

Renato Barilli maestro di metodo

GUIDO BARTORELLI

Chi scrive ha l'orgoglio di potersi annoverare tra i tanti allievi/e di Renato Barilli. Qui si intende, però, evitare il taglio personale, la testimonianza omaggiante di una relazione di discepolato mantenuta per l'intero corso di studi all'Università di Bologna: dalla laurea DAMS alla specializzazione, sino al dottorato. Non solo, da parte mia è doveroso confessare che la lezione di tale maestro continua a rimanere la radice, la base ove è fissata ogni ulteriore elaborazione, così come la lettura e rilettura dei suoi scritti non smette di offrirmi alimento intellettuale per slanci in avanti.

Ma ciò basti, il presente contributo non vuole procedere su questo tono. Ci si propone invece di mettere a fuoco, nel modo più possibile obiettivo, i principali gangli metodologici di quella sorta di "sistema" – si dovrà dar conto del termine – che il professore emerito felsineo ha saputo intessere in una vita di ricerca intensissima e mai appagata. Un compito che assumo con la consapevolezza del potenziale che tale metodo può oggi offrire alle discipline che cercano vie d'uscita da una filologia sin troppo granitica. Allo stesso tempo, riconosco quanto sia arduo affrontare la quantità straripante della produzione barilliana. E scrivo "straripante" in senso letterale, essendo essa traboccata dal singolo ambito indirizzandosi ad almeno tre discipline: arte, letteratura ed estetica, con annessi studi di retorica. E per giunta tre discipline approcciate in prospettiva sia storica che di critica militante. Ne sono scaturiti volumi, saggi, articoli, recensioni; per non parlare, poi, di quell'altro tipo di "testo" che sono le mostre, sulle quali egli si è altrettanto speso.

Come filo conduttore, o forse converrebbe dire "filo d'Arianna", che consenta di attraversare un territorio così vasto e ricco, si è adottato un punto di vista che rilancia il tema del presente numero di "piano b". Questo criterio favorisce anche la distanza critica da parte di un osservatore che, come si è detto, si sente pericolosamente coinvolto. Si è voluto andare a sorprendere un Barilli a sua volta allievo dei suoi propri maestri, di coloro dai quali egli ha tratto le nozioni che ha utilizzato, in modo originale e

coerente, come pilastri del suo edificio teorico. Si comincerà con Luciano Anceschi, un maestro a tutti gli effetti. Barilli diviene suo assistente volontario (l'odierno cultore della materia) dalla metà degli anni Cinquanta e, sin dal primo numero nel 1956, collaboratore del "Verri", la rivista fondata da Anceschi stesso. Al momento opportuno, sarà aggiunto un altro docente incontrato, Lucien Goldmann, le cui lezioni sono frequentate da Barilli a Parigi, dove è per un semestre di studio, tra il 1961 e 1962. Ma si dovranno tenere in altrettanta considerazione anche i maestri ideali, essendo vissuti lontani nel tempo o nello spazio, quali Heinrich Wölfflin ed Erwin Panofsky, per giungere infine a colui che Barilli ha ammirato più di tutti: Marshall McLuhan.

Per competenza disciplinare dello scrivente, la ricognizione sarà condotta privilegiando, per quanto riguarda i riscontri, il versante dell'arte; ma si eviterà accuratamente la disconnessione da quella interdisciplinarietà costitutiva o meglio, come vedremo, da quell'abbraccio "culturologico" che è il maggior lascito del magistero barilliano¹.

Nell'accingermi al compito, devo infine segnalare che Barilli non ha mancato di stendere, nel 1982, un prezioso volumetto metodologico, in cui ha egli stesso illustrato i principi del suo procedere: *Culturologia e fenomenologia degli stili*, su cui si sono formate generazioni di allieve/i del DAMS, e che qui si raccomanda per maggiori approfondimenti. Altro comodo riferimento è *l'Autoritratto a stampa* (2010), ove Barilli, giunto alle soglie del pensionamento, ha voluto narrare il proprio percorso intellettuale e professionale nel formato dell'autobiografia².

Anceschi e la fenomenologia

Luciano Anceschi, docente di estetica all'Università di Bologna, trasmette al giovane Barilli un impianto concettuale aperto e flessibile. Questa base teorica saprà sorreggere l'impulso dell'allievo ad addentrarsi nel campo della letteratura, già ampiamente praticato dal maestro, così come in quello dell'arte. Ovviamente Barilli vi apporta nel tempo molto del suo, ma l'impalcatura si mantiene fedele, nella sostanza, alla visione anceschiana³.

¹ Paradossalmente, dato che si insisterà sui temi artistici, non tratteremo la figura di Francesco Arcangeli, per Barilli l'altro grande maestro all'Università. Il fatto è che l'insegnamento di Arcangeli non ha la portata metodologica che qui interessa.

² Cfr. anche l'introduzione a Barilli, 2011. Ulteriori indicazioni utili in Barilli, 1989.

³ Barilli è tornato sulla lezione di Anceschi in numerose occasioni, la maggiore delle quali è Barilli, 1964, pp. 338-347. Di Anceschi si vedano almeno 1992, 1990, 1963, 2022, 1983.

Il primo insegnamento di Anceschi è l'attitudine a valutare i fatti particolari, i fenomeni presi di volta in volta in esame, afferrandone i caratteri generali. Un tipico generale anceschiano o "istituzione", per chiarire subito con un esempio, è la "poetica", vale a dire la cornice di programma e autoriflessione che inquadra le singole espressioni di un autore o di un determinato gruppo (il futurismo), o magari di tutta una tendenza (il barocco). In alcuni casi le poetiche sono state esplicitate in occasioni autonome rispetto alle opere; occasioni che possono essere i manifesti, gli articoli, le conferenze, la corrispondenza in cui l'artista ha dichiarato i principi progettuali della sua prassi – oggi dominano le interviste. Ma anche quando l'esplicitazione manca, la poetica è sempre ravvisabile in filigrana attraverso le opere, inscritta nel loro corpo concreto: nel senso che, quando si legge una lirica di Pascoli, afferriamo, assieme alla composizione in questione, una intenzione operativa che la trascende e che definiamo, nel caso, poetica della *fin-de-siècle* o, per dirla con Barilli, del simbolismo.

Una rilevazione di questo tipo, che coglie il generale incarnato *in re*, deriva dal trasferimento sul piano della critica dei metodi della fenomenologia di Husserl, introdotta in Italia da Antonio Banfi, di cui Anceschi è stato, a sua volta, allievo (Banfi, 1988)⁴. Al rilievo di poetica, Barilli aggiunge il rilievo di "stile", nozione che corrisponde anch'essa a una istituzione che trascende gli oggetti contingenti ma improntata a una lettura più formale, sulla scorta di Wölfflin – come si preciserà in seguito.

Conviene ricordare che rientra in questo ordine di idee anche un'acquisizione, tra le altre, dal linguista Ferdinand de Saussure, per Barilli un altro maestro ideale cui qui si può solo accennare. Si tratta dell'opposizione tra i tanti atti privati di esercizio del linguaggio, le *paroles*, e la loro cristallizzazione nel sistema sociale e normativo della *langue*, da considerarsi come il prototipo dell'istituzione (Saussure, 1922)⁵. Un'opposizione questa, tra il brulichio delle pratiche e il costituirsi di una razionalità intersoggettiva, che Barilli assume in qualità di coppia bipolare – ma anche su questo si dovrà tornare.

Giunti a questo punto, è opportuno chiarire che l'attenzione critica rivolta ai generali non porta mai Anceschi ad allontanarli dall'esperienza diretta

⁴ Anche sulla lezione di Banfi non manca la sempre incisiva riflessione di Barilli, 1968b. Inoltre, in aggiunta a Husserl, vanno citati altri tre filosofi su cui Barilli forgia l'approccio che si sta descrivendo: Dewey, Sartre e Merleau-Ponty, sui quali cfr. l'ampia trattazione in Barilli, 1964.

⁵ Il maggior contributo di Barilli su Saussure è Barilli, 1968a.

dell'opera. L'orizzonte di una poetica o uno stile, come di qualsiasi altra istituzione o *langue*, è una situazione storica strettamente determinata, inerente a quei precisi fenomeni, quindi per forza di cose parziale, transeunte. Generali sì, ma non troppo. Ciò costituisce il secondo caposaldo del magistero anceschiano, sul quale Barilli non cederà mai di un passo. Al riguardo, Anceschi si è dovuto confrontare con l'estetica crociana, che poneva i generali niente meno che su di un piano universalistico, ne faceva delle categorizzazioni assolute (i distinti) ricavate dalle contrapposizioni interne del sistema. Da parte sua Barilli, alle prese con la sua attualità, muove strenua battaglia al tentativo, da parte della semiotica, di applicare a tutto campo i metodi formalistico-sintattici desunti dalla linguistica (alla Hjelmslev): un tentativo che mirava anche ad ambiti, come quello dell'iconicità visiva, che si comportano in modo non riducibile al modello verbale – sulla base di quale codificazione, quale combinatoria, quali elementi pertinenti è riconoscibile un volto dipinto? (Barilli, 1974b, 1976, 1991b: cap. "Il problema iconico: analisi semiotica o descrizione retorica?"). In fondo, l'assunto fondante della fenomenologia è che tutto parta dall'aderenza non pregiudicata alle cose, da un vissuto che non smette di riadattarsi a seconda del variare delle circostanze. La coerenza interna al sistema deve quindi cedere alle imprevedibili emergenze che premono dall'esterno.

Ma l'insegnamento di Anceschi, e a questo punto si può dire anche di Barilli, è quanto mai accorto e sottile – e ci mette in guardia da altri riduizionismi in agguato. Le considerazioni svolte all'inizio del paragrafo indicano che è evitata anche la posizione esattamente contraria al formalismo spinto: è quella del positivismo che si costringe al piano terra dell'empiria, al mero e irrelato dato particolare, vietando il discorso che non si attenga pari pari a quanto è attestato, ad esempio, in un qualche documento. Non che la fenomenologia disdegni la filologia: tutt'altro, l'accertamento scrupoloso dei fatti, dei fenomeni, è per essa il dichiarato presupposto di ogni disciplina che si voglia rigorosa. Ma il compito dello studioso non si esaurisce qui. Guai a non avanzare, a un certo punto, un'ipotesi critica da verificare sui fatti accertati, o a non trarre le conclusioni che li rendano infine eloquenti. Deve pur giungere il momento in cui si proietta il fascio di luce che illumini ciò che altrimenti resterebbe assai poco significativo. Ovvero, fuor di metafora, bisogna connettere il particolare al generale, identificare le strutture operanti che consentano l'aggancio con altri particolari, estendere lo sguardo a come tutti questi si coordinino in sintesi superiori, condivise. In questo modo si potrà appunto verificare, nelle opere, la

progettualità poetica, oppure le tipicità di uno stile, o ancora le omologie con gli altri ambiti culturali – come si preciserà nei paragrafi successivi. Ma ovviamente le prospettive dell'interpretazione sono inesauribili e ogni periodo storico accamperà le sue. Oggi, ad esempio, dominano le interrogazioni che tengono in massimo conto dei condizionamenti comuni che hanno pesato, e continuano tuttora a pesare, sugli artisti facenti parte delle cosiddette minoranze (donne, popolazioni colonizzate, orientamenti identitari-sessuali differenti...).

Si può procedere al terzo e ultimo punto della lezione anceschiana – nella nostra schematizzazione – col considerare la tipica conseguenza degenerativa dell'eccesso di filologismo. Il rifiuto di sollevarsi dal piano della rilevazione fattuale-documentale conduce non di rado allo scetticismo. Certo non si può più credere ai dogmi, ai canoni ultimativi. Le "grandi narrazioni" sono giustamente decostruite, e ciò a partire proprio dal processo di erosione innescato dai fatti sfuggenti al controllo, quelli che una precedente interpretazione ha lasciato sullo sfondo. È l'orizzonte che Anceschi definisce della "comprensione", ove appunto si comprende la relatività di ogni affermazione o, detto alla rovescia, la pari legittimità di ognuna di esse. Ma, per Anceschi, c'è anche l'orizzonte pragmatico della "scelta". A un certo punto, cioè, è pur necessario andare oltre la decostruzione e avanzare una proposta: una "piccola narrazione" se vogliamo, ma con il diritto di crederci e difenderla, in quanto la si ritiene rispondente non in assoluto, ma relativamente alla pressione esercitata dai fenomeni nel determinato frangente storico, geografico, disciplinare e così via.

Mutato il contesto, emersa una situazione inedita, si rende indispensabile accantonare la prima ipotesi e adottarne una nuova. Un esempio di tale avvicendamento si osserva nel corso degli anni Settanta a opera di Barilli. In questo periodo, la sua militanza critica passa dall'arte concettuale-comportamentale, in piena fase "esplosiva", alle antitetiche tendenze "implosive", orientate al citazionismo e al ritorno alla pittura⁶. Un rovesciamento, una incoerenza che sono giustificati dalla disponibilità ad accompagnare, senza preclusioni, quanto si va modificando nel libero corso degli eventi.

⁶ Queste due fasi della critica barilliana sono ben rappresentate dai volumi Barilli, 1979b, 1979c, 1987.

Wölfflin e le coppie bipolari

La storia dell'arte è scritta anche avanzando idee, che hanno senso solo se fanno presa sui dati filologicamente provati, come si è argomentato sin qui. Dal momento che i dati cambiano, le idee devono sapersi fare relative, aperte all'avvicinarsi delle situazioni al di fuori del prevedibile, del calcolo a tavolino, della coerenza salvaguardata. Si anticipava che Barilli, come del resto Anceschi, ha indubbiamente la propensione a fare sistema, ma si tratta di un sistema quanto mai snodato, tutt'altro che immobile e, nella sua mobilità, tutt'altro che progressivo. Ogni generale, ogni casella del sistema è, se si vuole, un fermo-immagine, comporta cioè, rispetto alla mobilità storica, una forzatura che regge fin tanto che è fertile e istruttiva, e soprattutto non va contro la prova dei fatti. Quando questo succede, è giunto il momento di accantonarla.

Pure la mobilità, però, va in qualche modo afferrata, nel senso che l'interprete deve attrezzarsi anche di strumenti che siano tarati sull'instabilità. La fenomenologia aspira proprio a questo: a offrire una modellizzazione sistematica che sappia rendere conto dell'incessante cangiare che caratterizza i fenomeni. Ebbene, per Barilli gli strumenti capaci di tipizzare i cambiamenti sono le "coppie bipolari", opposizioni di termini che non si escludono a vicenda ma che, come poli magnetici, irradiano entrambi il proprio influsso all'intero campo in questione. Esaminati all'interno del campo bipolare, i fenomeni si scaleranno in modo dinamico e reciprocamente relazionato. Alcuni appariranno più esposti a un polo, altri all'altro. Tuttavia, anche quando un fenomeno si avvicina molto a un estremo, l'influenza dell'altro polo non scompare mai del tutto.

Un paio di coppie del repertorio barilliano sono già state citate. Alla fine del paragrafo precedente si è ricordata la coppia esplosione / implosione, a indicare un tipico schema di variazione dei fatti d'arte, a dire il vero a carattere più ternario che binario, tanto che Barilli l'ha recentemente posta all'insegna di Hegel – in senso meramente illustrativo⁷. Si è ricordata anche una coppia ricavata da Saussure, *langue / parole*, questa volta tipicamente bipolare nel rendere il coinvolgimento reciproco tra due dimensioni che non si possono concepire se non l'una rispetto all'altra. Sempre il linguista ginevrino fornisce la bipolarità che, a ben vedere, esprime egregiamente l'argomento stesso su cui si sta ragionando, la tensione tra

⁷ Seguirebbe infatti la fase di "sintesi" apportata dalle tendenze neo-pop e neo-concettuali dei pieni anni Ottanta e Novanta. Si vedano al proposito Barilli, 2006, 2022. Cfr. anche il saggio in Barilli, 1991a.

l'istanza sistematica e l'irrequietezza della storia. È la coppia sincronia/diacronia: il primo termine considera il fermo-immagine, le strutture e le tipicità compresenti in un determinato stato; la seconda si volge al vettore scompaginante del tempo. E pure Anceschi non ha mancato di fornire all'allievo una coppia: autonomia/eteronomia – vi si tornerà al momento di affrontare la prospettiva culturologica (Anceschi, 1992).

Ma oltre a ciò, qualunque studente universitario che abbia frequentato a Bologna il corso di Fenomenologia degli stili, concepito da Barilli e da lui tenuto per tanti anni, ricorderà innanzitutto le cinque coppie di Wölfflin, atte a inquadrare l'andamento delle trasformazioni stilistico-formali riscontrabili nelle arti visive: lineare/pittorico; superficie/profondità; forma chiusa/forma aperta; molteplicità/unità; chiarezza/oscurità (Wölfflin, 1942, 1953)⁸. Queste le coppie che garantiscono la connessione tra la lettura sincronica del generale e l'asse diacronico dello scorrere storico. Wölfflin le ha individuate esaminando la transizione morfologica dal rinascimento, improntato a un contegno e a un equilibrio all'insegna della "chiusura" – per limitarci alla bipolarità su cui Barilli insiste di più –, alle esagitazioni e alla drammaticità dei contrasti del barocco, del tutto dedito all'"apertura". Barilli estende l'applicazione di queste processualità tipiche a ben altri periodi storici. Così, già nel 1956, la coppia chiuso/aperto è utilizzata in relazione all'informale, situazione rientrante nel secondo polo, che segue le secchezze dell'astrazione primo-novecentesca (Barilli, 1956)⁹. La medesima abbinata torna utile a caratterizzare il passaggio dalla fase rappresentata dalla Pop Art (chiusura) all'avvento delle tendenze concettuali-comportamentali (apertura), che già si sono ricordate con la qualifica di esplosive (Barilli, 1979a)¹⁰.

Detto così, però, si potrebbe obiettare che le sorprese della storia risultano azzerate in una alternanza che non fa altro che sdoppiare le vecchie categorie, conservandone la pretesa universale. Niente più dell'oscillare di un pendolo: sempre uguale e ritornante sui propri passi. In realtà, nelle messe in pratica più convincenti, le coppie wölffliniane fungono da sagomature certamente calzanti, scontornate con rigore e precisione, ma al loro interno vuote, in modo da lasciarsi di volta in volta riempire dalle più

⁸ Il principale scritto di Barilli sullo storico dell'arte svizzero è in Barilli, 1991b: cap. *Wölfflin e la fenomenologia degli stili*.

⁹ Nell'applicare la categoria di aperto all'informale, Barilli anticipa *Opera aperta* di Umberto Eco (Eco, 1962).

¹⁰ Per il resoconto dell'applicazione della coppia wölffliniana alla ricerca letteraria, si veda Barilli, 1995, pp. 193 sgg.

varie manifestazioni fenomeniche. Il barocco, l'informale, l'Arte povera si presentano in qualità di emergenze disparate, nessuno potrebbe affermare che l'una ripeta l'altra, e nemmeno che in esse vi sia previsione reciproca. Eppure è illuminante osservarle tutte attraverso la lente dell'apertura che subentra alla chiusura. La rilevazione della dinamica stilistico-formale si fa anche rilevazione di una dinamica di pensiero, magari rinvenibile anche in altri ambiti, anzi in quell'intera "galassia" – per dirla già con McLuhan – di ambiti che è l'insieme di una cultura di quel dato momento storico. È in questa direzione che ci si muoverà dal prossimo paragrafo. Concludiamo il presente ricordando l'espressione "grafo spiraliforme", con cui Barilli ha dato conto del fatto che il ciclo orizzontale del ritorno degli stili su polarità già attraversate in fasi precedenti risulta sempre dislocato in altezza dal fattore tempo, con la risultanza di un tracciato a spirale (Barilli, 1991b, pp. 151-156). Il ritorno conduce in realtà a un "altrove" o, per così dire, una categoria non sarà mai immersa due volte nello stesso fiume.

Panofsky e la forma simbolica

Un appunto più fondato da avanzare a Wölfflin è di avere rappresentato la vita delle arti come mossa da forze puro-visibilistiche, dai processi che si sviluppano intrinsecamente da forma a forma, da stile a stile. Non sono considerate, come già osservava Panofsky, le spinte che provengono dal di fuori delle forme, ossia dai "contenuti", o meglio ancora dall'interazione delle forme con la globalità dell'elaborazione di senso espressa dall'epoca che le ha realizzate (Panofsky, 1994a; Barilli, 1991b, p. 157). È la questione già posta da Anceschi con l'opposizione tra autonomia ed eteronomia dell'arte, che ovviamente va risolta come intersezione tra ragioni interne ed esterne. Coppia bipolare, appunto.

È proprio in Panofsky che Barilli trova la nozione di "forma simbolica", utile a fare il passo decisivo per giungere al complesso culturale che si agita al di là degli stili. Si noti infatti che l'iconologia delineata dallo storico dell'arte tedesco è molto di più dell'erudizione super-specialistica del *connoisseur* che decifra misteriose allegorie, idea nella quale essa si è spesso trovata costretta¹¹. Il concetto chiave è che la forma artistica sia un "simbolo", nell'accezione di Cassirer, vale a dire il veicolo di un universo di contenuti

¹¹ Mi fa piacere citare al riguardo la rilettura di Panofsky (e Wölfflin, oltre che di Riegl e Woringer) effettuata da uno studioso allievo di Barilli, il compianto Gian Luca Tusini (Tusini, 2005). Si vedano in particolare le considerazioni sui rapporti con Warburg (pp. 151 sgg.).

che vanno ben oltre il significato iconografico che vi ha deliberatamente iscritto l'artista. La forma è simbolica in quanto è un modo di strutturare l'esperienza ottica che però, come qualsiasi altra elaborazione o istituzione umana, implica addentellati con tutti gli altri ambiti esperienziali.

Nel celebre studio, *La prospettiva come "forma simbolica"*, Panofsky descrive la prospettiva, anzi i vari e incompatibili tipi di prospettiva che si sono succeduti dall'antichità sino al rinascimento, interpretandoli in qualità di forme della comprensione e dell'organizzazione della realtà in senso lato (Panofsky, 1994b; Barilli, 1962, 1991b). Come si vede, nel suo scritto giovanile Panofsky scavalca sistematicamente lo specialismo per ragionare a tutto campo: cerca riscontri al di fuori dell'arte, stringe rapporti multidisciplinari, delinea intere visioni del mondo, pur facendolo a partire da altissime competenze mono-disciplinari, da storico dell'arte appunto. Ne deriva il quadro di come le varie forme artistiche abbiano collaborato con gli altri saperi e ambiti speculativi. La prospettiva rinascimentale, in particolare, è un sistema normativo che godrà di una tenuta secolare, da vera e propria *langue* saussuriana, e che giunge con largo anticipo alla ridefinizione della concezione dello spazio che verrà infine sancita da Cartesio con la geometria analitica.

Se, come pare di poter dire, la *Prospettiva come "forma simbolica"* è l'esito più brillante del metodo iconologico, va allora riconosciuto che questo è davvero liminare rispetto alla culturologia barilliana¹². Siamo alla soglia ma, affinché si possa parlare di culturologia in senso pieno, andrebbe ancora eliminata un'ultima controindicazione, che consiste nel fatto che Panofsky ha considerato degni della sua attenzione di raffinato umanista solo le arti e i saperi – filosofia, religione, astrologia... Egli si è cioè attenuto allo strato della cultura che si definisce ideale o "simbolico", come non per nulla preferisce qualificarlo Barilli. Resta allora da estendere lo sguardo allo strato materiale o tecnologico, che l'antropologia ci insegna essere l'altra grande parte in cui sono articolate le culture. Solo con l'acquisizione

¹² «L'iconologia dunque è un metodo d'interpretazione che si fonda sulla sintesi più che sull'analisi» (Panofsky, 1999a, p. 37). Al proposito, giunge l'occasione per accennare a un'altra ragione della contrarietà di Barilli nei confronti della semiotica. Il nostro pone al centro la nozione cassireriana di "simbolo", di portata ben più ampia che non quella di "segno" (Barilli, 1976). Utilizzando Panofsky, si potrebbe aggiungere che l'iconologia e la culturologia mirano alla dimensione simbolica, che richiede l'interpretazione a carattere generale che si è descritta; mentre l'iconografia e la semiotica concernono la dimensione del segno, determinata dalle codificazioni stabilite per convenzione.

teorica della tecnologia l'attrezzatura della culturologia può dirsi conclusa¹³.

Goldmann e l'omologia

A dire il vero, il dibattito italiano e internazionale degli anni Cinquanta si era già rivolto, e in modo risoluto, allo strato materiale della cultura. Anzi, questo è inteso come il vero sostrato: i mezzi di produzione, la divisione del lavoro, i rapporti di classe e in genere tutte le attività in cui si incontra il mondo in termini strettamente pratico-economici sono considerati lo zoccolo roccioso della cultura, l'infrastruttura cui sono vincolati gli ambiti di tipo simbolico, dichiarati pertanto "sovrastrutture".

Si sta ovviamente facendo riferimento all'impostazione marxista, contro la quale le prime prove di Barilli si scontrano duramente (Barilli, 1980). La lettura marxista della cultura, infatti, punta sì alla totalità, comprendendovi meritevolmente lo strato materiale in tutta la sua pregnanza, ma ponendo le arti – e le scienze – in funzione derivata. Se gli artisti intendono partecipare all'edificazione culturale, devono farlo "impegnandosi", ossia sposando i temi della politica e dell'ideologia, in quanto direttamente orientati a incidere sul piano pratico. Tale concezione è subito denunciata da Barilli come nuova forma di determinismo, un'eteronomia che non lascia alcuna autonomia agli ambiti speculativi. La catena di comando viaggia a senso unico, le idee sono dipendenti, e ciò è del tutto contrario al principio dello scambio reciproco interno ai sistemi culturali – un'altra coppia bipolare potrebbe appunto essere: materiale / simbolico.

Ma è proprio dalla tradizione marxista che emerge l'originale teoria di Goldmann, che consegna a Barilli la nozione di "omologia" (Goldmann, 1967; Barilli, 1967a, 1991: pp. 21-22, 1995: pp. 226 sgg.). Ragionare per omologie, ossia per identità di funzionamento, ha significato spostare la relazione tra il simbolico e il materiale a un livello incomparabilmente più profondo di quanto non faccia l'istanza dell'impegno, o magari la teoria del "rispecchiamento" di Lukács, che pure Goldmann considera alla stregua di un maestro. Quel che conta in un romanzo – questo infatti è il campo di applicazione di Goldmann – sono le sue strutture specifiche e il modello di realtà che esse affermano. Il che vuole dire considerare come il testo sia congegnato in senso funzionale: se il protagonista, ad esempio,

¹³ Qui non possiamo che limitarci a ricordare che gli antropologi cui Barilli si è maggiormente riferito sono Alfred Kroeber, Leslie White e Marvin Harris. Il secondo è colui che introduce il termine di "culturologia", alternato all'espressione "scienza della cultura" (White, 1969).

sia della razza degli eroi o sia invece un uomo appiattito sulle convenzioni; quale specie di percorso egli è chiamato ad attraversare; a che tipo di obiettivo si tende e, di conseguenza, come sono distribuiti i valori, secondo quali resistenze, contraddizioni e così via. L'insieme di queste caratteristiche costituisce la "logia" delle forme romanzesche, il loro funzionamento interno e il contenuto più autentico e stringente. E ciò a prescindere dall'aneddoto che vi viene narrato.

A ben vedere, si tratta del medesimo affondo nella profondità dei fenomeni che ci ha portato a considerare il chiuso e l'aperto, oppure la prospettiva, in qualità di strutture della composizione visiva, a prescindere dalla data occorrenza iconografica. Panofsky afferma che la prospettiva rinascimentale è forma simbolica della stessa visione del mondo che sarà espressa dalla geometria cartesiana, Goldmann dichiara l'evoluzione del romanzo omologa a quella dell'economia, così come appare nelle fasi successive della società di mercato.

Va però notato che, se il limite di Panofsky è di non avere considerazione che per il simbolico, in Goldmann, malgrado le premesse metodologiche, lo strato materiale risulta essere il parametro terminale di tutte le valutazioni. Col che si ritrova, di fatto, la classica posizione marxista. E ciò è tanto più vero in quanto, per Goldmann, lo strato materiale non può essere altro che il dominio ultimativo della tecnologia meccanica conseguente alla rivoluzione industriale, con le pesantissime ricadute sociali che essa comporta e che non si può fare certo a meno di imputarle. Ci vorrà l'apporto di McLuhan – protagonista del prossimo paragrafo – per superare l'idea che la tecnologia sia giunta alla sua forma definitiva, già proiettata al di là della "fine della storia". Il canadese riconosce infatti che anche la cultura materiale rientra a pieno titolo nel campo della progettualità umana, e quindi nella diacronia storica, nel flusso dei grandi rivolgimenti.

Ma prima di passare a quest'ultimo argomento, mi permetto di aggiungere qualche ulteriore riflessione in proprio sulla nozione di omologia. Forse il modo migliore per intenderla sta nel contrapporla alla "analogia", così come si è soliti fare nell'ambito della biologia. Un naturalista, infatti, ha nel suo gergo i due termini: dichiara omologhi, ad esempio, gli organi derivati da una forma ancestrale comune, come è nel caso delle zampe dei mammiferi terrestri e delle pinne dei cetacei; viceversa, sono analoghi gli organi che appaiono superficialmente affini, ma derivano in realtà da una storia evolutiva del tutto differente: le pinne dei cetacei e le pinne dei pesci. È chiaro che, per verificare l'omologia, il naturalista è chiamato a indagare in profondità, oltre la superficie. Nei casi posti ad esempio, egli

dovrà letteralmente scorticare e spolpare gli arti per poterne considerare l'intima struttura e quindi classificare i mammiferi con i mammiferi e non con i pesci.

Il paragone con la biologia mette in chiaro il rigore filologico cui la culturologia intende attenersi nell'individuare le omologie. Guai agli accostamenti generici, basati sull'impressione, sulla somiglianza di primo acchito: essi comporterebbero il classificare assieme squali e delfini, oppure vespe e tigri in virtù delle strisce gialle e nere. Queste sono analogie che niente hanno a che vedere con l'indagine scientifica, basata sul controllo puntuale dei dati. E invece, nel mondo dell'arte, si continua a praticare, addirittura a rivendicare, la suggestione analogica, che porta a mostre inconcludenti e dispersive, o peggio ad allestimenti museali che non sono più in grado di veicolare la genealogia di relazioni e influenze.

McLuhan e la tecnologia

L'impatto in Italia delle teorie di McLuhan si è avuto a partire dal 1967, quando è stato tradotto il volume *Understanding Media* (1964) con un titolo a dire il vero fuorviante, come è presto segnalato da Barilli: *Gli strumenti del comunicare* (McLuhan, 1967)¹⁴. Con una scrittura aforistica e lampeggiante, McLuhan indaga i mezzi, gli strumenti in genere, e non solo quelli legati alla funzione del comunicare. È la teorizzazione di una tecnologia che è pensiero materializzato e assunto come "protesi", estensione e potenziamento della nostra dotazione organica. Il che vuole dire ricondurre a pieno titolo lo strato materiale al piano dell'elaborazione e della responsabilità umana. Anche la tecnologia è una istituzione, una *langue*, è parte della costruzione di una visione del mondo, in collaborazione con tutti gli altri ambiti culturali. E come questi, la tecnologia conosce processi dalle svolte imprevedibili. O meglio, in certe fasi storiche essa segue lo sviluppo atteso, sulla linea dell'incremento quantitativo; in altre, apparirà addirittura di un'inerzia irremovibile, come se fosse impiantata in un'eterna sincronia. In questi periodi la tecnica sembra imporsi su chi l'ha creata con potenza disumana e schiacciante, al modo del mostro di Frankenstein – il paragone è di Barilli (Barilli, 1991b). Eppure sarà sempre possibile lo scarto di qualità, a un certo punto la ricerca umana perviene

¹⁴ Cfr. anche l'altra opera fondamentale McLuhan, 1976. Di Barilli si veda: Barilli, 1974a (ove è contestata la traduzione del titolo); 1991b. Gli esiti maggiori dell'applicazione da parte di Barilli della metodologia mcLuhaniana, o generalmente culturologica, sono Barilli, 1984, 1996, 2011.

immancabilmente a un qualcosa di inedito, anche in ambito materiale. Non ci si sta riferendo alla semplice innovazione tecnologica, che nessuno ha mai messo in dubbio, ma al sovvertimento radicale che fa saltare tutti i parametri. È quanto si è verificato nel corso del Novecento, ad esempio, con il diffondersi sempre più capillare dei mezzi elettronici, un'entrata in scena del tutto inattesa nelle previsioni marxiste, le quali avevano di fatto ipostatizzato la macchina pesante¹⁵.

A completare l'alleggerimento teorico dello strato materiale e la sua riconsegna a pieno titolo alla vita storico-culturale, McLuhan gli dedica una sua coppia bipolare: mezzi caldi / freddi. In fondo, se la tecnica fluisce, anche per essa vale la dinamica binaria, l'andamento spiraliforme, pur con giri più ampi e posati che non le fluttuazioni che animano l'ambito simbolico. I mezzi non sono affatto neutri, come spesso si afferma con ingenuità. Al contrario, essi esprimono in sé delle qualità, o meglio una forza strutturante in una direzione piuttosto che in un'altra. È quanto dichiara il famoso slogan McLuhaniano: «il medium è il messaggio». E quindi, i mezzi caldi sono quelli che si innestano su un'unica facoltà psicosensoriale e la potenziano (surriscaldano) sino a farla prevalere sulle altre. L'esempio principe, al proposito, è la macchina a stampa inventata da Gutenberg, capostipite di tutte le macchine a venire. Essa produce il libro, destinato a ipertrofizzare il circuito occhio-cervello e a distaccare la razionalità dalle cose, che sono considerate in assenza attraverso l'astratta codificazione tipografica. Fredda è invece la tecnologia capace di mantenere l'equilibrio, stimolando più di una nostra terminazione verso il mondo. Tali sono i mezzi elettrici-elettronici, la televisione ad esempio, che emana un'irradiazione luminosa e avvolgente che ci consegna i corpi e le voci in una quasi presenza.

Ecco dunque i compiti che spettano al culturologo: circoscrivere i grandi cicli culturali; individuare le tecniche che li innervano con la saldezza che è loro propria; seguire i processi stilistici e speculativi nell'irrequietezza delle loro dinamiche; indicare le corrette omologie tra lo strato materiale e quello simbolico, così come le omologie interne al medesimo strato.

Uno di questi grandi cicli è la Galassia Gutenberg o età moderna, secondo la definizione corrente nell'ambito scolastico-accademico italiano. Capitalizzando in estrema sintesi quanto si è raccolto sin qui, la modernità è segnata dall'omologia tra l'istituzione della prospettiva rinascimentale e

¹⁵ Altro autore da cui Barilli ricava l'indicazione della svolta inattesa nell'ambito produttivo è Herbert Marcuse (Marcuse, 1964). Sull'argomento cfr. Barilli, 1976b: cap. *L'estetica libidica di Marcuse*.

l'invenzione della tecnica calda che è la stampa a caratteri mobili. Due eventi pressoché contemporanei, che risalgono entrambi al Quattrocento. Ma prospettiva e stampa sono pure omologhe dello spazio cartesiano, altro pilastro dell'età moderna, la cui formulazione in differita di circa due secoli testimonia di quanto tempo necessiti lo svolgimento di un ciclo culturale. Tanto è vero che il ciclo successivo si affaccia molto timidamente solo alla fine del Settecento, con i primi passi dell'acquisizione alle scienze dell'elettromagnetismo e i simultanei primi passi di una rappresentazione artistica non più prospettica. È la breccia da cui si origina l'età contemporanea, la cui spina dorsale è una tecnologia fredda.

Ma su ciò sarebbe inopportuno insistere ulteriormente nello spazio di questa breve ricapitolazione del metodo barilliano. È giunto il momento di invitare il lettore a prendere in mano, se non lo ha ancora fatto, i grandi scritti di tale maestro.

Conclusioni

L'approccio culturologico all'arte, che Renato Barilli illustra nel fondamentale volume *Culturologia e fenomenologia degli stili* (1982), ha rappresentato una lezione di metodo per generazioni di studenti. Nel contesto del DAMS dell'Università di Bologna, l'insegnamento di Barilli ha formato schiere di allievi/e, offrendo loro strumenti critici versatili e sofisticati.

La peculiarità del metodo barilliano risiede nella sua capacità di coniugare rigore disciplinare e apertura interpretativa. Partendo dalla fenomenologia critica di Aneschi e arricchendosi dei contributi di Wölfflin, Panofsky, Goldmann e McLuhan, Barilli ha elaborato una attrezzatura concettuale che permette di abbracciare la complessità dei fenomeni culturali senza sacrificarne la specificità.

Le coppie bipolari mutate da Wölfflin offrono uno strumento duttile per analizzare le dinamiche degli stili, mentre la nozione di forma simbolica, ricavata da Panofsky, e l'omologia appresa da Goldmann permettono di connettere le espressioni artistiche al più ampio contesto culturale.

Un aspetto particolarmente innovativo della lezione di Barilli è il riconoscimento della tecnologia come parte fondamentale della cultura, e quindi la sua integrazione nel rapporto dinamico con l'arte e i saperi. L'incontro con le teorie di McLuhan ha reso possibile superare la visione deterministica della tecnologia, riconoscendo che anch'essa partecipa ai rivolgimenti della vita storico-culturale. In particolare, la distinzione mcluhaniana tra mezzi caldi e freddi offre uno strumento interpretativo per

comprendere l'impatto dei diversi media sulle strutture percettive, cognitive e artistiche delle varie epoche.

Un confronto sistematico tra il paradigma culturologico e il contesto teorico contemporaneo richiederebbe uno spazio pari a quello che si è dedicato al profilo genetico del metodo. Ciò che si può qui affermare è che l'eredità più importante trasmessa da Barilli ad allievi/e è l'efficacia di un metodo capace di aprirsi ai nuovi fenomeni e incorporare ulteriori prospettive teoriche.

Sul piano delle elaborazioni critiche e storiografiche che ne sono risultate, Barilli ha delineato quella che si è voluta definire una "piccola narrazione": ove, se l'aggettivo indica la consapevolezza che il sistema è sempre provvisorio, la narrazione è il dovere dello studioso di giungere comunque a una proposta affermativa. In questo senso, Barilli è stato un critico militante esemplare, che non ha mai rinunciato a mettere in linea la vicenda dell'arte secondo un modello di grande trasmissibilità ed efficacia didattica. Per chi ha studiato con lui, avere avuto un maestro che ha costruito con chiarezza la propria narrazione significa aver ricevuto un vantaggio raro: la sponda ottimale per la decostruzione e la rielaborazione.

Bibliografia

- Anceschi, L. (1963), *Le poetiche del Barocco*, Alfa, Bologna.
- Anceschi, L. (1983 [1968]), *Le istituzioni della poesia* (1968), Bompiani, Milano.
- Anceschi, L. (1990 [1962]), *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marsilio, Venezia.
- Anceschi, L. (1992 [1936]), *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Garzanti, Milano.
- Anceschi, L. (2022 [1962]), *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, Milano.
- Banfi, A. (1988), *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, con la collaborazione di L. Anceschi e D. Formaggio, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia – Regione Emilia Romagna, Bologna.
- Barilli, R. (1956), *La XXVIII Biennale, "Il Verri"*, I, n. 1, autunno.
- Barilli, R. (1962), *Erwin Panofsky: La prospettiva come «forma simbolica»*, "Il Verri", VII, n. 3, agosto.
- Barilli, R. (1964), *Per un'estetica mondana*, il Mulino, Bologna.
- Barilli, R. (1967a), *Le teorie di Goldmann sul romanzo*, in Barilli, R. (1967), *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milano.
- Barilli, R. (1967b), *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milano.
- Barilli, R. (1968a), *Alcuni problemi epistemologici relativi al Corso di linguistica generale*, "Lingua e stile", il Mulino, Bologna, III.
- Barilli, R. (1968b), *Banfi e i problemi di una estetica filosofica*, in *Atti del Convegno di Studi Banfiani*, La Nuova Italia, Firenze.

Barilli, R. (1974a [1973]), *L'estetica tecnologica di Marshall McLuhan*, in Barilli, R. (1974b), *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano.

Barilli, R. (1974b), *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano.

Barilli, R. (1976), *Difficoltà di un approccio semiotico alla culturologia*, "Op.cit.", n. 35, gennaio.

Barilli, R. (1979a [1969]), *L'"aperto" e il "chiuso" nelle recenti vicende artistiche*, in Barilli, R. (1979c), *Informale oggetto comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (1979b), *Informale oggetto comportamento. Volume primo. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (1979c), *Informale oggetto comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (1980 [1964]), *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Mursia, Milano.

Barilli, R. (1981), *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano.

Barilli, R. (1982), *Culturologia e fenomenologia degli stili*, il Mulino, Bologna.

Barilli, R. (1984), *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (1987), *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (1989), *Corso di estetica*, il Mulino, Bologna.

Barilli, R. (1991a, a cura di), *Anni Novanta*, Mondadori, Milano.

Barilli, R. (1991b), *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, il Mulino, Bologna.

Barilli, R. (1995), *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, il Mulino, Bologna.

Barilli, R. (1996), *L'alba del contemporaneo. L'arte europea da Füssli a Delacroix*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (2010), *Autoritratto a stampa*, Lupetti, Bologna.

Barilli, R. (2011), *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Bollati Boringhieri, Torino.

Barilli, R. (2006), *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (2022), *Protagonisti*, Postmedia, Milano.

Barilli, R. (2024), *Autoritratto a stampa*, seconda edizione aggiornata, Affinità Elettive, Ancona.

Eco, U. (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

Goldmann, L. (1967 [1964]), *Per una sociologia del romanzo*, trad. it. Bompiani, Milano.

Marcuse, H. (1964 [1955]), *Eros e civiltà*, trad. it. con introduzione di G. Jervis, Einaudi, Torino.

McLuhan, M. (1967 [1964]), *Gli strumenti del comunicare*, il Saggiatore, Milano.

McLuhan, M. (1976 [1962]), *La Galassia Gutenberg*, trad. it. Armando, Roma.

Panofsky, E. (1994a [1915]), *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in Panofsky, E. (1994c), *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, trad. it. a cura di G. D. Neri, con una nota di M. Dalai, Feltrinelli, Milano.

Panofsky, E. (1994b [1927]), *La prospettiva come "forma simbolica"*, in Panofsky, E. (1994c), *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, trad. it. a cura di G. D. Neri, con una nota di M. Dalai, Feltrinelli, Milano.

Panofsky, E. (1994c), *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, trad. it. a cura di G. D. Neri, con una nota di M. Dalai, Feltrinelli, Milano.

Panofsky, E. (1999a [1939]), *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio del Rinascimento*, in Panofsky, E. (1999b [1955]), *Il significato nelle arti visive*, trad. it. con introduzione di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Einaudi, Torino.

Panofsky, E. (1999b [1955]), *Il significato nelle arti visive*, trad. it. con introduzione di E. Castelnuovo e M. Ghelardi, Einaudi, Torino.

Saussure, F. de (1967 [1922]), *Corso di linguistica generale*, trad. it. a cura di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari.

Tusini, G.L. (2005), *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bononia University Press, Bologna.

White, L. A. (1969 [1949]), *La scienza della cultura. Uno studio sull'uomo e la civiltà*, trad. it. Sansoni, Firenze.

Wölfflin, H. (1942 [1888]), *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. it. Vallecchi, Firenze.

Wölfflin, H. (1953 [1915]), *Concetti fondamentali della storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna*, trad. it. Longanesi, Milano.

Abstract

L'articolo analizza il metodo critico di Renato Barilli, fissato in un prezioso volumetto: *Culturologia e fenomenologia degli stili* (1982), su cui si sono formate generazioni di allieve/i all'Università di Bologna, corso di laurea DAMS. Muovendo dalla fenomenologia critica di Luciano Anceschi, Barilli sviluppa un approccio aperto e flessibile che coniuga l'attenzione ai fenomeni particolari con la ricerca delle strutture generali. Centrale è l'uso delle "coppie bipolari", mutuata da Heinrich Wölfflin, atte a schematizzare le dinamiche degli stili salvaguardando però l'imprevedibilità del loro fluire storico. Da Erwin Panofsky è ricavata la nozione di "forma simbolica", il primo ponte che garantisce la connessione delle forme artistiche col più ampio contesto dei saperi che caratterizzano un'epoca. Lucien Goldmann fornisce il concetto di "omologia" che sposta il rapporto sull'asse che conduce al saldo sostrato della cultura materiale. Infine, Marshall McLuhan consegna a Barilli l'acquisizione teorica di una tecnologia riscattata dall'inerzia e riconsegnata a pieno titolo alla vita storico-culturale, tanto che anche per essa vale una coppia bipolare: mezzi caldi / freddi. Barilli sintetizza questi apporti nel metodo "culturologico", che mira a individuare i grandi cicli culturali, le tecniche che li innervano, gli svolgimenti stilistici e le omologie tra strato materiale e simbolico, così come quelle interne al medesimo strato.

PAROLE-CHIAVE: Renato Barilli; Luciano Anceschi; Heinrich Wölfflin; fenomenologia; culturologia.

The paper analyzes the critical method of Renato Barilli, established in a valuable book: *Culturologia e fenomenologia degli stili* (1982, *The Science of Culture and the Phenomenology of Styles*), which has shaped generations of students at the University of Bologna, DAMS (Drama, Arts and Music Studies) degree course.

Building on Luciano Anceschi's critical phenomenology, Barilli develops an open and flexible approach that combines attention to particular phenomena with the search for general structures. Central to this method is the use of "binaries", borrowed from Heinrich Wölfflin, designed to schematize the dynamics of styles while preserving the unpredictability of their historical flow. From Erwin Panofsky, Barilli derives the notion of "symbolic forms", the first bridge that ensures the connection between artistic forms and the broader context of knowledge characterizing an era. Lucien Goldmann provides the concept of "homology", which shifts the relationship to the axis leading to the solid substrate of material culture. Finally, Marshall McLuhan delivers to Barilli the theoretical acquisition of a technology redeemed from inertia and fully restored to historical-cultural life, to the extent that a binary also applies to it: hot / cool media. Barilli synthesizes these contributions in the "culturological" method, which aims to identify the great cultural cycles, the techniques that innervate them, the stylistic developments, and the homologies between the material and symbolic layers, as well as those within the same layer.

KEYWORDS: Renato Barilli; Luciano Anceschi; Heinrich Wölfflin; phenomenology; culturology.

guido.bartorelli@unipd.it

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>