

Andrea Mantegna e le sorelle Williams. Luigi Meneghello e la Storia dell'arte

Giuseppe Barbieri

Abstract:

This paper endeavours to provide a concise overview of Meneghello's engagement with art history from two distinct perspectives: first, as a student (*behind the chair*), and subsequently, as a scholar and educator (*behind the desk*). It specifically underscores the writer's affiliations with the Warburg Institute and the 'spirit' of that institution, elucidating their resonance within Meneghello's pedagogical practices. Furthermore, it seeks to propose, through Juri Lotman's concept of 'iconic rhetoric', a potential interpretive framework for his literary works that accounts for the fluid transitions between verbal and visual codes in the oeuvre of the Italian writer.

Keywords: Aby Warburg, Art History, *Fiori italiani*, Image, Luigi Meneghello

Nel convegno milanese *La scuola di Meneghello, Meneghello per la scuola* ho fatto riferimento ad alcuni episodi anche lievemente personali. Potevano avere un senso, pensavo, all'interno di una comunicazione: a uno allude anche il titolo che ho comunque mantenuto, per una sua intonazione meneghelliana (almeno nel registro della mia memoria)¹. Un volume di atti suggerisce un adeguamento dell'approccio. Proverò pertanto a restituire, sia pure molto sommariamente, le relazioni di Meneghello con la storia dell'arte, da due punti di vista: dietro

¹ Il titolo origina da un episodio preciso: la nostra visita, nell'ultimo giorno di apertura, alla mostra mantovana che si tenne tra 2006 e 2007 (anche a Padova e Verona) per il V centenario della morte di Mantegna. Le due inaugurazioni a Padova e a Verona erano state una processione di omaggi al compiaciuto scrittore, a Mantova eravamo solo noi due: vedemmo e commentammo la mostra, ma non ho alcun ricordo saliente della nostra interlocuzione. Credo, a distanza di quindici anni, che a Meneghello interessasse più il completamento del triduo in sé che l'appassionata e prolungata visione delle opere: quelle di Mantegna erano poco più che le dita di una mano, gli affreschi mantovani non convocabili, la storia del ducato aveva fatto il resto, con le sue dispersioni secentesche. Il ritorno non fu tuttavia subito su Thiene: gli avevo proposto di vedere insieme la finale femminile dell'Australian Open, che coinvolgeva due ancora abbastanza giovani sorelle, Venus e Serena Williams. Questo nel mio ricordo: a un più attento controllo quel giorno il torneo di Melbourne iniziava; lo avrebbe vinto Serena Williams, ma 15 giorni dopo, battendo in finale Maria Sharapova. Abbiamo evidentemente visto un'altra partita, che avevo registrato: ed era tra le due sorelle.

Giuseppe Barbieri, University of Venice, Italy, figaro@unive.it, 0000-0001-6425-2598

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giuseppe Barbieri, *Andrea Mantegna e le sorelle Williams. Luigi Meneghello e la Storia dell'arte*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0565-8.31, in Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (edited by), *Meneghello 100*, pp. 281-294, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0565-8, DOI 10.36253/979-12-215-0565-8

il banco e dietro la cattedra, da studente prima e poi da studioso e docente. Ci sono dei tratti in comune.

Il cap. 4 di *Fiori italiani* contrappone con grande efficacia, per gran parte del suo sviluppo, la semiosfera della cultura scolastica (S. è ormai al liceo) con un «fuori [...] vasto come il mare», riconosciuto tuttavia nella sua dignità di un «sistema di forme culturali molto vigorose» (FI, p. 851). È un sistema che si articola in cinema, canzoni, cronache sportive, programmi da ridere alla radio: un insieme apparentemente piuttosto disordinato, eteroclitico, e senz'altro *low profile*, dotato tuttavia di contenuti e di forme, che costituisce un 'altrui' opposto al 'proprio' della esperienza scolastica, per adottare una terminologia lotmaniana, in questo caso sorprendentemente adeguata². Il 'proprio', aggiunge e precisa qualche pagina dopo lo scrittore, «soffriva semmai per la mancanza di idee e di convinzioni» (ivi, p. 863): era una mancanza equamente distribuita tra le discipline, ma lasciava intravedere qualche maggiore gravame per la storia dell'arte.

A scuola c'era un libro con delle illustrazioni arrugginite, e la Merkel. È quasi certo che la Merkel era una degna persona, ma aveva fatto profonda esperienza della sventura in quanto le era toccato di dover insegnare storia dell'arte, e un senso di sventura s'era diffuso in ogni parte della sua materia, periodi, scuole, opere, autori. Sedendo ai piedi di lei (erano in austere scarpe) si sentiva che l'arte è fondamentalmente lutto, la parte funeraria dell'umanità. (Ivi, pp. 863-864)

La conclusione del breve passo conferma che non si tratta di un banale ricordo scolastico. Si tratta invece, come di norma accade nelle pagine di Meneghelli, di un'esperienza attraversata dalla trafilata dello stile, di una constatazione illuminante (più di quanto sembra): attesta da un lato il peso marginale dell'arte (visiva) nell'assetto scolare dell'Italia degli anni Trenta, ancorato piuttosto alla poesia, alle poetiche, al supremo pensiero della filosofia³; dall'altro mostra (e risulterà più chiaro in seguito) i gravi rischi che l'autore percepiva per un'algebra filologica fine a sé stessa, dato che il «senso di sventura» (ivi, p. 864) deriva evidentemente da una materia scandita per «periodi, scuole, opere, autori» (*ibidem*). In parte questa era l'aria che si respirava, per la storia dell'arte, anche nei contigui dintorni superiori: da ben pochi anni (1929) la disciplina era stata riconosciuta in Veneto meritevole di un insegnamento universitario, con la cattedra a Padova di Giuseppe Fiocco, e basta scorrere la sua bibliografia fino allo scoppio della Seconda guerra mondiale, senza acrimonia e nessun pregiudizio, per rintracciare quasi solo «periodi, scuole, opere, autori». Per i problemi o le teorie, bisogna aspettare o scavare un poco di più. Anche il suo allievo

² Cfr. S. Burini, *Le muse fanno il girotondo*, in J.M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di S. Burini, trad. di D. Almansi, S. Burini, S. Deotto, E. Mari, A. Niero, Bompiani, Milano 2022, p. 26 (e *passim*).

³ Cfr. FI, p. 901: «una delle nozioni più caratteristiche del nostro sistema educativo, la superiorità della filosofia su ogni altra attività intellettuale».

più intelligente ed eccentrico, Sergio Bettini (che Fiocco presentava a convegni e colleghi come «la mia filosofia»), in uno dei suoi primi scritti (*L'arte di Jacopo da Bassano*, 1933), indicava senza esitazioni la prospettiva da seguire, ossia

la buona vecchia via storica: quella che dal Cavalcaselle al Morelli, al Venturi, al Toesca, al Fiocco e agli altri nostri migliori, è rimasta, al di sopra d'ogni particolare divergenza di metodo, la via maestra della storia dell'arte italiana: quella che, sebbene *sine philosophari*, s'accorda con la corrente più alta del pensiero nazionale, che fa della storia la vita.⁴

Anche Bettini in seguito avrebbe cambiato opinione, ma intanto il *philosophari* prevalente in Veneto era quello delle «austere scarpe» (FI, p. 864). All'arte si arrivava dalla storia o dall'estetica, e forse non fu una scelta casuale quella di Meneghello, ospite per una notte a casa Wittkower, di prendere in mano «come lettura prima di dormire, un libro da me molto riverito, l'*Aesthetica* di Baumgarten, che conoscevo per fama, ma non avevo mai visto» (D, pp. 68-69)⁵.

Non succedeva altrettanto, è doveroso aggiungere, dalle parti di Roberto Longhi, e meno che mai all'estero, per esempio nella Francia della *Vie des formes* di Focillon. La dimensione del lutto, per di più, non coincideva certo con la complessiva teoria delle *Pathosformeln* di Warburg, in Germania, ed era assente da tempo, almeno dall'inizio del secolo (*L'elemento estetico delle rappresentazioni storiche* è del 1905), nell'Olanda di Huizinga⁶. Anche nel 1916 (un anno non semplice per la storia europea) il grande storico de *L'autunno del Medioevo* aveva sottolineato tra i primi il crescente peso culturale assunto dall'immagine, e aggiunto che ciò coincideva con il fatto

che la nostra immagine di quasi tutte le civiltà passate è divenuta più serena di quanto lo fosse prima. Ciò è naturale. Nell'arte il gusto amaro del dolore delle epoche che l'hanno creata si volatilizza subito. L'arte non si lamenta. L'arte non si lamenta, mentre nella letteratura, che ripete senza posa l'afflizione per tutta la sofferenza del mondo, traspare sempre una nota di dolore e di insoddisfazione. Il dolore che trova espressione nell'arte figurativa trapassa subito alla sfera dell'elegiaco e della quiete serena, mentre il dolore che viene detto rinnova ogni volta la sofferenza. Anche il racconto storico ci trasmette la vita passata mediante la parola, ed è un canto eterno di oppressione e sofferenza.⁷

⁴ S. Bettini, *L'arte di Jacopo Bassano*, CEDAM, Padova 1933, p. 7.

⁵ Sulla conseguente e divertita esclamazione di Wittkower «Alle guagnele, sono codeste le vostre letture amene?» e sul tono del libro, si veda F. Marengo, *Evaso dal paese dei balocchi*, «L'Indice dei libri del mese», 11, 2, 1994, p. 9.

⁶ Va aggiunto però che sia negli anni memoriali di *Fiori italiani* (gli stessi in cui esce il suo *Homo ludens*) che per i decenni successivi, da Croce a Eco, Huizinga non godette affatto di una buona considerazione in Italia. Si veda a conferma proprio l'introduzione di U. Eco all'edizione einaudiana dell'*Homo Ludens* (1973).

⁷ J. Huizinga, *L'arte dei Van Eyck nella vita del loro tempo*, «De Gids», 80, 6, 1916, pp. 440-462, poi in Id., *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di W. de Boer, trad. di T. Bruni, P. Bernardini Marzolla, W. de Boer, Einaudi, Torino 1993, pp. 103-154, qui p. 104.

C'erano insomma, alla data, idee difformi sulla «parte funeraria dell'umanità», imputabile a volte alla storia, altre alla letteratura, altre ancora all'arte. Torniamo ai fatti: il libro «con delle illustrazioni arrugginite» (FI, p. 861) dovrebbe essere stato il celebre *Manuale di storia dell'arte* di Anton Springer, uscito in 4 volumi, a cura di Corrado Ricci,⁸ dove effettivamente quel tipo di immagini compare, e che fu oggetto di numerose ristampe, anche negli anni '30. La Merkel si chiamava invece certamente Maria: è indicata come docente di storia dell'arte nell'Annuario del Ministero dell'Educazione Nazionale del 1933 presso il Liceo-ginnasio Ugo Foscolo di Pavia e in quello del 1936, a p. 429, presso il Liceo-ginnasio Pigafetta di Vicenza⁹.

Quanto ancora al sentimento 'luttuoso' dell'arte, si tratta di un approccio comprensibile nell'esperienza di uno studente che, neppure dopo interi decenni in cui avrebbe accumulato ben altre esperienze, si annovera nel ricordo tra i suoi colleghi «guastatori», quelli che invece si impegnavano a presentare l'arte (e forse anche la sua storia) «come uno dei mezzi più espliciti per opporre la vita alla scuola, l'autentico all'inautentico» (ivi, p. 854), denotando una genuinità e una freschezza se non proprio creative almeno fruibili, incantandosi per i colori, i fumosi toni, lo sfuggente gusto. Le considerazioni di Meneghello su questi enti sfuggibili sono rapide e spesso folgoranti sottolineature, ma segnalano un lieve disagio, uno sconcerto non sempre controllabile. S. osserva infatti con impegno le «cartoline in tricromia» che si affiancavano, tra i compagni di classe, alla più tradizionale didattica della Merkel e constata i nuovi orizzonti di una pittura se non proprio moderna almeno meno attardata, ma senza farli davvero suoi:

S. lo vedeva bene che quei modi malati di dipingere il sole e le biade e le facce erano interessanti, ma non gli bastava, voleva essere messo a parte del segreto che altri sembrava aver avuto già in mano uscendo dalla culla: come con un pennello si possa veramente rimescolare la colla del mondo. (Ivi, pp. 865-866)

Era quella mancata predisposizione a ingenerargli un complessivo senso di lutto, di perdita, che S. riscontra nelle «immagini arrugginite»?

Nell'esperienza scolastica di Meneghello, nei *Fiori italiani*, al di là di qualche esilarante cenno a compagni di classe poi divenuti storici dell'arte per davvero, di arte o di storia della medesima non compare pertanto quasi nulla: c'è l'equivoco pellegrinaggio a Cricoli, nella 'villa' di Giangiorgio Trissino (ivi, pp. 808-809); fa capolino la «gita della classe a Possagno [...] nella gipsoteca ai piedi della montagnola. Un casino di statue coi peccati mortali interamente scoperti, culi di gesso con tutti i dintorni. Insoddisfacente del resto, le vene delle statue apparivano striminzite, meschine, quasi manchevoli» (ivi, p. 817); appare

⁸ La prima edizione italiana del manuale compare tra 1904 e 1910, per i tipi dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo.

⁹ Maria Merkel compare nel corpo docente del Regio Liceo anche nell'Annuario Generale della Provincia di Vicenza del 1937, a p. 246. Devo le informazioni alla solerte e abile cortesia del dott. Giovanni Argan, che ringrazio.

brevemente ma significativamente alla ribalta il prof. Giulio Fasolo, che «ha lasciato un libretto sulle ville vicentine che conta ancora qualcosa: ne ha lasciato letteralmente una copia a S., rilegata in verde scuro» (ivi, p. 819), con qualche conseguenza sul destinatario:

il senso delle ville lo si ha, è inevitabile, noi abbiamo rischiato fortemente di divenire abitanti di quella zona, per il villino Forni-Cerato a Montecchio Precalcino, che a un certo punto avevamo addirittura pensato di acquistare, anche se poi ci siamo resi conto che gli italiani hanno in milioni ciò che Katia e io abbiamo in centinaia di lire, comprarla si poteva, ma metterla a posto?¹⁰

Da ultima, nel periodo liceale e nei modi di una piccola nota in calce all'ultima confessione resa dopo l'esame di maturità, un'osservazione sui peli del culo del cavallo dipinto da Pisanello, esposto tuttavia tanti anni dopo a Verona, a Castelvecchio, in una mostra epocale curata da Licisco Magagnato (*Da Altichiero a Pisanello*, 1958)¹¹.

Le cose non mutano con il passaggio agli studi universitari: Giuseppe Fiocco, con il suo corso su Borromini e una materia 'fondamentale' (FI, p. 887), è ricordato tra «gli insegnanti da cui s'imparava di più [che] erano i tre o quattro che facevano la critica del gusto (voglio dire, basata sul gusto)» (ivi, p. 893): con lui Valgimigli e Diego Valeri. C'è inoltre un commento non banale, ma è difficile stabilire se coevo, al grande *Livio* di Arturo Martini nell'atrio della facoltà frequentata¹². Pochissima roba, insomma, nei *Fiori*, per l'arte e la sua storia. Mentre «la storia della filosofia non solo si studiava di fatto, ma pareva che fosse proprio lei la filosofia» (ivi, p. 866), la coincidenza tra arte e storia dell'arte passava per la nebulosa del 'gusto', nelle sue varie declinazioni, solo alcune delle quali controllate da S.

Questo, tuttavia, corrispondeva anche, in termini più generali, agli stimoli che il sistema culturale del Paese, per l'ambito specifico, sembrava mettergli a disposizione. La questione muta sensibilmente quando Meneghella si colloca dall'altra parte del banco e della Manica e può affrancarsi da quello che 'passava il convento'. È l'espressione che Meneghella ha assunto, interrogativamente, per riflettere nuovamente, dopo *Fiori italiani*, sul suo *schooling*: a Padova, nel 1995, al Caffè Pedrocchi. In questo intervento lo scrittore chiarisce, con una certa precisione, anche il «qualcosa che il convento non passava»¹³. Ed è interes-

¹⁰ In G. Chemello, *About Vicenza | Su Vicenza*, a cura di G. Barbieri, Terra Ferma, Vicenza 2003: l'intervista a L. Meneghella compare alle pp. 128-137, qui p. 134.

¹¹ Cfr. FI, p. 881.

¹² «Nell'atrio c'era lui stesso, a quattro zampe, angoloso, potente, matto. (Mi hanno detto che Arturo Martini si era impegnato a fare due donne in piedi, *la Storia che incontra la Poesia* [a conferma di quanto in precedenza notato], ma poi tornò invece da Carrara con questo straordinario uomo in ginocchio.) Le arti figurative serie se ne strafottevano dei tempi, come la scholarship seria. E i tempi se ne strafottevano di loro. Le mangiavano» (FI, p. 899).

¹³ *Cosa passava il convento?*, MR, pp. 1397-1420, qui p. 1403.

te constatare che, sia pure con alcuni evidenti *caveat*, siamo proprio dalle parti della storia dell'arte: ciò che il convento non passava coincide infatti, almeno in quel testo, con l'Istituto Warburg¹⁴.

L'Istituto era centrato, ed è centrato ancora oggi, sul tema della trasmissione della cultura, e in particolare della cultura classica, con grande originalità di metodo, così allora parve a me. [...] Ai miei tempi ne avevo fatto un mito, del Warburg; lo consideravo il centro del mondo degli studi. Il metodo era fondato sull'uso delle immagini come strumento per capire la trasmissione della cultura. Le immagini apparivano indistinguibili dalle idee, e i confini tra le discipline tradizionali si sfumavano: storia dell'arte, letteratura, storia della civiltà... C'era qualcosa di vigoroso in questo approccio, si acquistavano nuove prospettive sulla civiltà classica, e in particolare sui rapporti della civiltà classica con noi, una visione incomparabilmente più ricca e più moderna di quella che avevamo acquisito da ragazzi. Non posso parlarvi più a lungo del Warburg come mi piacerebbe di fare. Ho conosciuto personalmente, attraverso amici inglesi, subito, fin dai primi tempi del mio soggiorno in Inghilterra i membri di allora, quei grandi studiosi tedeschi, Fritz Saxl, per esempio, che venni a conoscere abbastanza bene [...]. L'influenza del Warburg si avvertiva nettamente nel *Department* di cui facevo parte, a Reading. Ci eravamo messi tutti un pochino a imitare i Warburghiani, anche in certi aspetti esteriori, facevamo lezioni con le diapositive, come loro, anche quando l'argomento non era forse tale da richiedere l'uso delle diapositive: e allora lezioni al buio con la bacchetta con cui loro, quelli del Warburg, solevano indicare i dettagli delle immagini proiettate su uno schermo. Anche ai miei tempi a Padova naturalmente avevamo le diapositive, le chiamavamo vetrini, ma le usavano Fiocco o Bettini per insegnare storia dell'arte, immagini su immagini, non immagini per illustrare idee. (*Cosa passava il convento?*, MR, pp. 1404-1405)

Sul passo ha richiamato di recente la nostra attenzione il collega e amico Pier Mario Vescovo¹⁵. Al centro della pagina, al di là delle considerazioni teoriche su cui torneremo immediatamente, si collocano quegli 'incontri' (con Rudolf Wittkover, Ernst Gombrich, Frances Yates, Gertrud Bing¹⁶) che lo avevano evidentemente orientato a percepire la storia dell'arte come non inutile né dannosa. Nella sequenza spicca la figura di Fritz Saxl. In una lettera a Licisco Magagnato del 10 aprile 1948, Meneghello ricorda:

¹⁴ La bibliografia sulla concreta vicenda del Warburg Institute è piuttosto folta e non è certamente questa la sede per passarla in rassegna. Può bastare, anche per le successive considerazioni su Fritz Saxl, G. Bing, *Fritz Saxl (1890-1948): A memoir*, che compare in inglese nel 1957 nel *Volume of Memorial Essays* (pp. 1-46) sullo storico dell'arte, curato da D.J. Gordon (il Sir Jeremy del *Dispatrio*) e in versione italiana, rivista dall'autrice, in F. Saxl, *La storia delle immagini*, Laterza, Roma-Bari 1990 (1965), pp. 267-293.

¹⁵ Cfr. P.M. Vescovo, *Immagini per illustrare idee (e parole)*, «La Polifora», 2022: <<https://www.istitutoveneto.org/lapolifora/027/pdf/01.pdf>> (09/2024).

¹⁶ Cfr. *Cosa passava il convento?*, MR, p. 1404.

Ho conosciuto bene il prof. Saxl, direttore di quella stupenda istituzione che è il Warburg Institute di storia dell'arte, principalmente, ma non solo. Un grande filologo, magnifico uomo, morto due settimane fa. Mi aveva promesso due mesi almeno nel suo istituto (per insegnarmi qualcosa di metodologia; sarebbe stato per quest'estate. Ora non so).¹⁷

«Qualcosa di metodologia»: non è il caso di tirare a indovinare, però possiamo riunire gli indizi. Collegare le attività del Warburg Institute («storia dell'arte, principalmente, ma non solo») con la personalità di Saxl, che Meneghella definisce a Magagnato come «un grande filologo» (di una filologia evidentemente meno luttuosa), e con l'empatia che si stabilisce rapidamente tra i due:

gli doveva piacere questo ragazzo italiano (parevo più giovane dei miei venticinque anni) che veniva da un paese dove c'era stata una così lunga parentesi di isolamento culturale. (*Cosa passava il convento?*, MR, p. 1404)

È quanto ci serve per intuire cosa Saxl avrebbe potuto trasmettere a Meneghella, nel breve arco di due mesi, spezzato purtroppo da un'improvvisa scomparsa, e che il giovane italiano pareva attendere. Superare un lungo isolamento culturale, scoprire nuovi possibili collegamenti tra discipline in precedenza percepite come impermeabili. La storia di Saxl in questo senso è davvero esemplare: la restituisce con commossa precisione la sua compagna, Gertrud Bing, nel lungo testo che ho in precedenza richiamato. E il lettore italiano dispone inoltre di due altri classici profili: l'*Introduzione* di Eugenio Garin alla raccolta laterziana delle sue impagabili *Lectures*¹⁸ – quelle che nel volume si aprono a Reading con una esplicita dichiarazione programmatica¹⁹ e si concludono a Londra, al Royal Holloway College, pochi giorni prima della morte, con una

¹⁷ In «*Ma la conversazione più importante è quella con te*». *Lettere tra Luigi Meneghella e Licisco Magagnato (1947-1974)*, a cura di F. Caputo, E. Napione, Cierre, Sommacampagna 2018, p. 113.

¹⁸ In F. Saxl, *La storia delle immagini*, cit., pp. V-XVII.

¹⁹ Ivi, p. 3: «Non sono un filosofo, né sono in grado di parlare di filosofia della storia. È piuttosto il materiale storico concreto che mi ha sempre attirato, sia nel campo della letteratura che in quello dell'arte o della religione. Ma quali che siano i particolari temi di ricerca, essi hanno tutti un aspetto in comune che ha un valore così generale e fondamentale per l'intero nostro lavoro, che siamo inclini ad accettarlo senza prestare troppa attenzione al suo carattere problematico: mi riferisco alla storia delle immagini, nel senso più generale del termine». La *lecture* fu tenuta all'Università di Reading, nell'ottobre del 1947 e forse Meneghella fece in tempo a seguirla, visto che la prima lettera a Magagnato da Reading è censita alla data del 3 di quel mese (cfr. L. Meneghella, «*Ma la conversazione più importante è quella con te*», cit., p. 98).

sorta di commovente testamento²⁰ – e quella che Salvatore Settis premette a un'altra raccolta di saggi dello studioso austriaco²¹.

Storia della visione, wölfflinianamente parlando, e storia delle immagini, nel solco della lezione di Warburg, una sorta di metodologico cappio che la scomparsa di Saxl impedisce a Meneghelli di sperimentare fino in fondo, ma che, anche per altre vie, non si limita a sfiorarlo e lo coinvolge viceversa in modo consistente e prolungato (basterà pensare al rapporto - ma non è davvero l'unico - con Donald Gordon, e alla sua «viva simpatia per certe correnti di studio fiorite sul Continente, specialmente la grande tradizione dell'Istituto Warburg», *La materia di Reading*, MR, p. 1279).

Una conferma indiretta ma non meno significativa appare in un accenno del testo 'ricostruito' di una conversazione ad Asiago, il 10 agosto 1990, quando lo scrittore, commentando e implementando le *Lezioni americane* di Italo Calvino, indicava quella che gli appariva come la più rara qualità delle scritture letterarie, sottolineando «che è praticamente impossibile definirla e perfino darle un nome»²². Salvo aggiungere che quella 'virtù' riguarda la capacità di comprendere e trasmettere la singolarità delle esperienze, personali e collettive, scandagliando e scavando, sino a cogliere «strati segreti, fosse marine, scassi terrestri...» (*La virtù senza nome*, QB, p. 1435). Questa 'virtù senza nome', anche per le sue modalità applicative, non risuona troppo diversa dalla definizione dell'approccio scientifico di Warburg che è stata fornita da Robert Klein e distesamente ripresa, in almeno due circostanze, da Giorgio Agamben. Klein aveva scritto che

questo storico [è Warburg, in linea con la definizione di filologo con cui Meneghelli identifica Saxl] ha creato una disciplina che, all'opposto di tante altre, esiste ma non ha nome, e che si fonda essenzialmente sullo studio delle credenze scientifiche, parascientifiche e religiose considerate dal punto di vista della tradizione delle espressioni simboliche e artistiche che esse hanno avuto.²³

²⁰ F. Saxl, *La storia delle immagini*, cit., pp. 255-256: «E ora permettetemi di concludere con la confessione di una incoerenza personale. Io mi sono formato quasi quarant'anni fa in quelli che erano allora i due centri più importanti per lo studio della storia dell'arte, Vienna e Berlino. Ma ben presto capii che le mie attitudini specifiche non avrebbero fatto di me un vero storico dell'arte capace di scrivere una biografia di Raffaello o di Cézanne. Così sono diventato un vagabondo, peregrinando fra i musei e le biblioteche d'Europa, e lavorando a volte a dissodare le strisce di terreno che stanno al confine fra la storia dell'arte, la letteratura, la scienza e la religione. Devo confessare che questa vita mi è quasi sempre piaciuta e che mi piace ancora molto».

²¹ Cfr. S. Settis, *Introduzione* in F. Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 (1985), pp. 7-40.

²² *La virtù senza nome*, QB, pp. 1421-1435, qui pp. 1434-1435. *Tra le parole della «virtù senza nome»* è anche il titolo del volume (a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2013) che raccoglie gli atti del convegno di Malo (26-28 giugno 2008), quasi in coincidenza con il primo anniversario della scomparsa di Meneghelli.

²³ L'espressione compare nella recensione di Klein al volume *Saturn and Melancholy* (di Klibansky, Panofsky e Saxl) pubblicata nel 1964 sul «Mercure de France» (pp. 588-594), raccolta poi in R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*,

Storia dell'arte senza nomi (ossia Wölfflin), disciplina senza nome (Warburg), virtù senza nome (Meneghella): è una trama certamente imperfetta, ma altrettanto esigente nel nostro sforzo di comprendere, senza nomi ed etichette, le forme e il loro significato, e di trasmettere gli esiti cui perveniamo. Se torniamo infatti al lungo passo sul Warburg Institute che ho riportato da *Cosa passava il convento?* ci accorgiamo che esso fornisce due, tre chiavi di lettura per l'ultimo tratto del nostro discorso. Una all'inizio (il tema della trasmissione della cultura attraverso le 'lingue', un compito che Meneghella ha declinato a suo modo, ma che è stato sempre al centro della sua attività di scrittore); una alla fine, la funzione delle «immagini per illustrare idee». Quest'ultimo è un punto talmente importante, talmente vasto e così fitto di studi e di opinioni, che lo indico appena: del resto, Meneghella, pur attentissimo selezionatore delle immagini di copertina dei suoi libri, pur con studi pregressi sui ritratti di Lorenzo de' Medici, ha sempre lavorato piuttosto su parole costruttrici di immagini, che per questo diventano veicolo di idee. In questo senso possono tornare utili le osservazioni sui rapporti tra codice verbale e codice visivo di Jurij Tynianov, riprese da Jurij Lotman quando il grande semiotico ci avverte che «la concretezza della parola poetica, secondo Tynianov, non consiste nell'immagine visiva ma nel "particolare processo di trasformazione del significato di una parola, processo che la rende viva e nuova. Il principale metodo per dare concretezza a una parola (il paragone, la metafora) non ha senso in pittura"»²⁴: ma le parentele non mancano, com'è evidente.

La riflessione che sto abbozzando non pretende tuttavia di affrontare la questione dei generali e millenari rapporti tra codice visivo e codice verbale e neppure quella delle relazioni tra Meneghella e le arti. E limitandoci dunque più modestamente alle risonanze che lo «spirito "warburghiano"»²⁵ ha esercitato sulle attitudini e le attività para-artistiche dello scrittore, è opportuno segnalare anche un risvolto, diciamo così, 'didattico'.

Lo vediamo nei *syllabi* di Reading²⁶. Francesca Caputo mi ha cortesemente trasmesso i programmi di alcuni corsi, dal 1950 al 1954, introduttivi alla storia della cultura artistica, italiana ed europea (con un'ampia sezione dedicata anche alla storia dell'architettura), in cui il dott. Luigi Meneghella funge da tutor «in the appreciation of art». La sequenza degli item didattici non è neppure banale: il *syllabus* 1950-51 rivela un'impostazione subito burckhardtiana (prima lo Stato come opera d'arte, come nella *Civiltà del Rinascimento* del 1860), prepone l'architettura e la scultura alla pittura, Mantegna è assieme all'"Officina ferrarese", così predicata da Longhi nel 1934, gli unici che stanno da soli sono Piero

trad. di R. Federici, Einaudi, Torino 1975 (1970), p. 235. Cfr. anche G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «aut aut», n.s. 199-200, 1984, pp. 51-66.

²⁴ J. Lotman, *Il girotondo delle muse*, cit., p. 232; il rinvio è a J. Tynianov, *Archaisty i novatory*, München, W. Fink, 1967, p. 501.

²⁵ R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 235.

²⁶ Per la genealogia del reclutamento accademico dello scrittore di Malo si parte da Meneghella, *La materia di Reading*, in MR, pp. 1281-1285.

della Francesca, Andrea Palladio e Michelangelo ‘scultore’, la bibliografia (con fonti, storia generale, problemi teorici...) è ampia e sarebbe in qualche misura ancora attuale. Nel *syllabus* 1953-1954 si arriva sino a Rodin (partendo da Canova), a Picasso (partendo da Goya, che non è un punto di partenza né banale né impertinente...), all’architettura del Novecento. Il dott. Meneghello era inoltre coinvolto anche in altre incombenze didattiche:

a Reading organizzavamo dunque corsi di lezioni pubbliche (p.e. sull’«Età del Pieno Rinascimento» o su «La Firenze dei Medici»), in collaborazione con illustri studiosi del Warburg. Noi stessi, contribuendo a questi corsi, tendevamo ad adottare il loro approccio, o almeno la tecnica didascalica [*their lecturing techniques*], usando diapositive, associando certi spunti visivi a determinati concetti, e in generale cercando di lasciare all’IMMAGINE il compito di guidare il discorso e la lezione. (*La materia di Reading*, MR, p. 1287)

Come ha chiarito lo scrittore nella circostanza del 40° anniversario dell’avvio degli Studi Italiani a Reading, in questo approccio è piuttosto evidente l’impronta di Donald Gordon. Di recente Chiara Velicogna si è occupata con intelligenza di alcune trame di rapporto tra il Warburg Institute e l’Italia, affrontando in questa prospettiva proprio la figura e le attività controcorrente di Gordon²⁷, su cui disponiamo da tempo del bel ricordo di Meneghello, apparso sulla rivista dell’Accademia Olimpica di Vicenza²⁸. Neppure Gordon è tuttavia uno storico dell’arte: fu un professore di letteratura inglese, studioso di teatro e in contatto costante con l’IMMAGINE, uno studioso sospeso sull’orlo del «visibile parlare» (*Purg.* X, 95), come conferma anche il suo libro in qualche modo ‘postumo’, *The Renaissance Imagination*, curato da Stephen Orgel.

Come sappiamo da altri diretti riscontri²⁹, l’IMMAGINE non riguardava solo le opere d’arte o l’età del Rinascimento. Con un anticipo largo su quello che sarebbero diventati poi i Visual Studies, ma in parallelo, occorre aggiungere, con numerose esperienze nell’Europa del Secondo Dopoguerra (anche vicentine³⁰),

²⁷ Cfr. C. Velicogna, «Bellezza!» *On Donald Gordon – or a Warburgian Bridge between Italy and England*, «Engramma», 184, settembre 2021: <https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4099> (09/2024), dove tra l’altro leggiamo: «The resistance of the English cultural establishment to the use of images in relation to topics outside the visual arts proper appears to have continued after World War II, and it is most likely thanks to the cultural activity of the Warburg Institute that some of that resistance could be overcome. Their relationship with Italian scholars had always been close, and continued after the War (for the intellectual exchange between the WI and Italy before 1939 see Bassi 1999): the Institutes journal dedicated a special issue in 1946 to contributions from Italy, so that the Warburg and Courtauld Institutes [...]».

²⁸ Cfr. L. Meneghello, *Uno scozzese italianato*, «Odeo Olimpico», 15-16, 1979-1980, pp. 191-195, poi in MR, pp. 1345-1353.

²⁹ Cfr. *ibidem*.

³⁰ Penso alle importanti rassegne sul degrado delle ville venete: cfr. il mio *Ville Venete: cronistoria di una riscoperta*, in Id., *Ville venete un nuovo sguardo*, Terra Ferma, Vicenza 2013, pp. 17-75, in particolare pp. 35-38.

un ruolo rilevante era svolto infatti dalla fotografia, con la progettazione e la realizzazione di piccole rassegne, alcune delle quali pensate e condotte assieme a Licisco Magagnato³¹ e con, sullo sfondo, l'incubo de «l'idea di una Raccolta Universale di Immagini suscettibile di essere tenuta in ordine in una serie di armadi o cassetti» (*La materia di Reading*, MR, p. 1287), secondo una commistione di codici percepita come criterio di fondo a un autentico approccio al 'fatto visivo'.

Avevo indicato una possibile terza chiave di lettura per il passo sulla centralità dell'Istituto Warburg nell'orizzonte culturale (e anche scientifico e didattico) di Meneghelo: è il teatro. Su questo ambito si dispongono nella vita di Meneghelo, come sappiamo, molti episodi, precisati e storicizzati. Sappiamo per esempio che il teatro, in particolare l'Olimpico di Palladio, è il denominatore comune che ha collegato per anni Magagnato e Gordon, dal libro del primo al progetto di ricerca del secondo, al complicato *affaire* per portarvi il *Giulio Cesare* di Shakespeare...: l'edizione dell'epistolario Meneghelo-Magagnato indica in questo senso molti utili documenti di partenza. In realtà, è dalla prima pagina di *Libera nos a malo* che respiriamo in Meneghelo una straordinaria atmosfera 'teatrale'. A me basta aggiungere, tra numerose altre possibili occorrenze, la spassosa e terribile *Morte della Regina* in appendice ai *Trapianti*.

Cosa c'entra il teatro con l'arte e la storia dell'arte? Negli ultimi lustri, tantissimo: sia sul piano della contaminazione dei codici, del prolungamento della fruizione delle opere, di un aggiornato approccio alla realtà museale, ecc.; e anche sul piano storico-filologico la teatralità nell'arte della prima età moderna è stata prepotentemente rivalutata, per esempio, tra molti altri, negli studi di Klein, Shearman, Arasse, Stoichita, Bredekamp.

Ma il motivo ulteriore per cui sottolineo l'importanza di questa chiave, utile a comprendere l'approccio dello scrittore al fatto visivo, all'opera d'arte, è per la possibile indicazione di uno strumento di analisi dei testi meneghelliani che non mi pare sin qui sia stato particolarmente impiegato. Mi riferisco alla 'retorica iconica' che Jurij Lotman, il fondatore della Semiotica della cultura, ha delineato nell'ottavo decennio del secolo scorso.

La lingua teatrale e la pittura: sul problema della retorica iconica è il saggio del 1979³² a cui farò in particolare riferimento, preceduto e seguito, nella sua riflessione, da altri due testi: uno del 1973 (*La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento*³³), mentre l'altro è la voce *Retorica* nell'Enciclopedia Einaudi, del 1980 (vol. 11, pp. 1047-1066). Il primo è un'analisi attentissima del rapporto tra teatro, scenografia, decorazione e pittura in quella che può definirsi come la prima autentica età moder-

³¹ Cfr. «Ma la conversazione più importante è quella con te», cit., pp. 153, 238.

³² *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, 1979: il testo compare in italiano ancora nel 1982 e successivamente, in una nuova traduzione, in J.M. Lotman, *Il girotondo delle muse*, cit., pp. 201-220.

³³ Cfr. *ivi*, pp. 182-200.

na in Russia. Il terzo, sia pure nelle forme di una ricapitolazione ‘enciclopedica’ (molto *sui generis*, per fortuna) affronta da un altro punto di vista l’eterogeneità della coscienza umana, che si riflette sulla «cultura come mente collettiva» e sottolinea l’importanza delle *figure* nella costruzione del discorso.

Il saggio del 1979 è però, a mio avviso, quello metodologicamente più efficace, a partire dalla definizione stessa di testo retorico³⁴. L’idea centrale del saggio riguarda il ruolo del teatro, vero e proprio codice mediatore tra *byt* (il quotidiano) e tela pittorica e anche, in qualche modo, garanzia della vita stessa delle immagini. Fra il flusso continuo della vita e la divisione di questa in momenti discreti, ‘statici’, quelli che connotano le arti figurative, Lotman assegna insomma al teatro una posizione ‘intermedia’: si avvicina alla vita per il movimento e la continuità che lo caratterizzano, ma anche al quadro, poiché il flusso dell’azione è diviso in segmenti, tendenti all’organicità compositiva.

Proprio questa doppia referenzialità, il duplice rimando a diversi sistemi semiotici crea quella che Lotman definisce una ‘situazione retorica’, il trasferimento in una data sfera semiotica dei principi strutturali di un’altra: «La retorica – lo spostamento in una determinata sfera semiotica dei principi strutturali di un’altra – è possibile anche nella linea di contatto tra altre arti. Qui ha un ruolo di eccezionale importanza tutto l’insieme dei processi semiotici che avvengono sul confine parola/raffigurazione»³⁵.

[II] momento fondamentale per individuare la «condizione pittorica» è la segmentazione del flusso di tempo in cui il dato oggetto rientra nella sua esistenza reale. Alla continuità e al procedere ininterrotto del flusso temporale in cui è immerso l’oggetto della raffigurazione, si oppone il momento estrapolato e fermato della raffigurazione. Spesso lo strumento psicologico per realizzare questa commutazione è la percezione preliminare della vita come teatro. Imitando la continuità dinamica della realtà, il teatro nello stesso tempo la divide in parti, in scene, estrapolando così dal flusso continuo della realtà unità intere e discrete. Al suo interno tale unità è concepita come immanentemente chiusa e ha la tendenza a durare nel tempo. Non sono casuali termini come «scena», «quadro», «atto», estesi in eguale misura al campo del teatro e della pittura.³⁶

In un suo testo successivo, quello sul *Ritratto* del 1993, uscito *in limine mortis*, un saggio in inconsapevole ma pieno ‘spirito di Warburg’, data la centralità che vi assume l’esigenza del dinamismo della rappresentazione, avrebbe aggiunto:

³⁴ Ivi, p. 209: «Per differenziarlo dal testo non retorico, definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due (o più) sottotesti, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili. Questi sottotesti possono presentarsi come spazi localmente ordinati, e allora il testo nelle sue varie parti dovrà essere letto per mezzo di lingue diverse, oppure apparire come un insieme di strati diversi, uniformi per tutta l’estensione del testo. In questo secondo caso il testo offre una doppia lettura, per esempio quotidiana e simbolica».

³⁵ Ivi, p. 220.

³⁶ Ivi, p. 213.

Per intendere almeno approssimativamente nello spirito dell'arte, antica o di qualsiasi altra epoca, è necessario ripristinarlo nel suo insieme, con la sua immersione nel *byt*, nei costumi, nei pregiudizi, nella fanciullesca purezza della fede. Qui è necessario giocare in modo duplice con la lezione della storia dell'arte: bisogna ricordarla e dimenticarla nello stesso tempo, così come a un tempo ricordiamo e dimentichiamo che l'attore sulla scena si accascia morto e rimane, comunque, vivo. Il museo è un teatro, non può essere recepito in altro modo. Nel museo bisogna *igrat'* («giocare»/«recitare») e non contemplare, non per nulla i bambini sono quelli che meglio capiscono e recepiscono i musei³⁷.

Mi sembrano spunti preziosi per contribuire a una attualizzazione delle procedure di lettura dei testi di Meneghello. Da quali cominciare? Un esempio perfettamente calzante alle teorie di Lotman sulla retorica iconica è a mio avviso la lezione su *La bellezza* (Torino, 17 aprile 2002)³⁸ o le pagine sul 'lavoro' della schioppa³⁹, che evidenziano benissimo il rapporto tra il *byt* e i simboli perenni...

Che vengano in qualche modo dalla storia dell'arte mi sembra certamente bizzarro, ma non impertinente. E nella saldatura tra quotidiano e simbolico (che è un *leitmotiv* essenziale della prospettiva warburghiana) l'arte di Andrea Mantegna può utilmente essere posta a contatto, come fece Meneghello quella domenica, con due campionesse di tennis. Stavano quel giorno sulla stessa riga di un suo personale *BilderAtlas*, della sua Raccolta Universale di Immagini.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «aut aut», n.s. 199-200, 1984, pp. 51-66, prima in «Settanta», 6, 3, 1975, pp. 51-66.
- Barbieri Giuseppe, *Ville Venete: cronistoria di una riscoperta*, in Id., *Ville venete un nuovo sguardo*, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2013, pp. 17-75.
- Bettini Sergio, *L'arte di Jacopo Bassano*, CEDAM, Padova 1933.
- Bing Gertrud, *Fritz Saxl (1890-1948): A memoir*, in D.J. Gordon (ed.), *Fritz Saxl, 1890-1948: A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, Nelson & Sons, London 1957, pp. 1-46, poi versione italiana, rivista dall'autrice, in Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Laterza, Roma-Bari, 1990 (1965), pp. 267-293.
- Burini Silvia, *Le muse fanno il girotondo*, in J.M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di Silvia Burini, trad. di Daniela Almansi, Silvia Burini, Silvia Deotto, Emilio Mari, Alessandro Niero, Bompiani, Milano 2022.
- Caputo Francesca (a cura di), *Tra le parole della «virtù senza nome»*, *La ricerca di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di Studi, Malo, Museo Casabianca, 26-28 giugno 2008, Interlinea, Novara 2013.
- Chemello Giustino, *About Vicenza | Su Vicenza*, a cura di Giuseppe Barbieri, Terra Ferma, Vicenza 2003 (l'intervista a Luigi Meneghello compare alle pp. 128-137).

³⁷ Ivi, pp. 105-144, qui pp. 142-143.

³⁸ Cfr. *La bellezza*, QB, pp. 1583-1591. Si consideri con attenzione l'esordio, sulle difficoltà di intuire il senso dell'arte.

³⁹ LS, pp. 1241-1244.

- Eco Umberto, *Introduzione*, in Johan Huizinga, *Homo Ludens*, trad. di Arrigo Vita, Einaudi, Torino 1973, pp. VII-XXVII.
- Huizinga Johan, *L'arte dei Van Eyck nella vita del loro tempo*, «De Gids» 80, 6, 1916, pp. 440-462, poi in Id., *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, a cura di Wietse de Boer, trad. di Tatiana Bruni, Piero Bernardini Marzolla, Wietse de Boer, Einaudi, Torino 1993, pp. 103-154.
- Klein Robert, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, trad. di Renzo Federici, Einaudi, Torino 1975 (1970).
- Lotman J.M., *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di Silvia Burini, trad. di Daniela Almansi, Silvia Burini, Silvia Deotto, Emilio Mari, Alessandro Niero, Bompiani, Milano 2022.
- Marenco Franco, *Evaso dal paese dei balocchi*, «L'Indice dei libri del mese» 11, 2, 1994, p. 9.
- Meneghello Luigi, *Fiori italiani* (1976), in Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Mondadori, Milano 2006, pp. 781-964.
- , *Leda e la schioppa* (1988), in Id., *Opere scelte*, pp. 1215-1262.
- , *Il dispatrio* (1993), a cura di Matteo Giancotti, BUR, Milano 2022.
- , *La materia di Reading e altri reperti* (1997), in Id., *Opere scelte*, pp. 1263-1578.
- , *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture* (2004), in Id., *Opere scelte*, pp. 1581-1618.
- , «*Ma la conversazione più importante è quella con te*». *Lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974)*, a cura di Francesca Caputo, Ettore Napione, Cierre, Sommampagna 2018.
- Settis Salvatore, *Introduzione*, in Fritz Saxl, *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, trad. di Sandra Cirri Colli, Flavio Cuniberto, Piero Meriggi, Bollati Boringhieri, Torino 2007 (1985), pp. 7-40.
- Springer Anton, *Manuale di storia dell'arte*, a cura di Corrado Ricci, Istituto Tipografico d'Arti Grafiche, Bergamo 1904-1910, 4 voll.
- Tynianov Jurij, *Archaisty i novatory*, W. Fink, München 1967.
- Velicogna Chiara, «*Bellezza!*» *On Donald Gordon – or a Warburgian Bridge between Italy and England*, «Engramma», 184, 2021, <https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4099> (09/2024).
- Vescovo Piermario, *Immagini per illustrare idee (e parole)*, «La Polifora», 2022, <<https://www.istitutoveneto.org/lapolifora/027/pdf/01.pdf>> (09/2024).