

André Chastel



Chastel e noi

Credo che più di una volta gli storici dell'arte di casa nostra, e penso a quelli della mia generazione ma il discorso potrebbe certamente estendersi anche ai più giovani, siano stati indotti a chiedersi, magari soltanto per valutare personali esperienze, quali rapporti intercorrano, nel campo della critica d'arte fra la Francia e l'Italia. Penso cioè che abbiano sentito la necessità di interrogarsi sulle affinità e sulle differenze o di stabilire un bilancio di dare e avere in merito ai modi di esercitare il mestiere di critico nell'ambito di due mondi culturali per alcuni versi tanto vicini. Da parte mia, l'educazione ricevuta, che è stata un'educazione longhiana, mi ha sempre portato ad apprezzare i benefici che, in Francia, la letteratura, quella vera, ha portato alla critica d'arte e quindi ad amare Paul Valéry più di ogni altro critico francese titolato; e non solo il Valéry di *Eupalimos*, di *Degas*, *Danse*, *Dessin* o degli scritti su Leonardo, ma, come insegnava Longhi, il

Valéry del *Cantico delle colonne*, quel Valéry «che mai si è spinto più in alto in critica d'arte di quando, ad un tempo, saliva in poesia». E da Valéry passare magari a Fénéon o a Proust per risalire poi, nel cuore dell'Ottocento, sino a Baudelaire seguendo il fiume fecondo di una tradizione che univa felicemente letteratura e critica, poesia e critica, e che non trova da noi alcuna valida corrispondenza.

Ma qui si ferma, credo, nel campo specifico della critica d'arte, il nostro disavanzo. Un disavanzo che, proprio perché si misurava sul terreno della poesia e della letteratura, era profondamente radicato nella nostra indubbia ottocentesca inferiorità. Non voglio dire con questo che non ci venissero dalla critica d'arte francese altre suggestioni e altri stimoli al di fuori di quelle inimitabili e vivificanti interpretazioni di Valéry che superavano così felicemente i limiti dell'estetismo classicizzante. Non erano molti, tuttavia, né gli stimoli né le suggestioni, se voglio restare alle mie esperienze, cioè agli anni della mia formazione e a quelli che immediatamente seguirono. Sarebbe ingiusto però tacere quanto contribuì ad aprirmi la mente, fra gli anni Quaranta e Cinquanta, la lettura delle opere di quel grande storico e di quell'incantevole scrittore che fu Henri

Focillon. Fu Carlo Ludovico Ragghianti, ricordo molto bene, che mi spinse a leggerlo. Il fascino della luminosa intelligenza di Focillon, la molteplicità degli interessi che lo motivavano, la sua tendenza universalistica, nata da un'inesauribile curiosità intellettuale, quella sua ostinata ricerca «morfologica» che lo guidava anche nel campo del sociale o dell'antropologico alla ricerca della «vita delle forme», erano certamente utilissimi correttivi a quell'accanito «filologismo» attributivo cui ci portava la nostra vocazione di «conoscitori» quando, nell'esercitarla, ci dimenticavamo quanta forza di sintesi storica sottendessero anche le più carpenteristiche ricostruzioni longhiane.

Oltre Focillon, che pur essendo un esatto contemporaneo di Picasso, amava definirsi «uomo del XIX secolo» (ma non così lo sentivamo noi), non potrei ricordare, restando a quegli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, molte letture profittevoli e per me formative di parte francese, se non forse il vecchio (ma non invecchiato) libro di André Fontaine sulle dottrine d'arte in Francia che lessi con vera passione. Dovrei forse naturalmente citare Sterling per il catalogo della mostra dei *Peintres de la réalité* che segnò un improvviso fiorire di interessi ca-

ravaggeschi in Francia, ma in quella zona, allora ancora impervia, eravamo noi italiani, per merito esclusivo di Longhi, a guidare la cordata. Diverso è il caso, se non altro per la novità del metodo, dell'affascinante *Dossier Caravage* di Berne Joffroy, uno studioso di genere tutto particolare che da giovane aveva frequentato Fénéon e che era un patito di Valéry e, naturalmente, di Longhi. Ma siamo già nel 1959, più di vent'anni dopo la mostra di Sterling; con Joffroy, del resto, si entra piuttosto nel campo del nostro «dare», calcolando l'influenza che Longhi ebbe in Francia e che si diffuse soprattutto in anni posteriori al *Dossier*. Si superano, quindi, cronologicamente gli anni cui, in principio, mi sono riferito, gli anni voglio dire, dei miei primi lavori, quando studiosi eminenti, profondi «italianisti» e formidabili conoscitori come Michel Laclotte e Pierre Rosenberg non si erano ancora affermati o addirittura non erano ancora comparsi all'orizzonte, come può dirsi naturalmente anche di Jacques Thuillier.

Ci fu un vuoto, dunque, dopo la scomparsa di Focillon, che morì negli Stati Uniti nel 1943, nel campo aperto verso l'Italia della cultura artistica francese. Né potevano davvero riempirlo le prove di tanta insopportabile storia dell'arte pseudo lette-

raria, retorica e celebrativa o futilmente discorsiva, un bla bla che deve considerarsi una vera e propria malattia endemica che imperversava ancora in quegli anni sulla critica d'arte in Francia e che solo recentemente può dirsi scomparsa. La specie degli *italianisants* sembrava estinta. Fu allora che cominciò a farsi conoscere da noi André Chastel. E subito ci si rese conto che nessuno più di lui era dotato delle qualità adatte per riempire quel vuoto. Il suo progressivo affermarsi nell'ambito più qualificato degli studi sul nostro Rinascimento, il selettivo, articolato e moderno taglio internazionale della sua preparazione, il disprezzo dimostrato per quello che definisce «l'analfabetismo artistico» di certi suoi connazionali e, nello stesso tempo, il suo rapido inserirsi, amichevole e fiducioso, nella comunità degli studiosi italiani, deve considerarsi un evento decisivo che conferì una nuova dimensione ai rapporti fra critica d'arte italiana e critica d'arte francese. Tanto che la sua figura di studioso assume, sotto questo aspetto, un valore di immagine emblematica. Di persona l'ho conosciuto, se non sbaglio, nel 1947, durante uno dei primi viaggi che fece in Italia dopo la fine della guerra riprendendo una consuetudine di visite annuali che aveva iniziato,

così mi disse, a vent'anni, nel 1932, quando viaggiava con il suo Dante in tasca per vedere Giotto o studiava nelle chiese e nelle gallerie di Firenze con le *Vite* del Vasari come guida. Erano gli stessi anni in cui Balthus girava per la Toscana per ritrovare nella campagna tra Arezzo e Borgo San Sepolcro la luce dei paesi di Piero e copiava la *Resurrezione* o le *Storie della vera croce* incantato adepto di un'antica «Filoausonia». A parte l'immediata simpatia che fu l'origine di un'amicizia che dura ininterrotta da allora, fui subito attratto dai molteplici aspetti della cultura di Chastel che suscitavano in me, fedele scolaro di Longhi, sensazioni ora nuove ora familiari. Se ne parlo, se cerco ora di riordinare mentalmente gli elementi che allora più mi colpirono, non è tanto per ricordare i vantaggi che ho ricevuto da quell'incontro e dalle frequentazioni che ne seguirono, quanto per puntualizzare l'importanza che ebbe, negli anni successivi, il contributo offerto da Chastel alla costruzione di una più moderna immagine dell'arte italiana, all'edificio di una storia al quale Longhi, da parte sua, già da molti anni lavorava e con il profitto che tutti sanno.

L'apertura di Chastel verso la cultura italiana nasceva certamente dall'insoddisfazione profonda che

provocava in lui la critica d'arte francese del tempo, con quel suo vuoto compiacimento di possedere un sapere che era soltanto un sapere inerte, con quella ingannevole brillantezza «letteraria» che nascondeva una mistificazione culturale. Negli anni Trenta «*on ne respirait qu'après de Focillon*» scrisse più tardi Chastel quando il debito verso il grande storico dell'arte francese gli apparve in tutta la sua portata. Oltre a Focillon, di cui seguiva i corsi alla Sorbona e più tardi al Collège de France, oltre alla guida luminosa di Valéry, le sue giovanili letture furono, naturalmente, Berenson e Woelfflin, o il bizantinista Diehl; ma il temperamento, preciso e sottile, di cui è dotato, lo spingeva allora verso quella che egli chiama «l'applicazione dello spirito al particolare» e lo induceva a pensare che la precisione equivalessse al rigore e che solo l'esattezza delle referenze portasse alla pertinenza. Il che lo portò molto presto a preferire a Berenson e a Woelfflin, e alle «descrizioni delle descrizioni», un'attenta lettura delle fonti della nostra civiltà artistica, ad approfondire quella conoscenza puntuale dei testi originali (da Alberti a Vitruvio, da Leonardo a Vasari) che ha sempre costituito la solida base, e invidiabile, di tutti i suoi lavori futuri.

Era attratto naturalmente, e di qui la sua amicizia per noi, dalla concretezza di Longhi, dalla precisione filologica che era il fondamento del fare storia del nostro maggiore critico. E Longhi aveva – Chastel ancora oggi lo riconosce – stimolato la sua ambizione a «scrivere bene», un principio, anzi una dimensione importante della nostra disciplina, che gli aveva trasmesso Focillon e al quale sin qui si è sempre attenuto e, devo dire, con crescente successo: guadagnando viepiù in eleganza e in chiarezza, affilando, nello scrivere, la penetrante sottigliezza del suo spirito. Se in Francia non poteva non sentirsi solo, l'aver scoperto in Italia un gruppo di studiosi intorno a Longhi, coetanei o di poco più giovani (ed era il segno più concreto della forza aggregante, in quegli anni, delle idee longhiane) gli aveva certamente dato la fiducia e l'indubbio conforto di un appoggio. Ma Chastel non ha scelto mai la strada del «conoscitore». Prima ancora che venisse a contatto con Longhi, del resto, il suo temperamento, che lo portava a soddisfare alacramente molteplici curiosità, la sua precoce conoscenza delle fonti letterarie e delle loro interne connessioni con il pensiero contemporaneo, il suo proposito di penetrare il senso delle tradizioni leggendarie e delle fortune critiche, lo avevano fatto

approdare giovanissimo, nel 1934, all'Istituto Warburg, che si era da poco trasferito a Londra, e dove conobbe Panofsky, Wittkower, Fritz Saxl. Ma se quelle straordinarie frequentazioni lo indirizzarono verso ricerche, del resto mai abbandonate, che vertevano sui rapporti fra le forme dell'arte e le forme della cultura (ricerche ampiamente documentate da quella affascinante raccolta di saggi che così felicemente ha intitolato *Fables, Formes, Figures*) Chastel non è venuto mai meno alla sua fede nell'autonomia delle forme artistiche, non ha mai dimenticato quello su cui l'aveva fatto meditare Focillon, e cioè che il contenuto di una forma è la forma stessa. Non dubito che i suoi successivi viaggi rafforzarono questo concreto e primario rapporto con le opere, gli confermarono la necessità di partire sempre da loro per ritornare a loro.

Fu comunque, quella warburghiana, un'esperienza fondamentale. Distinguere i temi e i motivi che si riconoscono dietro la carica espressiva che investe le formule di origine letteraria e gli schemi artistici e che spiegano, di quelle formule e di quegli schemi, la fissità o quanto meno la lunga durata, è stato sempre e continua ad essere, per Chastel, un'occasione per rendere più viva la lettura di un'o-

pera d'arte e per rivelare la trama del suo complesso tessuto. Un'occasione che assume talvolta la leggerezza elegante di un gioco mentale, erudito, inedito, allegro. Le sue interrogazioni sulle «modalità dell'immaginario nelle società umane» lo portano ad individuare e a mettere in luce, con mano leggera e sicura, i dati, appartenenti a diversi registri, che ci appaiono simultaneamente nell'unità formale di un'opera; a indagare il continuo affiorare di elementi costanti perché, come ha dimostrato in molti saggi della succitata raccolta, «*la nouveauté n'est rien sans la répétition*».

A questi luoghi d'incontro, diversi e spesso fra loro distanti, dove troviamo le tracce più evidenti del cammino che Chastel aveva fatto al tempo in cui lo conobbi, è necessario aggiungere l'esperienza del Surrealismo, che lo determinò certamente negli anni della sua prima giovinezza e che significò per lui la scoperta dell'immaginazione, dell'invenzione della libertà. Una spinta a dimenticare l'accademismo che viveva, al di fuori di Focillon, negli studi universitari, a scrollarsi di dosso molte «idee ricevute»; una prima rapida intuizione dell'identità fra arte e invenzione totale, l'acquisizione della certezza che un'immagine non è mai riducibile a un testo.

Su questi punti, sommariamente accennati, si fonda l'insegnamento di Chastel; e se rimane legato, come partenza, a quei luoghi d'incontro, se è tributario tanto della filologia che della ricerca letteraria, trova sempre modi personali e indipendenti per trasmetterci l'emozione e la qualità delle forme artistiche. Cercando di far uscire l'arte dall'isolamento dell'estetismo, ritrovandone le molteplici radici, ma sempre nella certezza che non esistano, al di là dell'arte, «principi di spiegazione»; nella certezza che la società, per esempio, non può essere un principio di spiegazione perché nella società è già l'arte, come ha sostenuto nella sua nota polemica con Pierre Francastel. Quasi volesse dire che ad una storia sociale dell'arte si potrebbe contrapporre, con egual diritto di esistere, una storia artistica della socialità.

Il felice inserimento di André Chastel nella nostra cultura artistica, nato dal suo preponderante interesse per l'arte italiana, non è soltanto il più brillante e durevole risultato del rapporto Italia Francia nel campo della critica e della storia. Per noi significa qualcosa di più. Opere come *Marsile Ficin et l'art* (1954) che prepara il fondamentale e insuperato volume *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (1959), lo stesso in-

tramontabile e sempre aggiornato vademecum su *L'Art Italien* (1956) o i due volumi dedicati al nostro Rinascimento nella collana «L'Univers des Formes», hanno rappresentato per noi, al loro apparire, un invito a osservare con maggiore attenzione certe dimensioni della lunga storia figurativa italiana che tendevano a sfuggire sia al nostro versante troppo dedito al metodo della *connoisseurship*, sia a quello più dedito a schemi fortemente concettuali. Un invito, non c'è dubbio, che equivaleva, considerando il peso di quelle opere, ad un valido aiuto. Naturalmente questa osservazione è pertinente soprattutto agli anni in cui quegli scritti di Chastel apparvero fra noi. Se si può dire, oggi, che le cose sono cambiate ciò si deve anche, non ne dubito, al suo contributo.

Introduzione a «*Il se rendit en Italie*». *Etudes offertes à André Chastel*, Roma 1987, pp. 1-4.

Quarant'anni con Chastel

In questi giorni che sono trascorsi dalla morte di André Chastel, se riaffiorano alla mia memoria, con precisione di contorni e concretezza di accenti, immagini e parole, tessere sparse del mosaico di una lunga amicizia, frammenti di ricordi accumulati nel corso di quarant'anni e più di ripetuti incontri, si fa strada, al di là dei sentimenti personali, la sensazione sempre più chiara che la sua scomparsa lasci nei nostri studi un vuoto che non sarà più colmato.

Mi spiace dover ricorrere ad una frase tanto abusata, che vorrei spogliare di ogni enfasi, ma son certo che, per molti aspetti, sia così, e non saprei dirlo con altre parole. Mi è venuta anche troppo spontanea, del resto, quella frase, perché alle sensazioni di un vuoto incolmabile che si apre vicino a noi dobbiamo purtroppo abituarci tutti superata una certa età perché sono quelle sensazioni che, avanzando noi negli anni, fatalmente sempre più numerose si depositano sul fondo dell'animo, indissolubilmente

legate a un destino al quale non si sfugge, anche se vogliamo dimenticarlo, che è quello di appartenere, nel corpo e nello spirito, a una data generazione. È la consapevolezza di storie che si chiudono per non più riaprirsi, di percorsi che si esauriscono, di valori che cambiano, di care presenze e di compagni di strada che ci lasciano, di modelli che si dileguano. Proprio di questo, ricordo, parlavamo con Chastel in una delle ultime serate che passammo insieme, una di quelle serate in cui ci scambiavamo racconti e propositi, come accade quando ci si incontra dopo un tempo non breve, ma in cui ci abbandonavamo anche al piacere di quel conversare che può nascere soltanto da chi ha avuto, e a partire da tempi ormai lontani, alcune esperienze in comune e molti ricordi comuni di uomini e di avvenimenti. Forse ha un senso che mi tornino alla mente quelle nostre parole proprio ora, in questa triste occasione, perché penso che quella consapevolezza di un vuoto che si crea debba essere anche consapevolezza della necessità di dare un senso a tutto questo, per non morire un po' anche noi con quelle storie, con quei percorsi, con quei valori, con quelle persone e per non far morire loro ancora di più. Dipende solo da noi che la coscienza di quei vuoti improvvisi non

cessi mai di far parte della famiglia delle esperienze e ci aiuti quindi in quella crescita che solo la morte o la chiusura della mente può arrestare.

Come valutare, allora, il vuoto che ha lasciato André Chastel? Credo non sia esatto considerare Chastel soltanto come l'ultimo esemplare, o quasi, di una specie ormai in estinzione, l'amabile e gloriosa (forse leggermente «monumentale») specie degli *italianisants*, voglio dire degli artefici di quel filone erudito, «umanistico», universalistico anche, che, a partire dalla fine dell'Ottocento, ebbe il suo nobile spazio nella storiografia e nella vita accademica francese e che si rivolse quasi esclusivamente allo studio del nostro Medioevo e del nostro Rinascimento fondandosi su di una profonda conoscenza delle fonti storiche, letterarie, filosofiche, religiose dell'arte italiana dal XIII al XVI secolo. È vero che quell'aura molto particolare di cultura e di umanistica erudizione che emanava da Chastel, quella invidiabile familiarità con le fonti, quella sua facoltà di muoversi con leggerezza, con eleganza persino, fra le forme più complesse del pensiero umanistico e rinascimentale e di intendere lo spirito riportandolo ai sentimenti e alla vita del tempo; quella sua maniera così semplice, di sano buon senso direi, con cui metteva a fuoco con

esattezza idee, situazioni, fatti e intenzioni che la storiografia o la trattatistica delle epoche successive avevano travisato o condotto nei territori della leggenda; quel suo modo divertito, ma documentatissimo, di dimostrare che spesso la soluzione più logica è anche la più semplice, erano virtù molto particolari, personalissime ma che si fondavano certamente su una cultura estesa e profonda, da *italianisant*. Ma è vero altresì che fu proprio la sua personalissima maniera di avvicinarsi alla storia, quel suo modo di filtrare in essenze lievi e vitali una ricchissima riserva di erudizione che suscitò molto fascino negli anni della mia (lenta) formazione e rese così comunicabile, anzi stimolante, il suo insegnamento. È necessario aggiungere però che furono le sue connessioni prima con l'ambiente warburghiano e poi il vivo rapporto che lo legò a Roberto Longhi, studioso di personalità e di interessi sostanzialmente diversi ma che Chastel scelse come maestro nel suo periplo sull'arte italiana, e infine il rapporto che istituì, come lui stesso ha sempre ammesso, con l'ambiente longhiano dei primi anni di «Paragone» a far sì che la sua vita di studioso potesse avere una lunga incidenza su quella della mia generazione e che i suoi studi interessassero i nostri studi certo più di quelli di qualsiasi altro

critico d'arte francese dei suoi anni. Per quel che mi riguarda, posso dire che il rapporto che ho avuto con lui agì indubbiamente, fin dagli inizi, come correttivo nei confronti di quella esclusiva «aderenza all'opera» che poteva portare all'eccessivo attribuzionismo cui inclinava il dopo-Longhi e la vocazione del «conoscitore». È certo comunque che, con le sue convincenti ricerche dei rapporti fra le forme dell'arte e le forme della cultura, Chastel fu, insieme a Longhi, che era invece tutto teso a ricostruire sulla rinnovata conoscenza delle opere una convincente storia dell'arte italiana, un tramite fondamentale di fertili scambi culturali fra l'Italia e la Francia. Si deve all'impulso da loro dato a quegli scambi se oggi l'arte italiana può contare in Francia validi cultori; studiosi giustamente famosi come Michel Laclotte e Pierre Rosenberg per non ricordare che i maggiori, diversi senza dubbio da Chastel e più vicini alla cultura della *connoisseurship* che non a quella degli *italianisants* o dei warburghiani, ma che riconobbero sempre il suo ruolo e il senso del suo insegnamento sin da quando si riunirono intorno alla rivista da lui fondata e diretta «La Revue de l'Art». Credo sia doveroso insistere su questa funzione di tramite o di ponte fra la cultura storico-artistica italiana e quella

francese esercitata da Chastel e sulle sue conseguenze, ora che delle sue numerosissime opere, della sua carriera e del suo studioso corso se ne è parlato esaurientemente sulla stampa nei giorni in cui si è diffusa la notizia della sua morte.

Come ho detto, l'inizio della nostra amicizia risale a più di quarant'anni fa, e quarant'anni non sono pochi. Non solo per noi, ma anche per le vicende della critica d'arte che in questo quasi mezzo secolo ha visto, come è naturale, molti cambiamenti. Si presenta oggi, cioè, in abiti ben differenti da quelli che indossava quando incontrai la prima volta, in un piccolo albergo del Corso, André Chastel. E non si può negare che, per molti aspetti, le vadano bene i suoi nuovi abiti, acquistati nelle botteghe degli antropologi, dei sociologi, dei semiologi, degli strutturalisti, degli psicologi, degli psicanalisti, anche se talvolta rivelavano di essere di seconda mano.

Appare ai nostri occhi, non c'è dubbio, più articolata, più ricca oggi, la critica d'arte. E non c'è nemmeno dubbio che Chastel sia stato uno di quelli che hanno contribuito ad arricchirla. Ma devo aggiungere che una ragione della nostra riconoscenza per lui consiste nel fatto che, anche se le sue ricerche lo hanno tanto spesso portato, come tutti san-

no, a lavorare nel campo dei rapporti fra le forme dell'arte e le forme della cultura intesa nel senso più lato, non ha mai tradito la sua fede nell'autonomia delle prime: la sua convinzione, cioè, che a un certo punto del percorso inteso a riconoscere tutte le possibili motivazioni che presiedono alla nascita di un'opera d'arte, debba insorgere la necessità di affermare la sua autonomia. Non ha mai dimenticato quello che aveva appreso dal suo primo maestro, Henri Focillon, e cioè che il contenuto di un'opera d'arte risiede nella sua forma stessa.

Il principio dell'autonomia delle forme dell'arte può dimostrarsi molto fragile, o sterile, oggi che una nuova ondata, certo benefica, di interdisciplinarietà, soprattutto rivolta a indagare la posizione degli artisti nell'ambito delle condizioni sociali ed economiche, nell'ambito della committenza e del mercato, ha investito i nostri studi. Penso soprattutto alle numerose ricerche, sotto quest'aspetto, pubblicate recentemente sull'arte olandese del «secolo d'oro». Ma è un principio che non solo può convivere ma che non deve mai dissociarsi da quelle certo utilissime e chiarificatrici indagini.

Fedeltà all'insegnamento di Focillon, dunque. L'educazione che ho ricevuto, che è stata un'educa-

zione longhiana, mi ha sempre portato ad apprezzare i benefici che, in Francia, la letteratura ha portato alla critica d'arte, e mi ha fatto quindi amare Paul Valéry più di ogni altro critico francese titolato, e non solo il Valéry di *Eupalinos*, di *Degas, Danse, Dessin* o degli scritti su Leonardo, ma anche il Valéry del *Cantico delle colonne*, quel Valéry «che mai si è spinto più in alto in critica d'arte di quando, a un tempo, saliva in poesia». E da Valéry passare magari a Fénéon e a Proust per risalire poi fino a Baudelaire. Ma per Focillon in quel tipo di educazione longhiana non c'era forse molto posto. Fu soprattutto Chastel che mi spinse a leggerlo (ma già me ne aveva parlato sui miei diciott'anni Carlo Ludovico Ragghianti) e solo allora potei apprezzare il fascino di quella luminosa intelligenza, la molteplicità degli interessi che lo motivavano, la sua tendenza universalistica nata da un'inesauribile curiosità intellettuale, quella sua ostinata ricerca «morfologica» che lo guidava, anche nel campo del sociale e dell'antropologico, alla ricerca della «vita delle forme». Chastel seguì indubbiamente quella strada e anche in questo fu un importante tramite fra Francia e Italia.

Chastel non è stato mai abbacinato dalle «nevi eterne del pensiero», come le chiamava Thibaudet,

cioè dalla sublime astrazione dei procedimenti mentali. E quindi nemmeno dalla metodologia. Ha sempre identificato la storia con la vita. Imbevuto di Valéry ha sempre rifiutato il culto idolatra del genio. Seguendo quel principio che, come mi raccontò un giorno, aveva imparato da Nietzsche, cioè, «l'applicazione dello spirito al particolare», ha saputo come pochi trovare le strade che dalle alte cime discendono verso le verdi vallate abitate dagli uomini. La sua umana inesauribile curiosità gli serviva di guida.

Non sono molto comuni, fra gli storici dell'arte, le lunghe amicizie. Conosco piuttosto storie, addirittura saghe di lunghe inimicizie, così lunghe che si protraggono anche oltre la morte e si ereditano. Non so se in ogni paese sia così, o in ogni disciplina, ma da noi accade, o almeno accadeva. Io, purtroppo, anche senza parteciparvi, ci sono cresciuto in mezzo. Ritengo quindi una grande fortuna l'aver posseduto per tanti anni, per merito di Chastel, quel rarissimo oggetto (per fortuna non è il solo) che è un'amicizia fra storici dell'arte.

«la Repubblica», 7 agosto 1990

Duca, Signore e Maestro

Quasi tutti gli scritti di André Chastel hanno per argomento l'arte italiana o in qualche modo fanno ad essa riferimento. Ma a legare Chastel alla nostra cultura, voglio dire a favorire il suo felice inserimento nel vivo della attuale vicenda storico-artistica italiana, non è soltanto la sua lunga e generosa attività di «italianista», cioè il fatto che egli, a cominciare dagli anni Cinquanta, abbia riempito quel vuoto che si era formato da tempo nel campo aperto verso l'Italia della letteratura artistica francese e si era accentuato dopo la scomparsa di Focillon; non sono soltanto, insomma, i numerosi e felici contributi da lui offerti al chiarimento di molti problemi, centrali e marginali, della nostra civiltà artistica del Quattrocento e del Cinquecento: c'è qualcosa di più, qualcosa di più profondo, qualcosa, vorrei dire, legato al suo stesso metodo.

Chastel ha molto amato l'Italia. L'ha amata anche perché la sua particolare visione antropologica, la

sua esperienza delle diverse situazioni culturali europee, lo portava ad apprezzare i vantaggi di una cultura vissuta e non esclusivamente libresca, a riconoscere le interazioni e le concorrenze fra cultura e immagini, fra ambiente e vita. Vedeva nell'Italia e nel suo passato una espressione di questo rapporto più direttamente individuabile che altrove. L'ha amata, e ha amato la sua arte e la sua cultura, appoggiandosi su un principio che chiarì progressivamente col trascorrere degli anni e delle esperienze; sulla convinzione cioè che, per penetrare il senso di una cultura artistica fosse necessario partire da idee meno subalterne alle categorie disciplinari e che, in altre parole e per fare un solo esempio, una semiologia storica del gesto, dell'ornamento, del comico, del ludico o dello stesso abbigliamento potessero avere più incidenza su una comprensione più vasta e penetrante di un'opera d'arte che non l'inquadramento nel sistema del grandioso susseguirsi degli «stili», così caro agli estensori delle grandi sintesi. Credo sia necessaria questa breve premessa per intendere la natura della vocazione di Chastel per l'arte italiana ma anche per intendere in che misura l'ambiente storico-artistico che trovò in Italia giovò alla sua visione storica.

«Ho scoperto l'Inghilterra con delizia, l'Italia con passione, l'Austria e la Germania, i Paesi Bassi con una curiosità un po' sconcertata; non leggevo più autori francesi.» Così ha scritto nel 1978 nell'Introduzione a *Fables, Formes, Figures* parlando della sua prima formazione. Non mi par dubbio che in quelle tre righe e in quella dichiarata gradazione di sentimenti si intraveda, come nella più sintetica delle enunciazioni, il senso delle scelte culturali di Chastel e la natura della sua vocazione per l'Italia. Se, infatti, ben presto cominciò a distaccarsi da quello che definì «l'analfabetismo artistico» di certi suoi connazionali e dalla ingannevole brillantezza letteraria della maggior parte della critica francese degli anni della sua giovinezza, seguendo però con appassionato interesse i corsi di Focillon alla Sorbona e poi al Collège de France, se le sue primissime letture furono certamente Woelfflin e Berenson, se nel 1934, a ventun'anni, tramite Jean Sezec, iniziò un suo felice rapporto con l'Istituto Warburg da poco trasferito a Londra, dove conobbe Saxl, Panofsky, Wittkower, è certo che a cominciare dal 1933, se si esclude l'interruzione della guerra, non passò un anno senza recarsi in Italia che ben presto cominciò a considerare come la sua seconda patria.

Nei primi anni, poco più che ventenne, viaggiava con il suo Dante in tasca per vedere Giotto o studiava nelle chiese e nelle gallerie di Firenze con le *Vite* di Vasari per guida e fresco delle letture di Leonardo, di Leon Battista Alberti, di Vitruvio, ma, dopo la guerra, si inserì amichevolmente nella comunità degli studiosi italiani e, soprattutto, iniziò un rapporto con Roberto Longhi e con la cerchia dei suoi allievi e dei suoi amici che mantenne per tutta la vita. In Longhi ha sempre riconosciuto uno dei suoi maestri.

Non credo sia lontano dal vero affermare che quel suo modo inconfondibile di sciogliere i problemi, anche i più complessi, di una determinata epoca della nostra civiltà artistica, come il Rinascimento o il Manierismo, richiamandosi ad una realtà di fatto che individuava con acutezza, e anche con quello che si chiama volgarmente buon senso, ma che era spesso sfuggita alla griglia dei riferimenti accumulati dalla *Kulturgeschichte* e dalla storia delle idee; che quel suo avvicinarsi da più parti, con curiosità e penetrazione, ai nodi epocali, quattrocenteschi e cinquecenteschi, mantenendo un tono lieve, discorsivo, ma letterariamente eletto, e in particolare quel suo costante collegare, con sottili ac-

corgimenti, le esperienze filosofiche dell'Umanesimo ai modi specifici dell'arte riportando le esperienze del pensiero nel cuore del mondo dell'esperienza artistica, riveli come la sua preparazione di tipo warburghiano si temperasse sostanzialmente anche alla fonte di esperienze italiane e soprattutto longhiane.

È nell'ambito di questo bilancio di dare e di avere riflesso nelle sue opere che Chastel si assimila, con legami consistenti, alla nostra cultura storico artistica e la sua figura di studioso assume così un carattere emblematico di tramite tra la Francia e l'Italia e anche fra la cultura warburghiana e l'Italia, di tramite fra la propensione verso la storia delle idee e la lettura dei valori formali, cioè tra due modi di concepire la storia dell'arte che, al tempo della formazione di Chastel, seguivano due vie indubbiamente diverse. Negli anni Cinquanta, anni in cui Chastel cominciò a insegnare a l'École Pratique des Hautes Etudes tenendo seminari sulle fonti del Rinascimento, escono alcuni dei suoi più importanti contributi alla storia dell'arte italiana. Del '53 è il suo saggio *Léonard et la culture*, del '54 è il *Marsile Ficini et l'art*, del '56 i due volumi su *L'Art Italien*, da noi tradotti più volte in varie edizioni, del '59 la sua

opera di maggior impegno *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, tradotta e pubblicata nel 1964. Ma già nel 1949, in un breve saggio pubblicato nel «Journal of the Warburg Institute», su *La melanconia di Lorenzo dei Medici*, Chastel rivela per la prima volta quel suo raro dono di cogliere l'atmosfera sottilissima in cui vivono, strettamente unite, la poesia e l'arte nel Rinascimento fiorentino. Partendo dall'esaminare il tema figurativo, suggerito da due versi di Lorenzo, della figura con la guancia appoggiata alla mano in atteggiamento di meditazione dolorosa, Chastel non si ferma all'indagine iconologica di quel gesto, ma rievoca i sentimenti del poeta che medita su di un lontano ideale perduto e sulla desolazione di un mondo privato delle presenze divine così che le figure degli antichi Dei sono attratte nell'aura della sua tristezza. Da attitudine spirituale la malinconia di Lorenzo si riveste così di un riflesso storico e l'idea che un «sovrasenso», cioè un senso superiore, conferisca alle *Rime* un valore allegorico più alto, un valore che investe l'universo morale, porta Chastel a inserire i sentimenti di Lorenzo in una visione molto ampia nell'ambito della quale analizza con

acutezza *L'educazione di Pan* di Luca Signorelli. È un saggio breve, come ho detto, ma pieno di spunti e di aperture e in esso Chastel già adombra il metodo con cui poco più tardi affronterà i problemi della cultura fiorentina degli anni di Lorenzo.

Un anno dopo il saggio su *Léonard et la culture*, nel quale Chastel analizza soprattutto le differenze fra il pensiero di Leonardo e quello di Ficino dimostrando come Leonardo prenda consapevolmente di contropiede la filosofia spiritualista, esce a Ginevra *Marsile Ficini et l'art*, un libro cui Eugenio Garin recensendolo in «Paragone», la rivista di Longhi, ha riconosciuto due meriti fondamentali: primo, aver inteso che l'originalità effettiva della «filosofia» del Ficino consiste nella tesi secondo cui la «conoscenza teologica» non è d'ordine logico (non tende ad argomenti né consiste in argomenti anche se talvolta si serve d'argomenti), ma «estetico» dove i segni adeguati sono forme simboliche e il fine è un'unità «omniforme»; secondo, di aver dimostrato che Ficino non ci dà una filosofia *dell'arte* ma una filosofia *come arte*, muovendosi in parallelo all'arte del tempo. Chastel insomma dimostra come le «forme» che Ficino va elaborando e ordinando in un concerto «teologico», corrispondono a quelle che, visi-

vamente, pittori, scultori e architetti fissano nelle loro opere, «forme» visive che corrispondono a loro volta a simboli. Chastel dunque riporta i «miti» ficiniani a quella atmosfera comune a pensatori e artisti, dove i filosofi non spiegano argomentando ma accompagnano il lavoro degli artisti «non essendo alla fine la filosofia se non quella divina musica di cui parlava – o favoleggiava – Platone». È a questo proposito che il Garin nota come Chastel svolga adeguatamente uno dei più validi spunti del Gentile sul carattere «artistico» del pensiero del Quattrocento. La conclusione delle penetranti analisi di Chastel del pensiero di Ficino è che la sua visione sia come un «commento musicale» che accompagna pittura e poesia, frutto della stessa cultura e della stessa sensibilità, e che con esse integri la visione di un mondo.

Incomincia così, dalla malinconia di Lorenzo e dal pensiero di Marsilio Ficino, il lungo viaggio di André Chastel nel mondo dell'arte italiana del Rinascimento, viaggio che lo porterà al primo felice approdo di un'opera che resterà forse, anche per gli anni a venire, la sua più famosa: il volume *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico* pubblicato nel 1959. Uno studio approfondito

e appoggiato ad una straordinaria conoscenza dei testi che voleva essere, fra l'altro, una risposta, sul terreno della concretezza, agli interrogativi che comportava la sua affermazione, nel precedente saggio sul Ficino, sull'unità che lega, su di uno stesso piano ideale, le forme simboliche espresse dal pensiero alle forme simboliche espresse dagli artisti. L'unità, in altri termini, fra arte fiorentina del primo Rinascimento e Umanesimo.

Già Jacob Burckhardt aveva affermato che nel Rinascimento italiano la creatività artistica costituiva il modello ideale di comportamento, che tutta la vita gravitava intorno all'arte e che l'uomo rinascimentale è anzitutto un «*homo artifex*» quale che sia la sua attività. L'idea della centralità dell'arte nel Rinascimento italiano non era dunque un'idea nuova, tutt'altro; anzi era l'idea guida di un tempo in cui la storia dell'arte era considerata semplicemente un capitolo della storia della cultura. Ma Chastel è proprio contro questo «rapporto evidente» che ha felicemente reagito. Voleva, cioè, intendere e individuare nella sua realtà storica quale fosse l'accordo fra una cerchia di intellettuali «sorpresi delle loro scoperte» e di pittori, scultori, architetti assillati dal problema di nuove forme e di un nuovo stile; vole-

va individuare il piano dove avveniva l'incontro fra due ordini. Educato warburghianamente a «leggere» e non solo a «guardare» un'opera d'arte e i suoi valori formali, Chastel, studiando i rapporti fra arte e Umanesimo, si adoperava ora a verificare, basandosi su osservazioni concrete, realistiche, quello che fin da quando studiava Ficino gli era apparso come il principale obiettivo: integrare l'arte nella storia delle idee, nella *Kulturgeschichte*, in altri termini nella «vita» del tempo.

Il Rinascimento italiano si prestava forse meglio di qualsiasi altra epoca storica agli esperimenti di una critica d'arte orientata verso quell'obiettivo. Potevano servire da guida alcuni punti stabiliti da Burckhardt e decenni di ricerche sul significato delle immagini da Müntz ad Aby Warburg, a Saxl, a Panofsky, a Wittkower, a Wind, a Garin. Potevano servire e servirono, ma la vasta e approfondita sintesi operata da Chastel su quel periodo cruciale della nostra storia si giovò soprattutto di una diretta e capillare conoscenza dei testi umanistici e religiosi e delle dottrine della poesia e dell'arte, così come della conoscenza delle opere dei pittori e degli scultori, dei problemi iconografici e iconologici e della situazione storica ed esistenziale in cui vivevano gli

artisti. Usando, come lui fece, in maniera nuova e originale, vale a dire con uno straordinario senso della realtà, quel metodo di integrazione della storia dell'arte nella storia delle idee, unificando, per così dire, l'una e l'altra nella vita stessa del sentimento artistico, fu possibile per Chastel non solo misurare l'influenza del neoplatonismo e del pitagorismo sui pittori e gli scultori degli anni di Lorenzo (come in parte aveva già fatto nel precedente saggio sul Ficino) ma soprattutto cogliere il senso e la natura della politica, precisa e vasta, adottata dai mecenati, dai papi o dai Medici, il senso quindi del collezionismo e della committenza e la sua maniera di assegnare all'arte una funzione nella vita di un'epoca in cui l'arte era riconosciuta come una delle attività fondamentali dello spirito, come modello di ogni attività intellettuale. Era possibile – e mi sembra che qui consista il punto più vivo del metodo di Chastel – dimostrare che la forma e lo stile di un'opera corrispondono esattamente al posto che essa occupa nel mondo delle idee. Che è la forma ad esprimere quelle idee. Focillon, che era stato il primo vero maestro di Chastel, non aveva insegnato forse che il contenuto di un'opera è la sua forma stessa? Chastel ha compreso con ammirevole chiarezza (e ne

parla a proposito del volume di R. Klein, *La forma e l'intelligibile*) che quel periodo storico cui si dà il nome di Rinascimento è un'epoca in cui si è compiuto un lavoro che non ha eguali per sviluppare sino alle conseguenze estreme una «scienza senza concetto», una scienza cioè che proceda attraverso la costituzione e l'esplorazione dei segni visivi o delle «immagini». Un'epoca in cui la chiave iconografica simbolica si identifica con i modi artistici nei quali si esprime, cioè con lo stile.

Arte e Umanesimo a Firenze è un grande libro, come pochi ne vengono alla luce in una generazione di studiosi. Per capire quale incidenza ebbe sulla critica d'arte italiana può essere utile, forse, ricorrere a quella che fu la mia personale esperienza. La tanto esaltata centralità dell'arte nel Rinascimento, che naturalmente era, e da molto tempo, nozione universale, poteva essere vista anche in maniera diversa (voglio dire con una sfumatura diversa) da quella nella quale si era inserito il lungo e pensoso lavoro di Chastel. Noi, allievi e seguaci di Longhi, la vivevamo conferendole un valore gerarchico, intendendola cioè come indiscutibile superiorità dell'arte su tutto il resto, piuttosto che intenderla come motore di tutto un mondo musicalmen-

te unitario di idee e di sentimenti. Anche perché quella superiorità la riportavamo, e giustamente, non tanto agli anni di Lorenzo quanto a quelli dell'inizio del secolo, agli anni di Brunelleschi, di Donato, di Masaccio. Mi ricordo, a questo proposito, con quanto entusiasmo lessi il bellissimo saggio *Problemi di critica donatelliana* di Jenö Lány, lo storico d'arte ungherese scomparso prematuramente nell'ultima guerra nel siluramento da parte di un sottomarino tedesco della nave che lo portava negli Stati Uniti. Uscì sulla «Critica d'Arte» nel 1939, quando la rivista era diretta da Carlo Ludovico Ragghianti e da Roberto Longhi. Dopo aver affermato che solo all'inizio del secolo XV le arti figurative si elevarono in una posizione dominante nella gerarchia spirituale, Lány concludeva così: «Di fronte a un Donatello, a un Brunellesco, a un Masaccio e anche a un Ghiberti uomini come Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Giannozzo Manetti (e dobbiamo anche, con tutta la riverenza, aggiungervi la figura di san Bernardino) rimangono figure di second'ordine, allo stesso modo che non è discutibile che la cattedrale di Chartres, in tutta la sua divina bellezza, sia da valutarsi storicamente come assolutamente secondaria rispetto all'importanza di un San

Tommaso d'Aquino». Ero amico di Lány e so che avrebbe esteso quel suo giudizio anche all'arte del tempo di Lorenzo nei confronti di Ficino, di Pico e dell'accademia di Careggi. Se ho ricordato queste parole di un uomo che ho molto amato e ammirato negli anni della mia formazione, è solo per intendere con quale sfumatura quelli della mia generazione intendevano la supremazia dell'arte del Rinascimento, prima che apparisse fra noi il volume di Chastel. Era anche il tempo in cui Longhi teneva il suo corso su «i fatti di Masolino e di Masaccio» che scrisse nel 1940. Per restare ai ricordi personali, il libro di Chastel, che si diffuse in maggior misura nel 1964 quando fu tradotto da Einaudi ma che già conoscevo molto bene dato che non da molto avevo stretto con Chastel un'amicizia durata fino alla sua morte, aveva tutte le qualità per essere un utilissimo correttivo a quell'esclusivo attaccamento allo specifico dell'opera d'arte cui ci portava la nostra educazione longhiana. Per me certamente lo fu. Debbo aggiungere qui che una delle cose che più mi colpì di quel libro sin dalla prima lettura fu la luminosa sicurezza con cui Chastel aveva smontato pezzo per pezzo la «leggenda medicea», vale a dire quella «apoteosi di Lorenzo» e quella rievocazione de «l'e-

tà dell'oro fiorentina» quale si raffigura negli affreschi dipinti da Giovanni da San Giovanni e dai suoi nel 1635 nelle sale a pianterreno di Palazzo Pitti (Museo degli Argenti); leggenda nata tre quarti di secolo prima contemporaneamente al sorgere del granducato di Toscana, in stretta connessione con la sua struttura aristocratica e le sue istituzioni accademiche, ma in fondo mai del tutto morta. Mi entusiasmo soprattutto (in quegli anni si viveva, o almeno io vivevo, di entusiasmi) la maniera con cui l'elegante intelligenza di Chastel ridusse alle sue reali proporzioni storiche la famosa scuola del giardino mediceo di via Larga, di fronte al convento di San Marco, dove, a sentire il Vasari, Lorenzo avrebbe riunito tutta una generazione di giovani pittori e scultori affidandoli alla guida di Bertoldo, antico scolaro di Donatello, per educarli al disegno in mezzo alle antiche statue che andavano ad arricchire le collezioni medicee. Chastel riconduce l'origine di questa sorta di accademia *ante litteram* alla mente del Vasari, alla sua vocazione panegiristica e alle sue attitudini dogmatiche e riduce, al lume di lucidi ragionamenti, quello studioso raduno di giovani fra le anticaglie del giardino mediceo ad una simbolica generalizzazione per conferire nobili radici

all'Accademia Fiorentina e al mecenatismo didattico di Cosimo I. Per scoprire, insomma, ne «l'età dell'oro» di Firenze le premesse all'insegnamento metodico dell'arte nell'unione fra disegno toscano e cultura classica.

Quella prova di concretezza storica che mi parve subito molto vicina alla chiarezza di certe demitizzazioni longhiane, mi colpì a fondo tanto che me ne servii ampiamente nel mio volume su *La Maniera Italiana* uscito solo due anni dopo, nel 1961. È certo comunque che *Arte e Umanesimo a Firenze* non solo si avvicinava, per molti tratti che apparivano familiari, alla nostra cultura, ma agiva anche da utile correttivo a quell'esclusiva attenzione ai valori formali dell'opera d'arte, o meglio ai suoi valori «specifici» cui ci portava la nostra vocazione di «conoscitori».

Gli anni Cinquanta furono per Chastel anni di intenso lavoro. Dopo il *Ficino* e prima di *Art et humanisme* uscirono nel 1956 anche i due volumi su *L'Art Italien* tradotti solo un anno dopo in Italia per suggerimento di Roberto Longhi e che furono oggetto, nel tempo, di varie riedizioni aggiornate. Fu proprio Longhi a osservare, in quella occasione, come una storia dell'arte italiana scritta da un francese presentasse per noi particolari motivi di interesse. Perché,

diceva a noi, così spesso calati fino agli occhi dentro schemi fortemente concettuali e spesso incapaci, magari per pigrizia, di revisioni delle quali pur conosciamo la natura e l'urgenza, certe dimensioni della nostra lunga storia figurativa possono talvolta sfuggire. Nella storia realizzata da Chastel le molte pagine dedicate all'architettura non indicano tanto un prevalere di interessi dell'autore per la materia, quanto una nuova oggettivazione dei rapporti fra le «tre arti» evitando la prevalenza di una sulle altre. E si sa come negli studi dell'ambiente longhiano la pittura fosse sempre stata prevalente. Anche in questo senso la frequentazione di Chastel con l'Italia poteva significare, e significò, un correttivo.

Chastel ritornò più volte sul Rinascimento e in particolare sul Rinascimento italiano negli anni Sessanta. Dal '63 al '69 escono *L'Europe et la Renaissance, l'âge de l'Humanisme* scritto in collaborazione con Robert Klein, *La Renaissance méridionale, Italie 1460-1500* e *Le Grand Atelier d'Italie, 1460-1500*, nella collana «L'Univers des Formes» diretta da André Malraux; *Le Mythe de la Renaissance (1420-1520)* e *Mythe et Crise de la Renaissance* nella collana «Art, Idées, Histoire» di Skira. Se in queste opere, e in particolare nel volume per «L'Univers des

Formes», Chastel rivela un ulteriore avvicinamento all'Italia e alla costruzione longhiana della nostra storia artistica quattrocentesca accettandone le linee fondamentali, è evidente che, da un punto di vista generale, quei suoi studi, e altri che ne seguirono, dimostrano come, al di là del rapporto arte-umanesimo, il Rinascimento restasse per lui il campo favorito di ricerche e di approfondimenti. Un campo ideale per esercitare le sue particolari inclinazioni, per avvicinarsi cioè, da punti di osservazione diversi ed estranei alle più rigide categorie disciplinari, alla realtà multiforme del fenomeno artistico.

Il suo metodo intanto si andava precisando e soprattutto arricchendo di nuovi spunti messo a confronto con nuove situazioni storiche. La sua curiosità si estendeva e si esercitava in analisi più attente al particolare. La curiosità, intesa come «cura vogliosa di sapere» (Tommaseo), come stimolo a scoprire connessioni inedite, particolari sfuggiti all'attenzione dei più, rapporti «curiosi», appunto, fra immagini e situazioni culturali o esistenziali, è stata sempre indubbiamente uno dei moventi di Chastel. E la natura di quella sua curiosità, così lieve, sottile, stimolante, divertita, talvolta anche ironica, conferisce una particolarissima distinzione ai suoi scritti,

soprattutto ai suoi scritti più maturi, dotandoli della qualità, davvero molto rara nel nostro campo, di catturare l'attenzione col fascino discreto dell'inatteso. È così che non solo un periodo determinato della civiltà figurativa, ma soprattutto fatti particolari, come l'affermarsi di un sistema decorativo, il prevalere di una tecnica, il cambiarsi, il rinnovarsi o il nascere di nuove morfologie architettoniche e la loro destinazione, la sagoma di un dipinto, una nuova consuetudine iconografica o il ripetersi di un'antica iconografia dove era meno attesa, un tipo ben caratterizzato di composizione, gli apparivano sempre più come aspetti reali e portanti della sfaccettata realtà dell'opera d'arte o di una famiglia di opere d'arte; aspetti che riflettevano a loro volta la sfaccettata realtà della società nella quale l'opera era nata. Cioè la cultura di quella società e il suo modo di concepire, non solo, ma anche di vivere quotidianamente la vita. Una realtà con varie facce, quella dell'opera d'arte, ma che proprio avvicinandola da quei vari punti di osservazione che corrispondevano più appropriatamente a quelle facce, consentiva di portare la ricerca verso il nucleo centrale, cioè verso l'individuazione della sua vera portata storica. Lo scopo di Chastel, come si andava sempre più

precisando nei suoi studi e nel più diretto confronto con le opere d'arte, era dunque quello di offrire contributi, anche marginali, alla comprensione di un'epoca nella consapevolezza che per avvicinarsi alla sua comprensione totale era necessario coinvolgere tutte le nozioni che potevano, anzi che dovevano, facilitarne la lettura. Era quindi necessario mettere in luce – e Chastel lo faceva con mano sicura e leggera – i dati appartenenti ai diversi registri che appaiono simultaneamente nell'unità formale di un'opera d'arte. E va notato che, nonostante le sue interrogazioni sulle «modalità dell'immaginario nelle società umane» comportassero ricerche di natura interdisciplinare, era sempre dalle opere che partiva nelle sue indagini ed erano sempre le opere che costituivano il punto di arrivo. Perché Chastel era amico della concretezza e nemico acerrimo delle generalizzazioni astrattive. Come ho già detto amava una cultura vissuta e non libresca. E anche in questo senso si assimilava, se pur operando con inclinazioni diverse, alla cultura longhiana.

Di questa studiosa e suggestiva curiosità di Chastel e della molteplice cultura che la sottende, la suscita e l'appaga, di questa sua continua esplorazione della «sfera trasparente dell'arte» entro la quale

scorgeva infinite energie, sono un esempio illuminante i sessantaquattro saggi di varia dimensione e impegno che redasse in tempi diversi lungo tutto il corso della sua carriera e raccolse nel 1977 in due volumi intitolati *Fables, Formes, Figures*. Il principio dominante era sempre quello di confrontare le opere con le «situazioni» che loro si confanno per cogliere nelle immagini, cioè nelle «Figure», le molteplici risonanze psicologiche e morali o religiose che nascono dai vari procedimenti adottati dai singoli artisti, cioè «Forme» e si richiamano all'immaginario che rappresentano, cioè alle «Favole». È proprio in questi saggi erranti, «*extra-vagantes*», curiosi, e tanto spesso (perché non dirlo?) divertenti, che si manifestano chiaramente le eleganti doti narrative di Chastel, la grazia quasi felina con cui toglie le castagne dal fuoco, cioè le nozioni che gli servono, orientandosi con felice istinto in un campo così sconfinato come è quello in cui si muovono le sue indagini. Un campo dove si raduna non solo quello che la memoria storica ha immagazzinato, ma anche quella somma senza misura di esperienze non comunicate, quell'insieme «impensabile» di pensieri e di esperienze umane, quel vissuto che è l'*humus* da cui è nata un'opera d'arte e che lo storico deve «ricreare».

Molti di questi saggi sono dedicati all'arte e alla cultura artistica italiana. Nella prefazione che scrisse nel 1988, cioè solo due anni prima della morte, alla traduzione edita da Einaudi di alcuni di quei saggi (solo diciotto, mentre quelli di tema italiano sono molti di più), Chastel ricorda quale fu la lezione che, cinquanta o sessant'anni prima, venne a cercare in Italia. E cioè il sentimento, che riteneva tipicamente italiano, della presenza vicina, concreta dell'arte che, scriveva, «con i suoi grandi – e anche piccoli – interpreti si colloca su un piano dove non ha luogo far intervenire la durata, la distanza, la storia» e dove «privilegio delle opere è il loro esserci per offrire attraverso la loro maniera quell'accento personale, quella qualità particolare, di cui eventualmente sorridere e ricordarsi con gratitudine. Non sono fantasmi, talenti inerti, figure sfocate in fondo ad una galleria della storia». «Per dirlo semplicemente», sono sempre sue parole, «una lunga e affettuosa consuetudine con le città, le opere, le persone, mi ha assicurato un grande beneficio intellettuale, suggerendomi di rovesciare i termini dell'*habitus* mentale francese» che era quello di costituire in un ordine autonomo e assorbente le esigenze della cultura.

Mi sarebbe piaciuto concludere con queste paro-

le, fra le ultime che scrisse, questa mia incompleta rassegna dei contributi offerti da Chastel a una migliore conoscenza dell'arte italiana, ma è doveroso ricordare qui quella che fu l'ultima opera di grande impegno che dedicò al nostro Rinascimento e che uscì cinque anni dopo i volumi di *Formes, Fables, Figures*. Un'opera che affronta con grande ricchezza di riferimenti storici, letterari e figurativi, il problema del sacco di Roma del 1527. Che intende, in altre parole, ritrovare il significato reale di un avvenimento che i grandi storici del passato, da Guicciardini sino a Burckhardt, considerarono come una vera e propria frattura nel corso della nostra storia e che la storiografia recente ha considerato soprattutto come un evento traumatico, carico di conseguenze per la storia di Roma e dell'Italia, ma non come frattura fra un'epoca e un'altra. Nel riaffermare l'interpretazione del sacco come frattura, Chastel parte, naturalmente, dal valutare la spaccatura che divide il mondo artistico della Roma degli anni di Giulio II e di Leone X da quello che seguì il sacco e l'umiliazione inaudita subita dalla capitale del Cristianesimo. Assimila cioè il problema al problema del Manierismo. Ma, con il suo consueto metodo, lo arricchisce di nuovi contenuti estendendo

il concetto di frattura alle tradizioni, ai costumi, ai sentimenti popolari e a quanto si ripercosse sull'immagine e sul mito della spiritualità di Roma. Mito e crisi sono intimamente legati, scrisse in altra occasione Chastel, e riteneva quindi necessario insistere con precisione ad analizzare i punti di rovesciamento se questi, come nel caso del sacco, sono ben discernibili. Un libro omnicomprensivo di storia che soprattutto contribuisce a chiarire l'atmosfera in cui si svolse quella vicenda artistica, quella crisi, cui si dà il nome di Manierismo.

Gli studi sulla civiltà italiana devono molto a Chastel. I titoli che ho ricordato se si riferiscono indubbiamente alle sue opere di maggior impegno sono però lontani dal rappresentare la totalità dei suoi interventi sulla storia della nostra arte e della nostra cultura. Ad essi si dovrebbero aggiungere i molteplici risultati della sua infaticabile attività di patrocinatore di imprese culturali come, ad esempio, la traduzione francese delle lettere dell'Aretino, la direzione della traduzione francese delle *Vite* del Vasari, la assidua partecipazione al centro di studi paladiani di Vicenza. Un debito, insomma, cospicuo che ripaga ampiamente il debito che egli ha sempre dichiarato di sentire nei confronti del nostro paese

e del nostro modo di giudicare non dall'esterno, secondo criteri teorici, ma muovendosi dall'interno del mondo dell'arte.

Tutto quello che avviene sulla superficie del pianeta si ripercuote nello spazio mentale, disse nella sua ultima lezione al Collège de France, ed era questa consapevolezza che sosteneva il suo sentimento della storia e che lo spingeva ad interrogarsi sulle «situazioni» molteplici per definirle e confrontarle con le opere. Quelle «situazioni» che si riflettono appunto nello spazio mentale e nella creatività artistica e che sono sempre escluse dalle vedute globali, dalle costruzioni storiche generali le quali portano fatalmente a semplificazioni. La nozione, cioè, di quotidianità, di vissuto, di quei particolari che sfuggono alla Storia ma che si intravedono dietro le «forme». È a questo tipo di concretezza di Chastel che noi tutti siamo soprattutto debitori.

«Revue de l'Art», 93, 1991, pp. 20-24