

Premessa

Storia dell'arte, storia degli uomini, storia delle idee: nelle pagine di *Mecenati e pittori* queste e altre storie si intrecciano, formando una fittissima rete di connessioni grazie alla quale dipinti, sculture, architetture riacquistano i loro significati. Una rete tanto estesa da riuscire a restituire l'immagine di una intera società, quella dell'Italia nell'età barocca. Una rete così originale e carica di futuro da rivelare il profilo di uno studioso tra i più curiosi e innovativi del Novecento europeo: «divagando e accostando saltava di palo in frasca, prima di tutto perché aveva in testa un'infinità di cose, e l'una gli richiamava l'altra, ma specialmente per la passione di far confronti, di scoprire rapporti, di segnalare influenze, di mettere a nudo il complicato congegno della cultura»¹. Sono queste le parole che mi tornarono con forza in mente durante l'ultimo seminario tenuto da Francis Haskell a Pisa, nel marzo del 1999: parole che ritraggono un maestro appassionato, il Kretzschmar del *Doctor Faustus* di Thomas Mann.

Si erano appena concluse le sei memorabili lezioni sulle mostre di Antichi Maestri che Haskell aveva tenuto dalla cattedra Comparettiana, la più prestigiosa della Normale, istituita insieme all'Accademia dei Lincei. Dopo che per l'ultima volta si era svuotata la grande aula gremita di studenti e professori provenienti da tutta la Toscana, i normalisti (io avevo da poco finito il mio perfezionamento, cioè il dottorato, discutendo la tesi proprio con Haskell) si erano riuniti intorno a un tavolo sul quale era appoggiata una bottiglia di Chianti: questa presenza irrituale che Francis aveva più volte raccomandato, ritenendola una garanzia essenziale di informalità e familiare confidenza, siglava invece ai nostri occhi l'eccezionalità dell'occasione. Accogliere le esortazioni dell'ospite a manifestare critiche, dissenso o perfino disappunto verso quanto ci aveva raccontato nella settimana appena trascorsa era difficile quasi quanto avere il coraggio di versarsi un bicchiere di quel vino. Ma, dopo non molto, cominciarono le domande, le curiosità, le osservazioni, le segnalazioni, le richieste di chiarimento: ora il teso, concentrato sforzo oratorio delle conferenze si scioglieva in un colloquio denso e serrato, guidato dal bellissimo, caldo italiano di Francis. Così, dopo aver discusso a lungo delle esposizioni di Old Masters, si rinnovò un'antica consuetudine degli incontri con Haskell: dalle matricole ai ricercatori, tutti esponemmo le nostre ultime ricerche, con i loro problemi, i loro obiettivi, i quesiti che stavamo affrontando. Costretto da noi a saltare di secolo in secolo, da un argomento a un altro, di palo in frasca proprio come il Kretzschmar del *Faustus*, egli faceva trasparire quella stessa passione, e con domande, suggerimenti o dolci manifestazioni di scetticismo ci insegnava, reimparandolo insieme a noi, a «far confronti, a scoprire rapporti, a segnalare influenze, a mettere a nudo il complicato congegno della cultura».

Come Nicholas Penny volle sottolineare nel necrologio pubblicato sull'«Independent», Haskell era «molto attaccato alla Normale»²: è probabile che questo attaccamento dipendesse dall'atipicità della Scuola rispetto al sistema universitario italiano, e insieme da una certa sua vicinanza al clima di Oxford e Cambridge. Ma soprattutto dipendeva dal fatto che la Normale cercava di mantenere vivo un modello di apprendimento delle discipline storiche che definirei “integro”. Integro sul piano del metodo, e sul piano morale: perché non disposto a farsi risucchiare in quell'infinita parcelizzazione di specialismi incapaci di comunicare in cui si erano già disciolte le scienze umanistiche. Un'implosione che, naturalmente, non risparmiava la storia dell'arte: mentre l'autoreferenziale convivenza di tante riduzioni della disciplina spingeva a definirsi “iconologo” o “attribuzionista”, “documentarista” o “storico della critica d'arte” o “storico del collezionismo”, Haskell insegnava ancora a fare *la* storia dell'arte: a prenderla tutta, a non “disintegrarla” secondo aprioristiche e teoriche scelte di metodo, ma a inseguire invece con coraggio, buon senso e duttilità le domande che le opere d'arte e la loro storia pongono con insistenza ineludibile.

E non bastava: non solo la storia dell'arte non poteva che esser presa e praticata tutta intera, ma soprattutto non la si poteva sradicare dal suo vasto, complicato e affascinante intreccio con una più ampia e avvolgente storia della cultura. Era proprio questo il nucleo più prezioso della lezione di Haskell, che nell'ultima pagina del suo unico libro uscito solo in italiano fa propria senza riserve quest'affermazione di uno storico: «i grandi storici dell'arte, o almeno quelli che hanno per me maggior importanza – Jacob Burckhardt, Carl Justi, Émile Mâle – sono stati degli storici nel senso più ampio: storici non solo dell'arte, ma degli uomini e delle idee»³.

Ogni pagina di *Mecenati e pittori* è la perfetta attuazione di questa convinzione. E proprio per questo è «forse il libro che per la mia generazione ha costituito più di ogni altro un riferimento esemplare di metodo, e direi anche di moralità professionale»⁴. La constatazione di Gianni Romano può valere anche per la generazione successiva, che è la mia: il primo libro di Francis Haskell appartiene all'assai ristretta cerchia dei “classici” della storiografia artistica del Novecento, e dunque continua a essere attivo e influente, nonostante l'inevitabile superamento di molte delle informazioni che contiene, e in parte anche della struttura che lo informa.

Ripubblicarlo (in questa edizione sorvegliatissima quanto alla traduzione e alla bibliografia: il che avrebbe deliziato l'autore), significa rimettere uno strumento essenziale nelle mani degli studenti di storia dell'arte, degli storici dell'arte adulti, degli storici e degli umanisti in genere. E anche di quel largo pubblico che sempre più cerca di stabilire su qualche solido fondamento un rapporto con la storia dell'arte che in troppi si sono visti negare a scuola.

Forse è il caso di ricordare che *Mecenati e pittori* è stato un libro, in Italia, “sfortunato”: e non mi riferisco ai pur rilevanti guai materiali (la tiratura della traduzione Sansoni del 1966⁵ fu decimata dall'alluvione di Firenze; quella della nuova traduzione Allemandi del 2000⁶ è stata falciata da un incendio), ma alla sua immediata ricezione culturale. Può sembrare un'affermazione in paradossale contrasto con la realtà (e anche con ciò che io stesso ho appena scritto), ma questa è rimasta fino alla fine la profonda convinzione di Haskell stesso, e credo che in fondo egli avesse ragione.

Quando il libro uscì nel 1963, e ancor più quando fu tradotto in italiano, esso fu vissuto – in parte a torto, come vedremo, e in parte a ragione – come una sfida a Ro-

berto Longhi, e alla sua affermata e potente scuola. Le domande che il libro si poneva, e il fatto che una gran parte di esse riguardasse l'arte italiana del Seicento – creatura longhiana quant'altre mai –, insospettirono e mal disposero molti dei custodi dell'ortodossia. D'altro canto, la parte dedicata alla Venezia del Settecento, e segnatamente la partecipe e caldissima esaltazione di Tiepolo, suscitarono l'entusiasmo degli storici dell'arte lagunari, che salutarono nel giovane inglese proprio il provvidenziale redentore dagli anatemi longhiani, e istituirono con lui legami che si sarebbero rivelati forse piú fecondi sul lato umano che su quello scientifico.

Tutto questo contribuí a creare intorno al libro uno di quei singolari e inestricabili intrecci tra alte ragioni ideali e contingenti ed effimeri rapporti personali che erano la passione di Haskell come storico, ma che dovevano deliziarlo assai meno nella vita.

In ogni caso, questo clima spiega alcune lacune che allo sguardo ingenuo dello storico dell'arte della mia generazione paiono a prima vista inspiegabili.

La piú vistosa è forse l'assenza di una recensione di *Mecenati e pittori* firmata da Giovanni Previtali: una recensione che, alla luce dei rispettivi percorsi scientifici (ricordo che *La fortuna dei primitivi* è del 1964) – e, aggiungerei, anche alla luce dell'eccellente rapporto personale che si sviluppò in seguito – avrebbe ben potuto, e forse dovuto, esserci. Non meno singolare appare l'atteggiamento di Enrico Castelnuovo, che nel suo famoso e influente saggio *Per una storia sociale dell'arte*, apparso su «Paragone» tra 1976 e 1977 (e cioè con Longhi ormai morto da almeno sei anni), rivolge ad Haskell un omaggio di maniera, ma di fatto non discute *Mecenati e pittori*, limitandosi a presentarlo (riduttivamente è dir poco) come un'applicazione del metodo di Ernst Gombrich all'età barocca (un'analisi che Haskell riteneva incomprensibile).

È certo ripensando a queste difficoltà che Giovanni Romano riconosceva – in quella specie di pubblico *mea culpa*, recitato sul «Manifesto» a quasi un anno dalla scomparsa di Haskell, da cui ho tratto la citazione precedente – che se molti degli storici dell'arte italiani erano stati con lui prodighi di abbracci, assai meno lo erano stati di un vero confronto intellettuale. Proprio al tempo del reticente saggio di Castelnuovo, tuttavia, Haskell riallacciò il dialogo con i colleghi italiani grazie a una raccolta di recensioni e saggi pubblicati dalla Spes, la casa editrice di Paola Barocchi (ma l'idea si doveva a Carlo Del Bravo)⁷. Con la consueta franchezza, l'introduzione di quel libro riconosceva i problemi avuti con la vecchia generazione dei longhiani, ma alzava rischiosamente la posta evidenziando le difficoltà anche maggiori che gli impedivano di dialogare con soddisfazione con i piú giovani apostoli dell'iconologia, o dello strutturalismo letterario, della psicologia o dell'antropologia applicate al figurativo: «Quando venni per la prima volta in Italia a studiare storia dell'arte ebbi l'impressione che la grande maggioranza dei colleghi piú anziani fosse impegnata in problemi, un poco sterili, di attribuzione. Adesso, scorrendo la stampa specializzata italiana, ho l'impressione che la grande maggioranza dei colleghi piú giovani sia perseguitata da una terminologia derivata da altre discipline che – a mio modo di vedere – poco hanno a che fare con l'oggetto del loro studio, e non cerchi quasi mai di illuminare i problemi che dichiara di voler affrontare. Il mio interesse non è stato destato da nessuno di questi due atteggiamenti, e quindi è irragionevole pensare che il mio lavoro interessi agli altri»⁸.

Il ribaltamento della situazione sembra giungere piú tardi: è tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta che Haskell diventa di gran moda. *Mecenati e pittori* viene ripubblicato in italiano nel 1985⁹: e questa volta la risposta è immediata, come se il ritrar-

do italiano fosse stato nel frattempo colmato. Non era così: a guardar bene, infatti, l'ondata di studi italiani di storia del collezionismo e del mecenatismo presenta, nella maggior parte dei casi, solo una somiglianza molto superficiale – e, in ultima analisi, falsa – con il modello che dice di voler imitare. Il tratto dominante di questa stagione (che ora sembra sulla via dell'esaurimento) è stato il culto del documento d'archivio: che ha, di fatto, scalzato l'opera d'arte dal ruolo di oggetto ultimo e principale di studio. Una generazione di storici dell'arte sembrava quasi voler rinnegare la propria vocazione storica e la propria dedizione all'arte per convertirsi a un cartismo fine a se stesso, e peraltro assai sbracato sul piano ecdotico. Come appare, invece, evidente a chiunque rilegga oggi *Mecenati e pittori*, come dichiara la prefazione alla sua ultima edizione e come Haskell stesso ha più volte ricordato, la ricerca d'archivio che sostiene l'appassionata narrazione storica del suo libro era guidata da criteri precisi, mirava a colmare lacune delle fonti a stampa (la cui estesissima lettura fu la vera base dell'opera), a confermare o a smentire ipotesi di lavoro, a completare la ricostruzione storica con un tassello mancante.

E, soprattutto, fonti e documenti per Haskell non erano un fine, un cimelio, un feticcio: ma un mezzo, uno strumento, una base su cui fondare un giudizio storico.

Mecenati e pittori è un libro di storia dell'arte: non di storia della critica d'arte, di storia del gusto, di storia del collezionismo o del mecenatismo. E nemmeno di storia sociale dell'arte. Occorre rammentarlo, oggi: mentre finiamo col credere che le risibili barriere dei settori scientifico-disciplinari della nominalistica burocrazia accademica italiana corrispondano a qualcosa di concreto. La riottosità che Haskell opponeva al tentativo di incasellarlo in qualche etichetta di facile consumo storiografico (come quella della pur gloriosa "storia sociale dell'arte") traspare dalla disarmante semplicità con la quale diceva di se stesso (cito dal film-intervista che gli ha dedicato il Louvre): «Sono uno storico dell'arte, e scrivo libri sull'arte»¹⁰. Per Haskell questa rivendicazione significava distinguersi dagli archeologi (dagli antiquari, come diceva alludendo al saggio celebre di Momigliano), e si fondava sulla centralità del giudizio di qualità, assunto come metro ultimo del suo esercizio storiografico.

Questa profonda convinzione emerge con rara esplicitezza nell'introduzione alla seconda edizione originale di *Mecenati e pittori*, uscita nel 1971. Qui Haskell rispondeva a una delle critiche principali che erano state mosse al libro: Ellis Waterhouse ne aveva messo in discussione l'architettura stessa, sostenendo che fosse un errore lasciare Roma per Venezia allorché il libro passava dal Sei al Settecento¹¹. «Una critica indubbiamente di gran peso, e vi ho riflettuto con attenzione. Eppure, al postutto non la trovo convincente», rispondeva Haskell, perché «in ultima analisi si deve avanzare un giudizio di qualità»: e, su quel piano, la Roma del Settecento non reggeva il giudizio con Venezia¹². Non si tratta, qua e ora, di difendere quella scelta (che io, d'altra parte, continuo a trovare tremendamente efficace), ma di sottolineare quale fosse il vero metro, il vero interesse, dell'Haskell di *Mecenati e pittori*.

Giova a provarlo l'accostamento con un altro testo haskelliano di quello stesso 1971: una recensione, apparsa sulla «New York Review of Books», a un libro dello storico dell'architettura americano Donald Drew Egbert dedicato al rapporto tra l'arte e il radicalismo sociale. Con una schiettezza e una sicurezza di giudizio che invano si cercherebbero nelle (rarissime) recensioni italiane, Haskell giudica il libro «insoddisfacente praticamente sotto ogni aspetto, tranne che come esauriente elenco di fatti»¹³:

la ragione principale di questo epico fallimento è ravvisata nella decisione «di omettere “valutazioni esplicite del merito artistico di opere specifiche, derivante dalle loro qualità formali” [...] La sua formula, così espressa, appare abbastanza innocua, ma in realtà ha reso l'autore tanto restio ad accettare qualunque giudizio, sia sulle idee che sull'arte in esame, da lasciare praticamente ignorato il problema della qualità di qualunque tipo, formale o altra che sia»¹⁴. Per Haskell era, in effetti, inconcepibile un libro di uno storico dell'arte che non si cimentasse con la valutazione delle opere: anche se, naturalmente, il metro che egli utilizzava era sensibilmente diverso da quelli consueti alla maggior parte dei suoi colleghi.

Anche il suo libro più sbilanciato verso i vasti e complessi territori dell'erudizione storica e antiquaria (*History and Its Images*, 1993) non rinuncia a chiarirlo, fin dall'introduzione: «È vero che la frontiera tra arte e archeologia non è sempre chiara, ma è riconoscibile innanzitutto dal valore che viene attribuito al concetto di qualità. La discriminazione estetica deve essere il punto di partenza di qualunque seria discussione sulle arti, anche in un'indagine (come la presente) che non si propone come contributo alla storia dell'arte quale generalmente la concepiamo»¹⁵.

Questa convinzione era profondamente radicata in Haskell: tanto da indurlo a correggere, quando poteva farlo, le inclinazioni dei giovani ammiratori che rischiavano di fraintendere la lezione di *Mecenati e pittori*. Per esempio: quando, nel 1998, egli lesse e corresse, in qualità di correlatore, la mia tesi di perfezionamento alla Scuola Normale di Pisa, mi scrisse: «[sul terzo capitolo] avrei solo due osservazioni da fare: non sono gravi, e forse non sarai d'accordo con me: 1), p. 22 “Per mettersi invece alla pari...”. Questa frase suggerisce che la regina [Cristina di Svezia] collezionava per ragioni di prestigio e per motivi “sociali”. So che ragionamenti di questo genere sono ormai molto diffusi, e in molti casi saranno anche giustificati. Ma mi sembra che tutta la tua tesi dimostri che Cristina, anche prima di raggiungere Roma aveva una vera passione per l'arte (a differenza di Luigi XIV e vari altri monarchi del Seicento) e queste due o tre righe per me suonano un po' false». Inutile dire che aveva perfettamente ragione: ed è una lezione che cerco di non dimenticare – insieme a tutte le altre che ho ricevuto da Francis, e per le quali ho contratto un debito intellettuale e morale troppo grande per essere espresso a parole.

Ci si può, dunque, legittimamente chiedere quanti degli studi ispirati – esplicitamente o meno – a *Mecenati e pittori* abbiano raccolto la sua sfida: quella di proporsi come proprio nucleo centrale di interesse ciò che Haskell definiva, con apparente ingenuità, la «passione per l'arte». Detto in altri termini, quanti di questi studi sono davvero di storia dell'arte, e quanti invece potrebbero essere opera di storici economici o politici, o di sociologi del mercato dell'arte? Ma le obiezioni di Haskell erano più radicali: esse investivano non solo l'abbandono di una storia dell'arte, ma anche quello di una storia *tout court*: il descrittivismo quantitativistico degli studi sul collezionismo degli ultimi decenni è, infatti, così remoto da ogni forma di giudizio, da indurre a collocarli fuori dall'ambito storico. Una resa del senso critico che fa parte di un più grande tradimento, perché la fuga dalla storia è insieme causa e sintomo della rinuncia degli storici dell'arte a incidere sul mondo reale, e perfino su quello della conservazione del patrimonio culturale: «Le nostre indagini esegetiche, oggi così tagliate fuori dal più ampio contesto culturale che ci circonda, così isolate nel contesto dei nostri giornali eruditi e perfino dei magnifici musei, delle splendide mostre ove il

pubblico occorre per accordarsi una pausa di riposo sottraendosi momentaneamente al “mondo reale”, un tempo esercitavano un influsso diretto sul mondo in questione, nell’ambito dell’arte contemporanea, della politica, della religione»¹⁶.

Nella prefazione a quella che egli poté definire con amara certezza l’ultima edizione di *Mecenati e pittori*, Haskell racconta:

Tutte le domeniche mattina un gruppetto di storici dell’arte e di turisti avventurosi vagava di buon’ora per la Galleria Farnese tenendo in mano *Baroque Painting in Rome* di Ellis Waterhouse, un libro di aspetto modesto ma pieno d’informazioni utili che era stato pubblicato nel 1937 (più o meno sulla falsariga delle *Lists* dei dipinti del Rinascimento di Berenson), e che era ancora l’unica guida generale in inglese disponibile sull’argomento: il fatto che in più di vent’anni non fosse stato ristampato fa capire quanto la domanda fosse scarsa. Dopo aver reso doveroso omaggio ad Annibale Carracci (un omaggio che ci pareva piuttosto rischioso dal momento che perfino Waterhouse, mai parco di elogi, riteneva che «la fantasia» di Carracci fosse «stata appannata dalle rovine del mondo classico che vedeva ovunque»), ci saremmo sparpagliati per Roma a seguire le tracce di pittori che andavano da Abbatini a Raffaele Vanni, dopo aver consultato l’indice per scoprire quali chiese e palazzi contenessero i maestri barocchi più esuberanti e che davano maggiori soddisfazioni. Una volta raggiunta la meta, io restavo là, a fissare la volta dipinta e le complesse pale d’altare, implorandole di dirmi perché mai avessero quell’aspetto. Immagino che capitò a tutti gli storici dell’arte di farsi domande del genere di fronte alle opere che studiano, ma sospetto che le mie potessero essere un po’ diverse da quelle che si poneva la maggior parte dei colleghi. Le mie domande non concernevano tanto la data e la nazionalità dell’artista quanto il carattere, lo stato sociale, la ricchezza, le idee politiche e le convinzioni religiose degli uomini che avevano commissionato l’opera. Forse la presenza di relativamente poche figure stava a indicare che il mecenate cercava di fare delle economie? Oppure un gran numero di figure suggeriva una sua ostentazione di vanità, oltre che di stravaganza e prodigalità? La rassomiglianza tra gli affreschi che vedevo nella «mia» chiesa e quelli di un’altra che avevo visto qualche giorno prima con un amico era frutto di una politica consapevole o semplicemente di un caso? E il lunedì successivo sarei ritornato nelle biblioteche sperando di trovare qualcosa che potesse gettare nuova luce sugli scopi e sulle ambizioni di quei misteriosi mecenati che erano riusciti a infondere una così forte capacità creativa negli artisti che lavoravano per loro¹⁷.

Non potrebbe essere espresso più chiaramente il nesso tra guardare le opere e studiare nelle biblioteche: per quanto la via scelta per rispondere fosse del tutto originale, la domanda centrale continuava a essere: «Perché le opere hanno questo aspetto?» Credo che, alla fine, Haskell fosse felice di sapere che *Mecenati e pittori*, ancor più che per aver aperto nuove strade (o riaperto antiche strade) alla storia dell’arte come disciplina accademica, rimaneva un libro importantissimo per aver allargato, acuito e approfondito in modo permanente la nostra capacità di guardare, di godere e di comprendere le opere contenute nelle chiese e nelle gallerie che egli aveva tanto amato.

L’esperienza concreta e quotidiana di quei primi anni romani segnò indelebilmente anche il modo di fare storia dell’arte di Haskell. Nella primavera del 1951 – raccontò poi il suo carissimo amico Sandro Marabottini – Luigi Salerno e Francis si trovarono a condividere il «modesto appartamento all’Aventino» che Marabottini aveva acquistato, ma che non riusciva a mantenere da solo, con lo stipendio da assistente volontario alla cattedra di storia dell’arte di Mario Salmi, alla Sapienza¹⁸. Così, rammentava Marabottini, «posso ben dire che monsignor Agucchi, il marchese Giustiniani, Cassiano Dal Pozzo e talvolta persino i cardinali Francesco Barberini e Antonio giuniore abitassero con noi in Via Sant’Anselmo, piano seminterrato»¹⁹. E ancora: «Ricordo che Denis Mahon, dando un appuntamento a Luigi Salerno al Quirinale, aveva precisato che si sarebbero visti a Montecavallo, e più volte lo avevo sentito parlare di Ponte Milvio come di Ponte Molle».