

In memoria di Wladimiro Dorigo (1927-2006)

Wladimiro Dorigo è morto la scorsa estate, il primo luglio.

Ricordare Dorigo, rendere omaggio alla sua figura morale e alla sua profondissima, raramente eguagliabile, onestà di pensiero e di azione, non è operazione scindibile dalla rievocazione della sua attività intellettuale e dal suo mestiere di storico dell'arte medievale. Impegno politico, scelte pubbliche di alto valore etico, e un percorso di ricerca accademica costantemente teso alla conoscenza capillare e alla salvaguardia materiale del patrimonio artistico veneziano, di cui è stato tra i maggiori studiosi, hanno concorso a delineare una personalità difficilmente definibile in poche parole di circostanza. Mai come nel caso di Dorigo, poi, le parole di circostanza sono in effetti del tutto fuori luogo: appassionata partecipazione civile e approfondito lavoro di ricerca hanno reso Dorigo un intellettuale italiano atipico nel panorama europeo degli ultimi decenni, e lo hanno tenuto inesorabilmente lontano dalle mode, dalle scuole, dai gruppi, dalle tendenze in voga nella pratica attuale della storia dell'arte medievale. Tutta la sua produzione scientifica si pone come tangibile testimonianza della necessità di una storia dell'arte non avulsa dal fluire della vita reale né separata dal ruolo sociale, politico al suo più alto grado, che l'intellettuale può e deve giocare sul palcoscenico della vita pubblica. Del suo coraggio metodologico resta testimonianza altissima nei suoi scritti.¹

Dopo aver discusso, a Padova, con Sergio Bettini, nei primi anni Cinquanta, la sua tesi di laurea sulla pittura tardo-romana, Dorigo, già giovanissimo militante della sinistra cattolica, subito dopo la laurea divenne fondatore della corrente 'Sinistra di base' della Democrazia cristiana e direttore del «Popolo del Veneto», giornale dal quale propugnava un'apertura a sinistra e rivendicava il ruolo dell'industria di stato nell'attenuamento degli squilibri sociali e geografici (idee che a leggerle oggi ci danno tutta la misura dello straordinario utopismo di quegli anni). Nel 1956 si presentò con successo alle elezioni amministrative veneziane nelle liste della Democrazia Cristiana e divenne assessore all'urbanistica di una giunta appoggiata dal Partito Socialista. La sua partecipazione alla programmazione di un piano regolatore che riorganizzasse l'area lagunare, secondo l'interesse generale, sulla base dell'espansione industriale di Porto Marghera e sulla costruzione di una seconda zona industriale (progetto sulla cui validità oggi, a posteriori, si può discutere, ma che allora era pieno di forza

innovativa e di finalità fortemente, intrinsecamente, sociali), fu fondamentale e strategica, e il piano, malgrado l'opposizione della Curia e dell'allora patriarca Roncalli, fu approvato in Consiglio Comunale (dicembre 1957-aprile 1958), per essere poi purtroppo profondamente alterato.

L'attività pubblica di Dorigo sfociò, proprio nell'aprile del 1958, nella fondazione, a Venezia, della rivista mensile «Questitalia» (della quale furono anche aperte una redazione romana, nel 1959, ed una milanese, nel 1963), una delle operazioni più interessanti di quegli anni, dalle cui pagine, aperte al dibattito tra chiunque avesse a cuore il cambiamento del paese, Dorigo intervenne con posizioni limpide, nette, coraggiose (si pensi solo alla battaglia per l'abolizione del 'concordato', nel 1965), sulla politica interna, l'urbanistica, i grandi eventi internazionali (il Vietnam, Cuba, l'Africa), i sindacati o la Chiesa, fino alla proposta, allora ritenuta possibile, di una 'terza via' tra capitalismo e comunismo. Sfolgiando le pagine di «Questitalia», che chiuse nel settembre del 1970, si attraversa in qualche modo l'intera storia italiana della seconda metà del Novecento.

Ma Dorigo non dispense i panni dello storico. Nel 1961 era pronto per la stampa il suo lavoro tratto dalla tesi di laurea discussa con Bettini, che, nella prefazione, definiva il volume come «una finestra spalancata», uno spiraglio «d'aria fresca nello stantio della nostra cultura specie archeologica». Il libro però vide la luce solo nel 1966, per i tipi di Feltrinelli, con il titolo *Pittura tardo-romana* (pubblicato in edizione inglese nel 1971). Recensito con un certo sospetto da Ranuccio Bianchi Bandinelli (il cui dissenso mi pare fosse indirizzato più al maestro Bettini e al suo linguaggio critico che non all'allievo Dorigo), il libro contribuì a far leggere la tarda antichità con una vera autonomia formale, come il punto di arrivo di quattro secoli di pittura mediterranea.

Divenuto direttore del Festival internazionale della prosa della Biennale di Venezia, Dorigo continuò ad occuparsi di storia dell'arte medievale senza mai abbandonare la politica attiva: nel 1973 pubblicava *Una legge contro Venezia. Natura, storia, interessi nella questione della città e della laguna*, un documento, serrato testo polemico contro la disastrosa Legge n. 171 dell'aprile 1973 (l'approccio storiografico alla questione 'nazionale' della salvaguardia di Venezia e quanto mai indicativo della sua posizione politica e intellettuale); nel 1975 iniziava l'insegnamento all'Università Ca' Foscari di Venezia. Impegno, ideologia e storia procedono ancora di pari passo: nel 1983 esce *Venezia origini. Fondamenti, ipotesi,*

metodi, dove Dorigo mette in pratica una metodologia nuova, basata sul rapporto tra storia, storia dell'arte e archeologia, ma guardata con sospetto dagli specialisti di ciascuna delle tre discipline. L'operazione era coraggiosa, il risultato pionieristico: si faceva strada la necessità di una storia globale e interdisciplinare, «nella quale la struttura ambigua dei luoghi e la specificità dell'ambiente [veneziano] fossero studiate in continuità con l'evoluzione istituzionale, la crescita delle presenze ecclesiastiche, lo sviluppo civile, sociale, economico, l'apertura alle culture artistiche di un mondo più vasto». Da questo momento (oserei dire, per la forza dei tempi, per il cambiamento dei contesti, per la consapevolezza dell'impossibilità di agire nel mondo reale), Dorigo si dedica in modo più esclusivo alla scrittura accademica: la Venezia difesa, protetta, invano preservata dagli assalti della modernità diventava l'oggetto privilegiato della ricerca quotidiana.

Da *Venezia origini*, passando per *Venezie sepolte nelle terre del Piave. Duemila anni fra il dolce e il salso* (Roma 1994), all'ultimo imponente libro, in due grandi volumi, *Venezia romanica. La formazione della città medievale*, edito nel 2003, passano vent'anni ricchi di ricerche, di lezioni, di allievi e di pubblicazioni.² Questo suo ultimo libro monumentale è un modello del suo metodo.³ Si tratta di un metodo basato sulla volontà di superare la «separazione delle due culture, quella umanistica e quella naturalistica, richiedendo continua tensione da parte dello storico nella verifica sperimentale, per quanto possibile, di quanto gli veniva proposto con gli usuali strumenti e oggetti di lavoro». I risultati pubblicati sono il prodotto di una selezione operata su un materiale documentario vastissimo (più di seimila atti notarili di interesse privato), condotta «come su un binario», cosicché «la ricerca sulla città si fonda sia sul documento sia sul monumento; e – se è utile precisare ulteriormente –, su evidenze fisico-naturali storicizzate ancora mediante le fonti e i reperti». L'associazione della ricerca di archivio e dell'osservazione visuale porta Dorigo ad un risultato apparentemente ovvio, ma non così scontato: con questa operazione acquista nuova visibilità monumentale quel che, divenuto nei secoli invisibile e negletto, era invece sotto gli occhi di tutti agli angoli delle calli o tra le mura sbrecciate degli antichi palazzi veneziani. L'aspetto che personalmente più mi ha colpito dell'impresa, al di là della sua esautività, è che l'aggettivo 'románico' contenuto nel titolo del libro è applicato ad una città che tradizionalmente nella storia dell'arte è invece da sempre posta in contatto strettissimo con il mondo orientale: Dorigo colloca, a ragione

secondo me, l'arte medievale di Venezia più in Occidente che in Oriente. Anzi, opponendosi alla tradizionale antitesi Oriente/Occidente, Dorigo insiste proprio sulla componente definita 'romanica': «preferisco chiamare romani- che le presenze architettoniche in Venezia dei

secoli XII e XIII (...). Il contesto veneziano di quei secoli si suole troppo spesso definire bizantino, come se la indubbia bizantinità progettuale di San Marco fosse la sola cifra qualificante, e rappresentasse la stessa necessità storica di una città che nasceva su pre-

messe culturali del tutto diverse, intimamente legate all'occidente».

Dorigo scomparso, rimarrà per molto tempo la sua *Venezia romanica*.

Xavier Barral-i-Altet

¹ Su Wladimiro Dorigo: X. BARRAL I ALTET, *Dorigo a Venezia tra ideologia, storia dell'arte e archeologia*, «Studi Veneziani», n.s., XLIX (2005), pp. 393-406.

² Si vedano la bibliografia e gli interventi contenuti nella miscellanea dedicata a W. Dorigo, dal titolo

Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia, curata da E. Concina, G. Trovabene e M. Agazzi, Il Poligrafo, Padova 2002.

³ Le presentazioni di *Venezia romanica*, tenute da G. Arnaldi, X. Barral i Altet e W. Wolters, presso l'Isti-

tuto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, il 24 novembre 2003, sono state pubblicate nel fascicolo *Venezia romanica. Presentazioni e recensioni novembre 2003-settembre 2005*, Cierre Edizioni, Verona 2005, pp. 1-22.

Ilaria Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art par les Monuments*,

Bonsignori Editore, Roma 2005, pp. 285.

Storico dell'arte, *amateur*, collezionista di disegni e di terrecotte antiche, incisore e disegnatore dilettante, Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt è stata una figura fondamentale sia per lo sviluppo della metodologia storico artistica che per la riscoperta su scala internazionale dell'arte del Medioevo. Con la sua *Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle* egli mise infatti a punto un metodo di indagine ben presto ritenuto 'scientifico' e 'oggettivo', basato essenzialmente sulla riproduzione quanto più fedele possibile dell'oggetto d'arte mediante l'incisione al semplice tratto lineare.

Su questo straordinario personaggio e sulla sua monumentale opera registriamo l'uscita di un bel libro di Ilaria Miarelli Mariani, pubblicato a Roma dall'editore Bonsignori. Si tratta di un'intelligente e colta disamina, non solo del ruolo svolto da Seroux d'Agincourt nella storiografia del tempo, ma anche della struttura e della genesi della sua monumentale opera.

Grazie al loro imponente apparato iconografico (ben 1400 diversi monumenti sono riprodotti, parzialmente o per intero, nelle incisioni dell'*Histoire*), infatti, i sei volumi di Seroux d'Agincourt divennero per tutto il XIX secolo i libri maggiormente consultati dagli studiosi di arte medievale e del Primo Rinascimento.

Un «immenso museo», come lo definisce lo stesso autore, che si sarebbe manifestato agli occhi di coloro che si accingevano a sfogliare le pagine dell'*Histoire de l'Art*, ordinato non solo cronologicamente, ma anche secondo tipologie di opere, scuole pittoriche o scultoree, manufatti dello stesso genere e tecnica, in accostamenti eloquenti, capaci di mostrare immediatamente il legame che conduceva dall'uno all'altro attraverso i secoli e le scuole. L'interesse degli studiosi per l'opera di Seroux si è accentuato nel corso del XX secolo grazie alla riscoperta dei disegni preparatori all'opera, lasciati dall'autore alla Biblioteca Apostolica Vaticana, dove si conservano tutt'ora. Infatti il fortunato rinvenimento, sia tra i disegni conservati nei caotici codici di «inediti», sia tra quelli preparatori alle incisioni, dei quali non tutti sono stati utilizzati per intero, di testimonianze di monumenti oggi

non più esistenti o manomessi ha reso lo sterminato fondo un'imprescindibile fonte iconografica per gli studiosi dell'arte del Medioevo, in particolare per la produzione romana, su cui l'attenzione e l'interesse di Seroux si concentrarono in modo serrato.

L'attenzione per questo aspetto documentario, sia pure di estrema importanza, ha contribuito a lasciare in ombra il ruolo dell'*Histoire de l'Art* nel campo della storia della letteratura artistica e, di conseguenza, la metodologia messa a punto dal suo autore attraverso contatti con i maggiori studiosi contemporanei, sia italiani che stranieri.

Giunto in Italia con l'espresso desiderio di proseguire, sia cronologicamente che metodologicamente, la *Geschichte der Kunst des Altertums* di Winckelmann, l'opera di Seroux mostra una sua autonomia storiografica rispetto all'opera del tedesco, che ben si comprende solo mediante l'analisi del suo percorso intellettuale.

Il libro di Ilaria Miarelli Mariani si proponeva dunque di far luce sulla figura di questo storico dell'arte sinora poco indagata, il cui *iter* è stato definito da Francis Haskell «strano e sorprendente». Obiettivo felicemente raggiunto dall'Autrice, che ci fornisce quindi uno strumento di grande utilità per orientarci nell'a volte incontrollabile percorso intellettuale di Seroux. Nato a Beauvais nel 1730 in una nobile famiglia dedita per tradizione alla carriera militare, anche Seroux divenne da giovanissimo capitano di cavalleria della *maison du roi*. Questa non doveva però essere l'attività a lui più confacente, tanto che le biografie antiche, edite e inedite, mettono l'accento sulla sua personalità brillante, sulla 'nobiltà' del carattere, sul suo «spirito vivace e seducente»: tutte doti che lo fecero ben presto ammettere alla corte di Luigi XV.

Gli anni passati sotto le armi furono però fondamentali per il suo percorso di avvicinamento all'arte medievale. In un passo della sua opera – che è anche fonte inesauribile di notizie autobiografiche – egli ricorda che fu proprio con l'intento di scrivere la storia dell'arte militare che egli acquistò «le prime cognizioni intorno allo stato delle Arti del Medioevo».

Lasciata la cavalleria, Seroux proseguì gli studi al parigino Collegio di Navarra, seguendo con particolare attenzione il corso di fisica sperimentale di Jean-Antoine Nollet, e quello di retorica di Charles Batteux, nome cruciale per il futuro sviluppo della disciplina estetica.

Ma un'importanza decisiva nella formazione del

giovane Seroux va individuata nella sua frequentazione di Caylus, da cui egli apprese l'amore per l'arte antica e, soprattutto, l'interesse per il disegno e per la riproduzione artistica. Tra le personalità più brillanti del XVIII secolo, Caylus era particolarmente sensibile al problema della correttezza della riproduzione delle opere d'arte: egli intendeva infatti l'immagine dell'oggetto raffigurato come il suo 'doppio', punto di partenza imprescindibile per l'analisi storica.

Intorno ai trent'anni, Seroux entrò nella *Fermé Générale*, l'Appalto generale, che, all'epoca, andava costituendosi come una delle compagnie più esclusive di Parigi, sorta di nuova aristocrazia che si affiancava alla nobiltà tradizionale, e il cui ruolo nel campo della promozione artistica di *Ancien regime* è stato da tempo riconosciuto. La sua candidatura fu sostenuta da Jean-Joseph de La Borde, banchiere di corte e grande collezionista e committente di uno dei più noti giardini "pittoreschi" francesi, il parco di Méreville, ultimato nel 1784 da Hubert Robert.

Più che a imprese finanziarie, nell'ambito della *Fermé* Seroux legò il suo nome alla più importante impresa culturale patrocinata dalla compagnia, l'edizione illustrata dei *Contes et Nouvelles* di La Fontaine del 1762, uno degli eventi più rilevanti della storia dell'editoria prerivoluzionaria. Fu il futuro storico dell'arte a seguire la cura dell'esecuzione delle stampe dai disegni di Charles Eisen, cominciando dunque a mettere a punto il meticoloso metodo di lavoro che amplierà nel decennio successivo per intraprendere le sue ricerche sull'arte medievale.

Perfettamente inserito nei colti circoli parigini, tra cui quello, famosissimo, di Madame de Geoffrin, Seroux frequentava assiduamente gli artisti, tra cui Boucher e Fragonard e possedeva, inoltre, una importante collezione di disegni in cui confluì parte della raccolta Mariette.

In seguito alla morte di Luigi XV e quasi alla soglia dei cinquant'anni, decise di abbandonare la sua redditizia carica nella *Fermé* per dedicarsi interamente allo studio dell'arte, avendo già in mente il progetto di proseguire, come l'opera winckelmaniana. Progetto che prese corpo nel corso del suo viaggio europeo compiuto nel 1777, che lo portò, tra gli altri luoghi, a Strawberry Hill da Horace Walpole e ad Harlem a visitare la collezione di 'primitivi' di Enschedé. Decisivo fu però il viaggio in Italia, dove, alla ricerca dei monumenti medievali, entrò in contatto con gli eruditi che da anni si interessavano