

LA FUNZIONE DIDATTICA DELLA MONOGRAFIA D'ARTISTA

Vincenzo Paudice

Proclamata nel 1967 da Barthes la morte dell'autore, sulla scia di quella di Dio annunciata da Nietzsche, il modello monografico nel campo delle scienze umanistiche conosce un forte periodo di crisi. Da tale processo, la monografia d'artista non è stata immune. Estesasi anche nel campo della storia dell'arte l'idea secondo cui l'autore non sia il portatore unico del senso della sua creazione, ma un soggetto «vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce»¹, si è auspicato sempre più il declino – se non addirittura la scomparsa – di un genere ampiamente incentrato sulla visione dell'artista-eroe.

In realtà, una completa *débâcle* della monografia d'artista in Italia non si è mai verificata. Ad evidenziarlo è stato Giovanni Agosti in un suo articolo del 1987, apparso nella rivista francese *Acte de la recherche en science sociale*². Agosti ha evidenziato che il modello monografico, pur mostrandosi in calo, ha continuato a mantenere un ruolo centrale nel campo della ricerca in storia dell'arte. Sull'onda delle due monografie dedicate a Caravaggio da Roberto Longhi, si è infatti avviato un processo di rinnovamento che ha portato il modello monografico a tenere maggiormente conto dei nuovi strumenti della ricerca storiografica, senza che questo intaccasse l'originalità di tale genere³.

Che l'articolo di Agosti sia stato redatto per una rivista francese, ha inoltre testimoniato che il dibattito sull'uso del metodo monografico nell'ambito delle scienze umanistiche era ormai pronto a riaccendersi su scala europea. È tuttavia solo con l'aprirsi del nuovo millennio che è sorta, in un numero cospicuo di studiosi (e non solo), la forte esigenza di ridefinire la rilevanza e la funzione del metodo monografico nel campo delle scienze umanistiche.

In tale contesto si colloca senza dubbio la *Table Ronde* sul tema della monografia d'artista, organizzata dall'*Institut national d'histoire de l'art* (INHA) nel 2006⁴. Al fine di «questionner le genre, principalement en examinant ses frontières»⁵, sono stati predisposti tre dibattiti, ognuno dei quali incentrato su una problematica diversa. In particolare, nella prima delle tre discussioni si è affrontato il problema dell'adattabilità del modello monografico ai diversi

¹ ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tradotta da B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 p. 52.

² GIOVANNI AGOSTI, *Vicissitudes récentes de la monographie d'art – Réflexions italiennes (1982-1985)*, «Actes de la recherche en sciences sociales», I, 1987, pp. 95-104.

³ *Ivi*, p. 96.

⁴ AA.VV., *La Monographie d'artiste*, «Perspectives», IV, 2006.

⁵ *Ivi*, p. 504.

contesti artistici. Più precisamente, sono state esaminate le difficoltà e i vantaggi che l'applicazione di tale modello implica in diversi ambiti della storia dell'arte (antichità classica, periodo medioevale, arte contemporanea e fotografia)⁶. Il secondo dibattito si è invece proposto di (ri)definire i rapporti tra i diversi attori che intervengono nella realizzazione, nella produzione e nella diffusione di una monografia d'artista, soffermandosi ampiamente sull'influenza esercitata dal mercato su tali processi⁷. L'obiettivo del terzo dibattito è stato, infine, quello di tracciare un'evoluzione storica di tale genere – le *Vite* di Giorgio Vasari sono state riconosciute come il prototipo della monografia d'artista – al fine di gettarne le basi per lo sviluppo futuro⁸.

La pluralità di temi affrontati ha naturalmente richiesto l'attiva partecipazione di tutti i soggetti coinvolti (direttamente o indirettamente) nella produzione e nella diffusione di una monografia d'artista. A un cospicuo gruppo di storici dell'arte, provenienti da Francia, Inghilterra e Italia (tra cui Gianni Romano), è stato così affiancato un numero rilevante di curatori del patrimonio, direttori di musei, filosofi ed editori. Nonostante il coinvolgimento di diverse figure professionali e la conseguente discordanza di opinioni e pareri, è stata tuttavia esclusa all'unanimità l'idea che fosse arrivato il momento per la monografia d'artista di lasciare spazio ad altri generi, sebbene se ne invocasse un'ulteriore evoluzione in grado di renderla «une base qui ouvre des perspectives de recherche»⁹.

Nello stesso periodo, anche in Inghilterra la questione è stata oggetto di dibattito. Nel 2009, un'équipe formata da cinque ricercatori britannici (P. Williams e L. Stevenson, D. Nicholas, A. Watkinson e I. Rowlands), ha reso noto l'esito di un'indagine quantitativa, incentrata sul 'ruolo' e sul 'futuro' della monografia nell'ambito delle scienze umanistiche¹⁰. Diciassette membri accademici dell'University College London sono stati chiamati a rispondere a una serie di questioni inerenti al modello monografico che spaziavano dal declino delle vendite all'avanzata della forma elettronica, al suo uso in campo accademico. Dalle risposte degli intervistati, fornite principalmente sulla base delle loro «experiences and views»¹¹, è emerso che il metodo monografico «remains central to the successful prosecution

⁶ *Ivi*, pp. 504-512.

⁷ *Ivi*, pp. 513-518.

⁸ *Ivi*, pp. 519-533.

⁹ *Ivi*, p. 530.

¹⁰ PETER WILLIAMS - IAIN STEVENSON - DAVID NICHOLAS - ANTHONY WATKINSON – IAIN ROWLANDS, *The role and future of the monograph in arts and humanities research*, «Aslib Proc», I, 2009, pp. 67-82.

¹¹ *Ivi*, p. 67.

of the arts and humanities research enterprise»¹², nonostante la larga propensione a riconoscere le ampie difficoltà che la realizzazione e la diffusione di una monografia comporta, soprattutto per ragioni di tipo finanziario.

Ai fini del nostro studio è stato interessante rilevare che, in entrambi i casi, i partecipanti si siano mostrati tendenzialmente concordi su due aspetti strettamente connessi al ruolo svolto dalla monografia nel processo formativo dello storico dell'arte.

Condivisa è in primo luogo l'idea secondo la quale una più alta trasmissione del sapere è favorita da una formazione accademica che non verta esclusivamente su un insegnamento manualistico, ma che affianchi ad esso uno studio di testi monografici. In tal senso è sintomatica la risposta di uno degli accademici inglesi, il quale delinea il modello monografico come «the best way of transmitting higher level research to graduate students»¹³. Ugualmente approvata è l'idea secondo cui il modello monografico è ancora oggi la migliore scelta metodologica che si possa fare per un elaborato di fine studio (tesi di dottorato e tesi di laurea). A soffermarsi su tale aspetto è principalmente Pierre Rosenberg, che nel saggio che apre la raccolta degli atti della *Table Ronde* di Parigi, qualifica la monografia d'artista come «outil indispensable» in quanto impone «à utiliser tous les instruments qui sont à la disposition du futur historien de l'art»¹⁴. È questo secondo aspetto che esamineremo in tale sede, al fine di dimostrare che la monografia d'artista consente, a colui che s'appresta a redigerla, una forte acquisizione delle necessarie e specifiche competenze richieste nel campo della storia dell'arte.

Prima di addentrarci nella questione, è necessario sottolineare che le nostre considerazioni saranno da ritenersi valide principalmente per le monografie consacrate ad artisti vissuti, approssimativamente, tra il XIV e il XIX secolo. Come abbiamo già accennato, il modello monografico presenta problematiche diverse in base all'ambito in cui è applicato. Partiremo pertanto da quel periodo in cui si è delineata una disgiunzione, almeno da un punto di vista teorico, tra la figura dell'artista-artigiano e quella dall'artista-intellettuale. Di fatto, tale fenomeno non solo ha favorito la nascita di quello che è considerato il prototipo della monografia d'artista odierna, ovvero le *Vite* di Giorgio Vasari, ma ci permette oggi di usufruire di un numero più elevato di fonti rispetto ai periodi precedenti. Escluderemo tuttavia

¹² *Ivi*, p. 81.

¹³ P. WILLIAMS - I. STEVENSON - D. NICHOLAS - A. WATKINSON - I. ROWLANDS, *The role and future* cit., p. 77.

¹⁴ AA. VV., *La Monographie d'artiste* cit., p. 497

dalla nostra analisi anche gli artisti cosiddetti ‘contemporanei’, e ancor più quelli ancora viventi, i quali presentano problematiche di tutt’altra natura¹⁵.

Riteniamo altrettanto necessario rimarcare che il nostro studio non renderà conto della diversità strutturale esistente tra le diverse tipologie di monografie d’artista. Se in gran parte è infatti accettata la definizione generale del termine, secondo cui la monografia è una «dissertazione, scritto e simili, su un unico e ben determinato argomento» (*Lo Zingarelli*, Vocabolario della lingua italiana, s.v. “monografia”)¹⁶, altrettanto condivisa è la teoria che la vede genere comune di specie spesso distanti tra loro. A tale termine possono infatti ricondursi ad esempio la semplice biografia di un artista, il solo catalogo ragionato delle sue opere, o addirittura le monografie consacrate ad un’opera singola. Pertanto, pur condividendo la teoria secondo la quale il modello monografico deve adattarsi all’artista in questione, le nostre considerazioni si riferiranno principalmente alla cosiddetta monografia d’artista ‘classica’, strutturata su uno schema tripartito: un saggio critico, la biografia dell’artista e il catalogo delle opere.

Uno dei tratti distintivi caratterizzanti la monografia d’artista è certamente la sua funzione ‘resurrectiva’. Una monografia è la rievocazione *ad vitam* dell’artista in questione e redigerla ne implica il risveglio dalla morte. La sua funzione principale consiste nel ridonargli una nuova vita, al fine di non lasciare che il tempo lo condanni all’oblio. Tale aspetto è quello che accomuna maggiormente le attuali monografie d’artista al loro archetipo, ossia le *Vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori* di Giorgio Vasari. Fu lo stesso autore aretino a rivendicare tale funzione nella sua opera, enunciando nella dedica a Cosimo I dei Medici il principale proposito che lo spinse a redigerla: «avvivar la memoria di queglii che, avendo dato vita et ornamento a queste professioni, non meritano che i nomi e l’opere loro siano in tutto, così come erano, in preda della morte e della obliuione»¹⁷.

¹⁵ A tal proposito, si rimanda alle considerazioni di Sylvie Aubenas espresse durante la *Table Ronde* di Parigi: *Ivi*, pp. 511-512.

¹⁶ In Francia e in Inghilterra la definizione generale del termine monografia non si distacca da quella italiana. In Francia, la monografia è qualificata come «étude complète et détaillée qui se propose d’épuiser un sujet précis et relativement restreint» (Cfr. *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, s.v. “monographie”). In Inghilterra una definizione analoga è fornita da Stanley Chodorow, definendo il termine *monograph* come «a large, specialized work of scholarship that treats a narrow topic in great detail». Cfr. STANLEY CHODOROW, *Specialized Scholarly Monograph in Crisis or How Can I Get Tenure if You Won’t Publish My Book?*, Washington, DC, Association of Research Libraries, 1999, np).

¹⁷ GIORGIO VASARI, *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri* nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, 2 voll., Torino, Einaudi, 1991², p. 4.

L'ironia della sorte volle che fosse Michelangelo, vale a dire l'unico artista che ebbe il privilegio di essere integrato nell'opera dell'aretino sebbene non fosse ancora deceduto, a riconoscerle tale funzione. In una lettera indirizzata allo stesso Vasari, risalente al 1 agosto del 1550, il 'divin' pittore qualificava l'aretino come «risuciatore d'uomini morti», aggiungendo «che voi allunghiate vita a' vivi, ovvero che i mal vivi furiate per infinito tempo alla morte»¹⁸. Come traspare dalle parole di Michelangelo, redigere una monografia d'artista è dunque un atto salvifico. Il suo autore si configura come una sorta di figura cristica: attraverso la sua azione e il suo sacrificio (mentale e fisico), sottrae l'artista dall'oblio e gli offre la vita eterna. Tuttavia, il 'regno dei cieli' in cui l'artista rivive è tutt'altro che un mondo al di fuori di quello tangibile, ma è l'opera stessa. È infatti attraverso la sua lettura che l'artista rifiorisce «più lungamente che sia possibile, nelle memorie de' vivi»¹⁹. Ma in tal senso, la monografia d'artista ha ugualmente una funzione prosopopeica (il riferimento è alla prosopopea, figura retorica che dà voce alle persone defunte). La monografia non solo riporta in vita l'artista a cui è consacrata, ma gli ridona anche la voce. L'artista ritorna a comunicare, esprimendosi attraverso il suo linguaggio prediletto, quello dell'arte.

Il processo di rinascita e di restituzione della parola dell'artista non può non iniziare che in quei grandi contenitori destinati alla conservazione delle 'tracce'²⁰ lasciate dall'attività umana. Tra questi, come sottolinea Rosenberg, si annoverano: «Les archives et les bibliothèques, les photothèque privées ou publiques et les musées, réservées incluses. Il y a les cabinets de dessins et les grands fonds de gravures [...] il-t-a les collectionneurs et les marchands, les salles des ventes [...] Internet et le traitement de texte pour ordinateur»²¹. Girovagando da un'istituzione all'altra, il futuro storico dell'arte instaura i suoi primi rapporti (non poco traumatici) con quel mondo fatto d'orari d'accesso, cataloghi per autore e per soggetto, autorizzazioni con limitazioni temporali, richieste di consultazione o di fotocoproduzione, spesso anche queste soggette a limiti, o ancora 'gelosi' custodi di patrimoni e stanze inaccessibili.

¹⁸ GAETANO MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici, Firenze, Le Monnier, 1875, p. 529.

¹⁹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti*, cit., 1991², p. 7.

²⁰ Prenderemo qui a riferimento la distinzione compiuta da Peter Burke tra tracce, fonte e documento storico: PETER BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002. A tal proposito si veda anche: IVO MATTOZZI, *Pensare il concetto di fonte per la ricerca storico-didattica*, in *Fare storia con l'archeologia: raccolta di testi dalle lezioni di aggiornamento per insegnanti*, anni 1994-1997, Padova, Dipartimento di scienze dell'antichità, Imprimitur, 1998, pp. 129-138.

²¹ AA. VV., *La Monographie d'artiste*, cit., p. 497.

Partendo dal presupposto che il futuro storico dell'arte disponga di un elevato bagaglio di conoscenze sul contesto storico-artistico che si appresta ad esaminare, il suo primo compito è quello di reperire, anche mediante delle primissime operazioni di critica, il maggior numero di 'tracce' possibili, da poter poi trasformare in fonti d'informazione utili per delineare la vita e il percorso artistico dell'artista in questione (fase euristica).

Precisiamo che tale studio non è finalizzato a offrire una tassonomia completa ed esaustiva delle differenti tipologie di 'tracce' storiche, bensì evidenziare le modalità con cui tale fase di raccolta influisce notevolmente sul processo di assimilazione della conoscenza storico-artistica del futuro storico dell'arte. A tal proposito, la relazione che quest'ultimo instaura con le tracce in forma scritta, siano esse stampate o manoscritte, risulta di estremo interesse. Parliamo principalmente della grande mole di trattati d'arte, vite d'artista, carteggi, guide, etc., oggi riunite sotto il nome di letteratura artistica. Inizia da tali testi una delle prime fasi del processo cognitivo, nella quale si assimilano quei termini propri alla storia dell'arte, pieni di fascino e di storia, ma in gran parte in disuso. Dopo un piccolo momento di smarrimento, il futuro storico dell'arte instaura un rapporto di intimità con termini quali l'onnipresente 'maniera', cogliendone le infinite sfumature, o l'indispensabile *diligentia*, da non confondere con quella 'soverchia', tipica dei pittori fiamminghi. Riconosce inoltre il peso della *gratia*, che rese Raffaello al pari di Apelle, o il potere della 'vaghezza', che il Pontormo abbandonò avvicinandosi allo stile di Dürer. Ed è solo mediante la completa assimilazione di tali termini che si rende possibile la loro futura contestualizzazione all'interno di un 'discorso' sull'artista.

Considerazioni analoghe valgono naturalmente anche per le fonti manoscritte. In tal caso, possono tuttavia sorgere problematiche di altra natura. Non è infatti raro che la grafia dell'autore sia difficilmente decifrabile; a questa tipica difficoltà può aggiungersi una mancata separazione tra parole, così come un'inefficace distinzione tra le parti del testo. A tal proposito, il futuro storico dell'arte può ricorrere alle edizioni critiche, se esistenti, dei manoscritti. Tuttavia, i pericoli sono sempre dietro l'angolo, dato che non è raro imbattersi in una trascrizione errata. Ne è un esempio la vicenda riportata dallo studioso Mario Epifani all'interno della monografia consacrata a Jusepe de Ribera da Gianni Papi, che ha visto protagonista la trascrizione realizzata da Michele Maccherini di una lettera di Giulio Mancini indirizzata al fratello Deifebo (7 aprile 1617)²².

²² GIANNI PAPI, *Ribera a Roma*, Soncino (Cremona), Edizioni dei Soncino, 2007.

Avendo consultato personalmente la lettera, Epifani ha infatti riscontrato la presenza di un errore di trascrizione, che alterava fortemente il giudizio critico di Mancini sull'artista spagnolo. Più precisamente, nel passaggio in cui il senese avanza un paragone tra Ribera e Caravaggio – «è comun opinione che del colorito sia stato più padrone che Michelangelo»²³ – Maccherini omette la congiunzione comparativa 'che', rovesciando completamente il senso della frase. Si è trattato di un errore di non poco conto. Come evidenziato da Papi, la corretta lettura della frase delinea infatti un quadro completamente diverso sullo sviluppo della corrente caravaggesca a Roma. Più precisamente, la lettera dimostra indiscutibilmente che all'interno del movimento naturalista, Ribera si configurava come

la figura più importante, sul piano del linguaggio, colui che offre iconografie decisive per l'ambiente artistico del secondo e del terzo decennio; colui che sperimenta scene complesse (le più complesse) e sinfoniche, che propone figure monumentali isolate in quadri di medio formato, tali da farle apparire solenni e imponenti come non si era mai visto²⁴.

Ed è estremamente interessante notare che una rivalutazione sullo sviluppo della pittura sui seguaci di Caravaggio a Roma sia scaturita da una monografia d'artista.

Ritornando a questo primissimo rapporto con le 'tracce', va inoltre segnalato che il futuro storico dell'arte prende sempre più coscienza che è necessario reprimere, fin dal principio, quell'irrefrenabile desiderio di voler scovare necessariamente dei documenti inediti e che fossilizzarsi troppo su tale aspetto, comporta un dispendio di energie e di tempo non indifferente. Diventa infatti sempre più consapevole che, per quanto la speranza di riportare alla luce una ricevuta di pagamento che certifichi la paternità di un dipinto all'artista in questione sia innegabilmente affascinante, una tale eventualità non sempre apporta dei cambiamenti al giudizio complessivo sull'artista. In altri termini, il futuro storico dell'arte afferra quanto sia valida la teoria secondo cui l'ipotesi affascinante di individuare un manoscritto che apra nuove piste sull'interpretazione della biografia di un autore, abbia di fatto lo stesso valore di «una riorganizzazione e rilettura di studi precedenti che porta a maturazione e sistemazione delle idee che vagavano disperse in vari altri testi», espressa magistralmente da Umberto Eco nel suo celebre saggio, *Come si fa una tesi di laurea*²⁵.

²³ *Ivi*, p. 249.

²⁴ *Ivi*, p. 13.

²⁵ UMBERTO ECO, *Come si fa una tesi di laurea. Le materie umanistiche*, Milano, Bompiani, 2001¹², pp. 12-13.

Terminata la raccolta di materiale, il futuro storico dell'arte intraprende la fase destinata alla sua interpretazione (fase ermeneutica). Anche in questo caso è d'obbligo sottolineare che il nostro obiettivo non è quello di focalizzarci sui diversi metodi d'indagine nell'interpretazione delle tracce, né stabilire una gerarchia inerente all'efficienza di tali metodi. Quello che ci preme sottolineare è invece che, in tale fase, emerge sempre più la complessità che si nasconde dietro una 'traccia' storica. Indipendentemente dall'approccio metodologico che decide di applicare, il futuro storico dell'arte interroga il materiale raccolto al fine di attribuirgli dei significati, riscontrando le diverse forme che questo può assumere (traccia, fonte, documento). Ma allo stesso tempo riconosce che il passaggio da uno stadio all'altro, non può compiersi che attraverso una serie di operazioni, cognitive e pratiche, nelle quali rientrano necessariamente la lettura, l'analisi e la critica. Si rende così conto di quanto sia importante collocare tali tracce nel contesto storico e culturale che le ha prodotte e del fatto che, senza una giusta contestualizzazione, il materiale raccolto si arresta allo stato grezzo di traccia. Come dei pezzi di un puzzle, non offrono che dell'immagini astratte, rivelando ben poco della rappresentazione generale di cui fanno parte.

Anche per la fase ermeneutica, la letteratura artistica merita un'attenzione particolare. L'operazione interpretativa di tali testi, di cui la grande maggioranza si configura come raccolte di biografie d'artisti, ne rivela immediatamente la natura ibrida, che li colloca a metà strada tra un documento storico e una narrazione romanzata. Al loro interno si mescola infatti l'esigenza di rintracciare la vita di un artista reale con il tentativo di renderlo l'eroe, o uno dei tanti, che animano il racconto. Il futuro storico dell'arte riesce così a muoversi tra quel limite che separa la finzione dalla realtà di un testo letterario, apprendendo che le 'infrazioni alla verità'²⁶ trovano la loro giustificazione negli obiettivi principali che l'autore si è prefisso per la sua opera. Intuisce che le menzogne rispondono all'esigenza di consolidare una concezione, artistica e storica, propria all'autore, o che spesso servono semplicemente a dilettere il lettore.

Raccolto un numero cospicuo di informazioni e distinta la funzionalità della finzione dalla pretesa della verità storica (il che non avviene mai del tutto), arriva il momento di rievocare l'artista. Tale operazione non può esordire che ricostruendone la vita. Si tratta di un processo indispensabile nella redazione di una monografia d'artista. Lo seppe al suo tempo il Vasari, così come la lunga schiera dei suoi seguaci, i quali non mancarono di aggiungere aneddoti, spesso al limite dell'inverosimile, pur di colmare le lacune documentarie sulla vita di alcuni

²⁶ L'espressione è stata coniata da Cesare Segre. Cfr. CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 218.

artisti²⁷. Lo imparano ben presto anche i futuri storici dell'arte. È infatti impensabile che nel momento in cui si ne ricostruisce il percorso artistico, si possa non tenere conto delle vicende personali dell'artista. Tale aspetto non va automaticamente ricondotto alla sempre fiorente idea secondo cui è possibile stabilire una connessione interpretativa tra le vicende personali dell'artista e le sue opere, riconoscendo quest'ultime come una diretta espressione della sua personalità. Ricostruire la vita di un artista significa piuttosto individuare i segmenti temporali entro i quali si è svolta la sua attività artistica, al fine di scoprirne e ricostruirne gli spostamenti, delineare le opere che ha visto o che ha potuto vedere, individuare gli artisti con cui è entrato in contatto, accertarsi dell'identità dei committenti che gli hanno affidato la realizzazione di una o più opere. Si tratta di una delle più importanti operazioni cognitive che un futuro storico dell'arte è chiamato a fare. Contestualizzato il materiale destinato a riportare in vita l'artista in questione, segue inevitabilmente la ricollocazione dell'artista stesso all'interno del contesto culturale nel quale si è formato e ha svolto la sua attività.

Abbiamo già accennato che le lacune documentarie non hanno intimorito alcuni autori del passato a sopperire a tali mancanze, spesso anche aggiungendo notizie non vere. Paradossalmente, il futuro storico dell'arte è chiamato a compiere un'operazione per certi aspetti simile. Naturalmente, non si tratta di ricorrere alle già citate 'infrazioni alla verità'. Con la massima cautela, il futuro storico dell'arte avanza invece le sue prime congetture sulla base delle informazioni raccolte. Ricorre più precisamente al metodo inferenziale, che non solo gli permette di intervenire laddove le tracce – pur essendosi trasformate in fonti – non sono sufficienti, ma gli consente di esercitare un alto livello di conoscenza intuitiva, difficilmente raggiungibile da altre tipologie di metodo. Con lo spirito di un vero temerario, il futuro storico dell'arte propone così delle ipotesi, esprime dei giudizi, giunge a conclusioni, sperando che un giorno la comparsa di un documento inedito le supporti.

Ricorrendo al metodo inferenziale, impara inoltre a usufruire (finalmente) del sostegno delle 'tracce' iconografiche. È ciò che fece Roberto Longhi nella sua monografia su Caravaggio, ripiegando sull'analisi stilistica delle opere, per sopperire alla mancanza di documenti che certificassero la datazione della prima delle due versioni del san Matteo, realizzata per San Luigi dei Francesi:

²⁷ È necessario sottolineare che la maggior parte degli aneddoti riportati nella letteratura artistica apparsa dal XIV al XIX secolo, ha principalmente una funzione argomentativa, come è stato delineato a partire dal maestoso lavoro di Kris e Kurz. Cfr. ERNST KRIS - OTTO KURZ, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, presentazione di Enrico Castelnuovo, prefazione di Ernst Gombrich, Torino, Boringhieri, 1989.

Nessun storcimento documentario potrà mai rifiutare l'evidenza stilistica che tra il 'primo' e il 'secondo' 'San Matteo' di San Luigi, documentato, esso sì, ad un tempo con i due capolavori di Santa Maria del Popolo, e cioè all'aprirsi del nuovo secolo, corre gran parte del cursus del Caravaggio dalla prima affermazione di acerba giovinezza alla prima, e già colma, maturità²⁸.

Ed è proprio ricorrendo alle tracce iconografiche, soprattutto durante la redazione dell'ultima delle tre parti che compongono una monografia d'artista, ossia il catalogo delle opere, che entra in gioco l'organo principale su cui farà affidamento lo studioso, perché nella storia dell'arte, come ha sottolineato Rosenberg, «il y a surtout l'oeil»²⁹.

Attraverso l'occhio il futuro storico dell'arte familiarizza con gli elementi di base del linguaggio dell'artista: le linee, i colori, lo spazio, la composizione, la luce, il chiaroscuro, etc. (analisi formale). Ma è ugualmente servendosi dell'occhio che riconosce i tratti distintivi dello stile di un pittore o di uno scultore, che identifica un'eventuale evoluzione all'interno della sua intera produzione, che stabilisce le influenze provenienti da altri artisti, che circoscrive i linguaggi artistici ai quali ha aderito o ancora che comprende il contesto artistico in cui si è formato (analisi stilistica). Ed è sempre ripiegando sull'occhio che l'autore di una monografia descrive e classifica gli elementi caratterizzanti delle opere, per poi decifrarne i contenuti iconografici e iconologici, che distingue un Cristo Pantocratore da un *Salvator Mundi*, un'Afrodite *Pandemia* da un'Afrodite *Urania*, un san Pietro da un san Paolo, un papa da un cardinale, etc. (analisi iconografica e iconologica). Ricorrendo infine alle sue capacità visive, pur spaziando tra approcci metodologici differenti, il futuro storico dell'arte mette in atto una serie di operazioni cognitive che risulteranno fondamentali nel processo di assimilazione della conoscenza storico-artistica.

Nella compilazione del catalogo, questa lunga serie di operazioni cognitive è affiancata da attività di tipo pratico, altrettanto fondamentali nel processo di assimilazione. Il futuro storico dell'arte coglie infatti la rilevanza di riportare il titolo, il luogo di conservazione, la tecnica e i materiali, le dimensioni, etc. di un dipinto, ma impara ugualmente a descrivere i rapporti di luce/ombra, la relazione tra le parti, la funzione della luce, la posizione delle figure nello spazio presenti al suo interno. Prima di concludere tale fase, intuisce inoltre quanto sia stato fondamentale ricostruire la biografia dell'artista. Perché è grazie alla biografia se le opere

²⁸ ROBERTO LONGHI, *Caravaggio*, Milano, Aldo Martello, 1952. Ed. cons.: ID., *Caravaggio*, Milano, Abscondita, 2013, pp. 31-32.

²⁹ AA. VV., *La Monographie d'artiste* cit., p. 497.

sono state collocate all'interno di un segmento temporale, disposte secondo una successione cronologica nonostante la mancanza di documenti che ne testimoniano l'anno di esecuzione.

Non gli rimane infine che compilare la bibliografia seguendo gli *standard* imposti dai principali schemi citazionali. Tale strumento è fondamentale in quanto, da un lato, fornisce un quadro esaustivo sul tipo di lavoro che si è svolto e, dall'altro, stabilisce il punto in cui si sono arrestate le conoscenze inerenti all'artista in questione, ossia quello che si definisce con l'espressione di 'stato dell'arte'.

Quest'ultimo aspetto riporta il futuro storico dell'arte alla funzione principale della monografia d'artista. Se, come abbiamo già evidenziato, il suo obiettivo principale è quello di non lasciare che il tempo condanni all'oblio l'artista in questione, non solo deve sempre tenere conto della presenza di un ipotetico lettore, ma offrirgli tutti gli strumenti utili che possano dar seguito ad ulteriori ricerche. Principalmente perché, come ha evidenziato Stephen Bann, la monografia d'artista «est une question de cheminement global»³⁰.

³⁰ AA. VV., *La Monographie d'artiste* cit., p. 522.