e su un certo grado di sensazioni corporee empaticamente esperite<sup>54</sup>, dovremmo ora essere in grado di identificare esattamente quale processo cerebrale, in una data area del cervello, supporti la simulazione interna di un movimento esterno, o quale movimento avremmo fatto se ci fossimo trovati in una determinata situazione<sup>55</sup>. Sia nel caso di Poussin che in quello di Rubens, le nostre reazioni non possono perciò essere dichiarate, in modo disgiunto o congiunto, sulla base della gradevolezza del colore, dell'armonia della composizione, del panorama raffinato o dell'apprezzamento della sapienza iconografica. Questi fattori possono entrare in gioco qualche millesimo di secondo dopo ed è più probabile che li riconosciamo in seguito, nelle forme della percezione conoscitiva

che sono ancora più complessamente incanalate fra la corteccia pre-frontale, in un modo che le risposte basate sull'attivazione dei neuroni specchio non fanno. Ma non ho intenzione di insistere con i dettagli neurali in questa occasione.

Vorrei solo suggerire un modo in cui non solo la storia dell'arte, ma anche l'antropologia possono combinarsi con la neuroscienza, così da produrre un nuovo e più concreto approccio ai vecchi problemi, suggerendo allo stesso tempo che le vecchie concezioni di quelli che si potrebbero definire gli aspetti universali del comportamento non sono totalmente giustificate. Non sto certo suggerendo che ogni individuo reagisca esattamente nello stesso modo a questi quadri o ai movimenti raffigurati. Quello che vorrei suggerire è che nelle reazioni di chi presta attenzione a questi quadri – e l'attenzione è senza dubbio un'area di grande interesse per entrambe le discipline – troviamo correlazioni tra cervello e corpo che ora possono essere rilevate con notevole precisione; e lo stesso vale per la possibilità di scoprire le basi delle nostre reazioni empatiche alle immagini figurative e non. Sappiamo ora anche dell'esistenza di aree del cervello specializzate, per esempio, nella percezione del corpo (l'area extra striata), nel riconoscimento dei volti (l'area fusiforme), nella reazione ai luoghi e al paesaggio (l'area para-ippocampale) e via di seguito. Oltre a possedere informazioni dettagliate sul funzionamento specializzato dell'area visiva nel lobo occipitale del cervello, possiamo ora parlare molto più chiaramente dei principi del rapporto tra corpo, comportamento e percezione del comportamento degli altri, sia nella realtà che nell'arte. Abbiamo inoltre imparato, grazie all'opera di Damasio – e di molti altri prima di lui – dell'intima relazione esistente tra movimento ed emozione, o meglio, della loro inseparabilità; nonché, per dirla in altre parole, delle emozioni che derivano o che sono espresse dai diversi movimenti<sup>56</sup>.

Conosciamo dunque i principi della relazione che lega il movimento del corpo e l'empatia e molto altro. Pertanto il problema che deve essere posto è il seguente: possiamo – di fatto dovremmo –

seguire Marcel Mauss, per esempio, e cercare un'etnografia del movimento<sup>57</sup>; ma ciò che dobbiamo fare, e che ora senza dubbio possiamo fare, è vedere come le prassi e le abitudini sociali possano modificare le costanti dei rapporti tra cervello e corpo e tra differenti aree del cervello. Poiché il corpo è sia il «mio», sia il corpo «universale». È il mio corpo che soffre e non il tuo. È il tuo corpo atletico, non il mio goffo. È il mio mal di testa e il tuo senso di allegria ed abbandono. Ma alla fine, nonostante tutte le differenze tra il tuo corpo e il mio, tra i corpi degli uomini e delle donne, tra corpi yamomami ed europei, tra come noi appariamo e cosa indossiamo, tra come appaiono loro e cosa indossano loro e tra come tutti noi ci muoviamo nei nostri ambienti, diversi l'uno dall'altro, noi tutti siamo muniti delle stesse articolazioni e muscoli e siamo controllati dagli stessi motori. Niente di tutto ciò nega il fatto che tali relazioni possano essere modificate durante l'evoluzione, e perciò a volte si differenziano; né nega che un difetto congenito o eventuali lesioni del cervello possano alterare o addirittura impedire queste relazioni. Non si tratta di certo di negare l'evidenza della plasticità corticale. Tuttavia è importante ricordare che la nuova neuroscienza del gesto e del movimento ci fornisce le basi normative del rapporto tra il movimento corporeo e il modo con cui noi lo percepiamo. Potremmo anche esaminare i processi cognitivi attraverso i quali l'automazione delle reazioni viene modificata da processi cognitivi superiori (come quelle rese implicite dalla scoperta dei neuroni specchio o dell'attivazione di aree e circuiti cerebrali coinvolti in reazioni emotive)<sup>58</sup>; ma la domanda deve senza dubbio essere: come dobbiamo mettere in relazione l'etnografia del movimento con le nuove scienze del movimento? Quali sono i rapporti tra movimento ed emozione? E quali sono con precisione le regole che li governano?

David Freedberg  
*Italian Academy for Advanced Studies in America,  
Columbia University, New York*

---

*Ho ricevuto grandissimo aiuto da Anna Grisham nel migliorare il testo della conferenza su cui questo intervento si basa. Se, malgrado ciò, non ho del tutto indagato le possibilità dell'antropologia (cosa che senza dubbio molti lettori avvertiranno) la colpa ricade interamente su di me, così come il fatto che i limiti di spazio imposti ad un saggio di tale sorta non avrebbero comunque potuto consentire un'adeguata giustizia ai molti risvolti di entrambi i campi disciplinari.*

NOTE

1. «It might be said that anthropology has been in crisis for as long as anyone can remember», hanno scritto A. Grimshaw e K. Hart in *Anthropology and the Crisis of the Intellectuals*, in «Prickly Pear Pamphlet», 1, 1993<sup>1</sup>, 1996, p. 6.

2. Citato nell'influente saggio di J. Fabian, *Time and the*

Other: *How Anthropology Makes Its Objects*, New York, 1983, p. 122.

3. B. Malinowski, *Argonauti del Pacifico occidentale: riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, intr. di G. M. Scoditti, Torino, 2004 (ed. or. *Argonauts of the Western Pacific*, New York, 1922<sup>1</sup>, 1961, p. xv). Sia questo passaggio sia quello precedente di Bastian, così come numerose simili esternazioni di altri antropologi, sono citati in J. Clifford, *Sull'allegoria etnografica*, in *Scrivere le culture: poetiche e politiche dell'etnografia*, a cura di J. Clifford e G. Marcus, Roma, 1997, pp. 145-174 (ed. or. *On Ethnographic Allegory*, in *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, a cura di J. Clifford and G. Marcus, Berkeley e Londra, 1986, p. 112).

4. S. Ortner, *Theory in Anthropology since the Sixties*, in «Comparative Studies in Society and History», 26, 1986, p. 143.

5. Vedi ora *Anthropology and Photography*, a cura di E. Edwards, New Haven e Londra, 1997; D. Macdougall, *Transcultural Cinema*, Princeton, 1998; A. Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*, Cambridge, 2001. Inoltre il lavoro di Ernesto De Martino (commentato da F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, 2003) e il racconto straordinario di G. Scoditti del suo lavoro sull'arte di Kitawa, *Kitawa. Il suono ed il colore della memoria*, Torino, 2003.

6. Ma persino durante questa transizione permangono molte delle più vecchie fedeltà all'analisi simbolica, sia essa geertziana o turneriana; cfr., ad esempio, C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, 1998 (ed. or. *The Interpretation of Cultures*, New York 1970); V. Turner, *La foresta dei simboli: aspetti del rituale ndembu*, introd. di F. Remotti, Brescia, 2001 (ed. or. *The Forest of Symbols, Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, NY, 1970); Id., *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY, 1974. Lo stesso si può affermare dei vari approcci dei professionisti dell'ecologia culturale, dell'economia politica, dello strutturalismo (sia o no marxista) ed infine persino delle molteplici declinazioni del post-strutturalismo. Per una sintesi utile e provocatoria, cfr. Ortner, *Theory in Anthropology*, cit., pp. 126-166.

7. G. Bateson, *Naven: un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, intr. di M. Houseman e C. Severi, Torino, 1988 (ed. or. *Naven: A Survey of the Problems suggested by a composite picture of a Culture of New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Stanford, 1936).

8. Cfr. H. White, *Retorica e storia*, Napoli, 1973 (ed. or. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century France*, Baltimore e Londra, 1973); Id., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore e Londra, 1978; Id., *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore e Londra, 1987. Traduzioni di alcuni dei saggi di White si trovano in Id., *Storia e narrazione*, a cura di D. Carpi, Ravenna, 1999 e Id., *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Roma, 2006.

9. La decostruzione induce ad una riconsiderazione della retorica della scrittura antropologica e le opinioni di Hayden White riguardo alla selettività e alla necessaria artificialità della scrittura storica offrono un supporto ad una creatività che sia consapevole del modo in cui vengono composte le storie, tanto scritte su di sé quanto sull'altro.

10. Si veda non solo Geertz, *Interpretazione*, cit., ma anche Id., *Antropologia e filosofia: frammenti di una biografia intellettuale*, Bologna, 2001 (ed. or. *Available Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*, Princeton, 2000).

11. Clifford, *Sull'allegoria etnografica*, cit., p. 119.

12. I. Hacking, *Language Truth and Reason*, in *Rationality and Relativism*, a cura di M. Hollis and S. Lukes, Oxford, 1982, pp. 49-65.

13. P. Rabinow, *Le rappresentazioni sono fatti sociali. Modernità e postmodernità in antropologia*, in *Scrivere le culture*, cit., pp. 315-348 (ed. or. *Representations are Social Facts: Mo-*

*dernità and Post-modernity in Anthropology*, in *Writing Cultures*, cit., pp. 235-260).

14. Si veda la nota 3.

15. Tali questioni sono state affrontate in lingua italiana da T. De Lauretis, *Sui generi. Scritti di teoria femminista*, Milano, 1996, e da M. Combi, *Il grido e la carezza. Percorsi nell'immaginario del corpo e della parola*, Roma, 1998 da cui sono riprese le traduzioni dei termini relativi al corpo [NdR].

16. T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling, and Skill*, Londra e New York, 2000.

17. C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, 2004.

18. È interessante notare che molti di questi studiosi provenivano dal mondo intellettuale tedesco e austriaco, nonostante ad essere rivalutati oggi siano anche alcuni italiani, specialmente Roberto Longhi che però, in Italia, non è mai stato dimenticato.

19. La vana analisi formale è ancora il rifugio delle indagini storicamente o comparativamente inadeguate.

20. Anche se, naturalmente, spesso è solo per far luce sull'arte «alta».

21. H. Belting, *La fine della storia dell'arte, o la libertà dell'arte*, Torino, 1990 (ed. or. *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Monaco, 1983). Si veda da ultimo Id., *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, Monaco, 1995 e il saggio di Vargiu in questo fascicolo.

22. Si veda A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge e Londra, 1981 e Id., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, 1986, in cui è riedito il precedente saggio *The End of Art*, apparso originariamente in *The Death of Art*, a cura di B. Lang, New York, 1984.

23. *The traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, ed. by G. E. Marcus and F. R. Myers, Berkeley, 1995.

24. Sebbene la storia della provenienza sia studiata solo da poco molto tempo, questo aspetto disciplinare apparentemente *retardataire* è ora funzionale a gettare luce sul collezionismo e sulle sue pratiche, per lo più nello stesso modo in cui stanno facendo gli antropologi.

25. Soprattutto in M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M. e P. Dragone, Torino, 1978 (ed. or. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, 1972); e Id., *Scultori in legno del rinascimento tedesco*, intr. di E. Castelnuovo, Torino, 1989 (ed. or. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Londra e New Haven, 1980).

26. Su Gell cfr. G. Pucci in questo fascicolo.

27. Scoditti, *Kitawa*, cit.

28. Non delinearò qui le molte possibilità che si aprono a chi voglia condurre un esame più o meno scientifico dello stato materiale del quadro, ma mi limiterò precisamente alle possibilità offerte agli storici dell'arte (nonostante sia ovvio che questi potrebbero lavorare insieme agli specialisti dei supporti materiali).

29. D. Freedberg, *La «Danza de aldeanos» de Rubens en el Prado*, in *Historias Mortales. La vida cotidiana en el arte*, Madrid, 2004, pp. 128-142.

30. Ben esemplificato da F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1960 (ed. or. *Florentine Painting and Its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*, Londra, 1948).

31. N. McGregor, *The Le Nain Brothers and Changes in French Rural Life*, in «Art History», 2/4, 1979, pp. 401-412.

32. S. Alpers, *The Making of Rubens*, Londra e New Haven, 1965.

33. A prescindere dalle possibilità menzionate, l'opera può anche essere analizzata come simbolo sociale di tipo geertziano o turneriano.

34. M. Jackson, *Aspects of Symbolism and Composition in Maori Art*, in «Bijdragen tot Taal- Land- en Volkenkunde», 128, 1972, pp. 33-80.

35. N. Thomas, *A Second Reflection: Presence and Opposition in Contemporary Maori Art*, in «The Journal of the Royal Anthropological Institute», 1, 1, marzo 1995, pp. 23-46.
36. Jackson, *Aspect*, cit.
37. *Ibidem*, p. 25.
38. *Ibidem*.
39. Thomas, *A Second Reflection*, cit., *passim*.
40. Jackson, *Aspect*, cit.
41. È interessante notare come siano state seguite entrambe le strade. Il ricorso frequente all'antropologia da parte degli studenti di *visual culture*, ma anche alla storia dell'arte da parte di studiosi come C. Geertz (v. *L'arte come sistema culturale*, in *Antropologia interpretativa*, Bologna, 1988, pp. 119-152; ed. or. *Art as a Cultural System*, 1974, in *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, 1983, pp. 73-94).
42. D. Freedberg, *Il potere delle immagini: il mondo delle figure. Reazioni ed emozioni del pubblico*, Torino, 1993 (ed. or. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago e Londra, 1989).
43. In «Cambridge Anthropology», 13, 3, 1989-90, pp. 47-69, qui p. 47.
44. R. Barthes, *Giovani ricercatori*, 1972, in *Il brusio della lingua: saggi critici 4*, Torino, 1984 (ed. or. *Le Bruissement de la Langue: essais critiques IV*, Parigi 1984, pp. 106-107).
45. A. Warburg, *La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, in *Opere*, I. 1, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti. (1899-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, 2004 (ed. or. *Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling»: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienische Frührenaissance*, Amburgo e Lipsia, 1893). Per un'analisi più generale ma utile di tale questione, alla luce del saggio sulla danza del serpente degli Hopi, si veda ora Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Parigi, 1998, con un'eccellente introduzione di G. Didi-Huberman. Si vedano anche D. Freedberg, *Pathos a Oraibi: ciò che Warburg non vide*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo Sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino, 2004, pp. 569-611, con ulteriori indicazioni bibliografiche; e C. Cieri Via, *Aby Warburg e la danza come 'atto puro delle metamorfosi'*, in «Quaderni Warburg Italia», 2-3, 2004-2005, pp. 63-132.
46. L'intera fenomenologia di Merleau Ponty si basa su questo assunto; si veda specialmente *La fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Milano, 2003 (ed. or. *La phénoménologie de la perception*, Parigi, 1945). Testi centrali di Michael Fried sono, da questo punto di vista, *Courbet's Realism*, Chicago e Londra, 1990, e *Menzel's Realism, Art and Embodiment in Nineteenth Century Berlin*, New Haven e Londra, 2002; David Rosand ha scritto sull'implicazione del corpo – sia dell'artista che dello spettatore – in *Drawing Acts: Studies in Graphic Expression and Representation*, Cambridge, 2002.
47. Cfr. i lavori di Csordas, Jackson e Ingold (tra molti altri), sopra citati.
48. Tra i molti titoli di G. Didi-Huberman vedi il suo ultimo libro, *L'image Ouvre. Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Parigi, 2007.
49. Vedi la nota 28.
50. Per una selezione della letteratura più significativa sui neuroni specchio, si veda D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, in «Trends in Cognitive Science», 11, 5, may 2007, pp. 197-203.
51. Vedi *Both of us disgusted in «my» insula: the common neural basis of seeing and feeling disgust*, in «Neuron», 40, 3, 2003, pp. 655-664.
52. Freedberg e Gallese, *Motion*, cit.
53. D. Freedberg, *Choirs of Praise. Some Aspects of Action Understanding in Fifteenth Century Painting and Sculpture*, in *Essays in Honour of Marilyn Lavin*, a cura di D. Cohen e J. Freiberg, in corso di pubblicazione.
54. Come in *A touching sight: SII:PV activation during the observation and experience of touch*, in «Neuron», 42, 2004, pp. 336-346.
55. Questo punto è discusso ampiamente in Freedberg, *Choirs of Praise*, cit., e Id., *Empatia, movimento, emozione*, in *Immagini della mente*, a cura di C. Lucignani e A. Pinotti, Milano, 2007.
56. A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, 1995 (ed. or. *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, 1994); Id., *Emozione e coscienza*, Milano, 2003 (ed. or. *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York 1999) e Id., *Alla ricerca di Spinoza: emozioni, sentimenti e cervello*, Milano, 2003 (ed. or. *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, New York, 2003), con molti riferimenti alla letteratura precedente.
57. Si veda M. Mauss, *Body Techniques*, in *Sociology and Psychology. Essays*, tradotti da Ben Brewster, Londra, 1979, pp. 97-123. Cfr. Freedberg, *Empatia*, cit.
58. In particolare l'amigdala, l'insula, la corteccia anteriore cingolata e le loro proiezioni.