

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI DI ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO  
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

Nuova Serie N. 6

**UNIVERSITÀ' DEGLI STUDI DI BARI**  
**DIPARTIMENTO DI SCIENZE**  
**DELL'ANTICHITA'**  
**INV. Nr. 503/2-9018640**



1999 Napoli

## L'APPROCCIO ARCHEOLOGICO ALLO STUDIO DELLA STORIA DELL'ARTE

MAURIZIO TADDEI

*Maurizio Taddei è scomparso il 5 febbraio del 2000. La sua cultura aveva radici profonde nell'antichità classica; il suo insegnamento, le sue ricerche nel campo dell'iconografia e dell'iconologia hanno formato studiosi e studenti dell'Occidente come dell'Oriente. Il suo legame con il Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico è stato sempre vivo. Di alcuni dei membri di questa Redazione egli è stato compagno di strada, ma anche per i più giovani è stato amico sempre disponibile e sollecito. Tra le nostre carte abbiamo ritrovato questo breve scritto, che ci sembra inedito. Ci sfugge la circostanza che lo stimolò. Ci è sembrato utile pubblicarlo, perché il suo insegnamento continui.*

L'argomento di questa mia conversazione può forse apparire desueto o quanto meno può sembrare che riproponga un tema minore nel quadro delle potenzialità dell'archeologia come metodo di indagine storica. Premetto che non farò parola di quegli aspetti più ovvi, quali la utilità della stratigrafia e di tutti gli altri strumenti di accertamento cronologico propri dell'archeologia al fine di ordinare il *corpus* delle opere d'arte pervenuteci dall'antichità. Mi limiterò invece a considerare quei casi in cui la posizione dell'archeologia non è soltanto così meccanicamente strumentale e in cui invece lo strumento archeologico modifica qualitativamente il nostro approccio alla storia dell'arte.

Questi ultimi anni hanno visto anche in Italia uno spostamento, per molti aspetti salutare, dell'interesse degli archeologi dal campo della produzione artistica a quello della cultura materiale: due concetti che – mi si permetta di ricordarlo sebbene si tratti di cosa ovvia – sono lungi dall'essere definiti una volta per tutte.

Questa tendenza, che si manifesta soprattutto presso studiosi di ispirazione marxista, ha naturalmente le sue origini storiche abbastanza facilmente individuabili e si presenta come reazione ad una lunga

tradizione dell'archeologia come storia dell'arte greca e romana, addirittura contrapposta ad una archeologia come antiquaria, quest'ultima considerata un fastidioso retaggio pre-winckelmanniano.

Se ci proponessimo qui di discutere in qual modo e attraverso quali tappe si sia pervenuti a questo atteggiamento diffuso, dovremmo in primo luogo naturalmente distinguere tra Italia ed altri Paesi, in particolare l'Inghilterra, dove una simile evoluzione si manifesta assai più per tempo. Ma non è questo che mi propongo di fare. Come accennavo prima, desidero qui piuttosto sottoporvi alcune considerazioni su di una serie di questioni di metodo in vario modo connesse con il tema proposto.

In primo luogo dovremo chiederci se la contrazione del campo di interesse dell'archeologia all'ambito della cultura materiale con l'esclusione della produzione artistica risponda ad esigenze metodologiche di fondo ed eventualmente a quali.

Nessuno fra i propugnatori dell'archeologia come indagine sulla cultura materiale ha naturalmente mai sostenuto che i prodotti artistici debbano essere scartati così come, al contrario, in passato avveniva – ahimè – per i documenti “non artistici”; essi sostengono – a ragione – che questi ultimi sono

altrettanto e di norma più importanti che le opere d'arte, dal momento che fine della nostra indagine sull'antichità non deve essere soltanto lo studio delle sovrastrutture ideologiche ma anche (o in primo luogo) quello della storia economica e sociale; o, ancora – lo abbiamo sentito ieri nel corso di questo seminario – quello dei sistemi di produzione, senza neppure intaccare la sfera del sociale.

Alla base di questa posizione sembrerebbe essere il convincimento che le opere d'arte non siano documenti di storia economica e sociale, il che è naturalmente tutto da dimostrare. Ma su questo torneremo poi.

Quel che si è verificato nel campo dell'archeologia è più o meno quello che avviene nel campo delle fonti scritte: se lo studio dei "codici" sembrava un tempo utile perché ci forniva testi letterari o almeno documenti linguistici o di storia politica, oggi una attenzione del tutto nuova si rivolge a quei documenti scritti, privi di alcun interesse letterario, che illuminano aspetti delle antiche società: registri notarili, registri parrocchiali, contratti, contabilità varie. La differenza – peraltro non trascurabile – consiste nel fatto che, mentre la scoperta di un testo letterario non ha mai comportato come conseguenza diretta e necessaria la perdita di altri documenti scritti, al contrario la scoperta di monumenti artistici normalmente comportava la sistematica distruzione di altri documenti. Tutto ciò spiega la virulenza con cui si è manifestata la reazione all'archeologia come storia dell'arte antica.

Non siamo insomma in presenza di un fenomeno di vanificazione dell'oggetto dell'indagine, quale si è verificato, ad esempio, nel caso della fine dell'erudizione antiquaria. L'affievolirsi dell'interesse ha piuttosto cause, come abbiamo visto, contingenti e si affianca ad un insorgere vivace dell'interesse per gli aspetti economici; anzi, questo insorgere è proprio causa di quell'affievolirsi. La contrapposizione è nell'aria se non nelle formulazioni più accorte, ed è nella pratica. Questa contrapposizione, a mio avviso lungi dall'essere necessaria, si manifesta paradossalmente proprio in un momento in cui è ben vivo e fecondo un filone di studi storico-artistici, prevalentemente di matrice iconologica, che sollecitano ad una lettura in chiave sociale o socio-economica del prodotto artistico.

Si deve invece, io credo, ribadire sì il principio che un'archeologia intesa al reperimento di oggetti d'arte è da respingere, ma non perché quegli oggetti siano "oggetti d'arte", bensì in quanto essi sia-

no "oggetti" (d'arte o d'altra natura, poco importa) isolatamente considerati, quasi parole elencate in un vocabolario anziché inserite organicamente nella sintassi viva di un discorso.

E mi sembra anche che diventi sempre più urgente un approfondimento delle diverse valenze che il prodotto artistico acquista se inserito appunto in un contesto archeologico indagato secondo una prospettiva che, pur senza avere alcuna pretesa totalizzante, si proponga una ricostruzione dell'antichità al livello economico, forse quello più immediatamente attingibile attraverso l'indagine archeologica, e comunque più facilmente attingibile che non quello sociale e quello ideologico; al quale ultimo si riconduce, per quel che ha di specifico, il prodotto artistico.

Che cosa è, insomma, per noi importante stabilire preliminarmente nell'esame del prodotto artistico? Volendo sintetizzare al massimo, io direi che, in primo luogo, ci interessano tre figure le quali concorrono – in funzione in misura variabile attiva e passiva – alla produzione: il committente, il produttore vero e proprio, il destinatario. È chiaro che di volta in volta committente e destinatario, produttore e destinatario, committente e produttore possono identificarsi; in altri casi tra la figura del committente e quella del produttore può inserirsi quella del programmatore che normalmente invece si identifica con la figura del committente (o ne è parte) ovvero con quella del produttore.

Queste figure, nella pratica della storia dell'arte medioevale e moderna, vengono ricostruite per lo più attraverso documenti letterari ed altri documenti scritti, non sempre – anzi assai di rado – disponibili nel caso dell'antichità, classica come orientale, ecc. Lo scavo archeologico in estensione consente di far fronte in qualche misura a questa esigenza di ricostruzione preliminare ad ogni discorso più propriamente storico-artistico. Saranno infatti elementi obiettivi come la collocazione del prodotto nel contesto topografico, la materia di cui è fatto in rapporto ad altri prodotti, le sue dimensioni, a fornirci indicazioni preziose relative alla ricostruzione che ci siamo proposta, insieme con quegli elementi di più immediata lettura come le epigrafi. Anche queste ultime, perdonatemi la ovvia considerazione, sono d'altra parte pienamente comprensibili e utilizzabili solo quando siano inserite in un contesto.

Un altro fondamentale accertamento prelimina-

re riguarda un altro aspetto della produzione artistica. Noi siamo per lunga tradizione avvezzi a considerare la produzione artistica come un "momento" creativo; e ciò in quanto ci appare ovvio considerare autore, opera e fruitore (preferisco usare questi vocaboli anziché quelli inutilmente pretenziosi, "emittente", "messaggio", "ricevente") in rapporto fra di loro in un solo momento che è quello della produzione o appunto – se si preferisce – della creazione. In realtà, sebbene effettivamente si tratti di tre entità in qualche misura autonome, ciascuna capace d'una vita propria indipendente rispetto a quella delle altre, anzi forse proprio per questo, il problema va affrontato in termini di durata e non di "momento" creativo.

Così, ad una storia dell'arte che colloca le opere nel tempo come punti disposti lungo una linea continua, si dovrebbe cercare di sostituirla una che distribuisca le opere a mo' di fasci di segmenti di varia lunghezza e variamente affiancati. A noi non interessa soltanto sapere che l'opera tale è stata prodotta in un momento x, possibilmente esprimibile in termini di cronologia "assoluta", precedente al momento y e successivo al momento z, in cui furono prodotte altre due opere date; è importante anche conoscere per quanto tempo ciascuna opera data è stata proposta alla fruizione dell'originario destinatario, e in quali condizioni, e quando e come essa ha mutato destinatario o addirittura, paradossalmente, committente.

Ancora una volta osserveremo che, nel caso della storia dell'arte tardo-medioevale e moderna, possiamo appoggiarci alla documentazione scritta, molto meno abbondante invece per quanto riguarda l'antichità. Ma possiamo aggiungere che anche nel caso della storia dell'arte moderna lo strumento archeologico è spesso determinante: esame delle murature, sovrapposizione di strati pittorici, scialbature, ecc. Tanto più utilizzabile è quindi lo strumento archeologico a questo fine nell'ambito dell'antichità. Possiamo di un'opera stabilire non soltanto la durata ma anche le variazioni di fruibilità nell'ambito di quella durata ed, eventualmente, le "rinascite" di una determinata opera o monumento.

Si potrebbe a questo proposito elencare un certo numero di indizi di natura archeologica utilizzabili al fine che ci siamo ora proposto. Limitiamoci ad alcuni: frequenza degli interventi di manutenzione, introduzione di nuovi manufatti artistici (scultura o pittura) in un monumento architetto-

nico preesistente, utilizzazione di frammenti scultorei in un testo diverso da quello originale o fuori di ogni testo, ecc. È evidente che tutti questi elementi entrano nel discorso su una data produzione artistica in una fase preliminare, anche se a mio avviso condizionante, ma non escludono, anzi rendono più incisivi gli strumenti di indagine più propri della storia dell'arte, in primo luogo l'analisi stilistica e quella iconologica.

Ancora vorrei richiamare la vostra attenzione su altri due aspetti della questione che mi sembrano interessanti. L'uno riguarda la quantità del prodotto artistico, soprattutto per quanto concerne la produzione di serie, ma anche negli altri casi. Credo infatti che non si sottolinei mai abbastanza il principio che l'importanza – dal punto di vista storico – di una classe di oggetti è direttamente proporzionale alla sua diffusione; ma la diffusione va misurata entro determinati ambiti spaziali e temporali e va considerata non soltanto come dato percentuale rigido ma anche come variabile dipendente, funzione appunto dello spazio e del tempo.

Esistono classi anche cospicue di oggetti, che occupano un posto non irrilevante nella storia dell'arte di un determinato periodo, che d'altra parte non siamo in grado di valutare esattamente proprio perché abbiamo su di esse solo dati quantitativi globali, non differenziati secondo il tempo e lo spazio; ben diversamente utilizzabili sarebbero questi ultimi se fossero di provenienza, anziché sporadica, archeologica (cioè di scavo regolare).

Un accenno infine ad un altro aspetto della produzione artistica, che è quello "fabril": Abituati come siamo a considerare l'opera d'arte come creazione dello spirito, trascuriamo spesso inconsapevolmente il fatto che ogni opera è il prodotto del lavoro dell'uomo e pertanto è inserita nel ciclo della produzione non solo in quanto appoggio collaterale – ideologico – al mantenimento di determinati rapporti di produzione, ma anche e proprio in quanto bene prodotto. Mi sembra evidente che anche da questo punto di vista il contributo dell'archeologia può essere determinante, in quanto consente di chiarire le condizioni della produzione e pertanto di collocare le opere nella giusta prospettiva storico-sociale. Faccio solo qualche esempio: distribuzione delle fornaci per la produzione di terrecotte, dislocazione delle botteghe per la produzione, ad esempio, di sculture nell'ambito della città o del santuario, presenza o meno di la-

boratori destinati alla produzione di oggetti d'arte all'interno delle abitazioni, e così via.

A questo punto mi sembra di aver sufficientemente chiarito quanto mi proponevo di richiamare alla vostra attenzione. Certamente nulla di nuovo, ma forse qualche cosa che corre il rischio di essere dimenticata credo di averla detta. Per riassumere, permettetemi di formulare così l'assunto prin-

cipale di questa mia conversazione: le informazioni che lo strumento di indagine rappresentato dallo scavo archeologico può fornire relativamente alla produzione artistica dell'antichità sono tante e a tal punto condizionanti che non si può ammettere divorzio tra archeologia e storia dell'arte antica, almeno fino a quando non ci venga dimostrata la inutilità degli studi storico-artistici.