

**eum** > filosofia > estetica

Silvia Ferretti

L'intenzione dell'opera

eum

*Questo libro è pubblicato con i fondi della ricerca ottenuti presso il  
Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Macerata.*

*A Elena, Filippo e Giorgio,  
per il loro coraggio nell'intraprendere la via della ricerca*

Isbn 978-88-6056-211-1

Prima edizione: ottobre 2009

©2009 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Stampa:

tipografia S. Giuseppe srl

via Vecchietti, 51 - 62010 Pollenza

[tsg@tsgsrl.191.it](mailto:tsg@tsgsrl.191.it)

## Indice

- 9 Introduzione
- 13 Capitolo primo  
Aby Warburg e la polarità dell'immagine artistica
- 27 Capitolo secondo  
Edgar Wind filosofo e storico dell'arte
- 47 Capitolo terzo  
Gombrich e Arnheim. Illusione e percezione visiva
- 61 Capitolo quarto  
Gombrich e l'iconologia del novecento.  
Un possibile tracciato
- 91 Capitolo quinto  
Baxandall e l'intenzione dell'opera d'arte
- 113 Bibliografia

## Introduzione

Il libro raccoglie in parte saggi pubblicati altrove, aggiornati bibliograficamente per l'occasione, taluni anche notevolmente rivisti e ampliati. L'ultimo invece, che dà il titolo all'intera raccolta, concernente l'intenzione dell'opera secondo Michael Baxandall, è nuovo e prende spunto da un mio intervento a un seminario tenutosi quest'anno a Roma nell'ambito degli incontri presso l'Osservatorio di Estetica e Storia dell'arte.

Ho ritenuto opportuno riprendere in mano questi temi per non lasciare invecchiare troppo a lungo la mia ricerca su teorie legate all'iconologia e all'iconografia, interrotta da un lungo periodo di studio sul pensiero tardo-antico e la concezione greca dell'immagine, i cui risultati ho raccolto nel libro *Antichi e moderni*. La rielaborazione del passato, pubblicato alla fine del 2005.

Studiare i problemi legati all'immagine artistica e alla filosofia estetica è ovviamente vincolato al senso della storia e del tempo nelle diverse epoche della cultura umana, e ho trovato un rinnovato interesse per questo confronto esplorando ciò che è accaduto nella critica d'arte dopo le dispute su iconologia e iconografia e nel difficile contesto dell'arte contemporanea.

Verso un argomento per me del tutto nuovo e arduo sono stata spinta anche dalla necessità didattica di porre gli studenti di fronte al problema dell'arte del novecento, ma soprattutto dal desiderio di acquisire via via nozioni che mi consentano di avvicinare almeno in parte questa materia artistica così ricca e varia e di sorprendente capacità inventiva nel secolo scorso. Ciò al fine di essere in grado di articolare un giudizio non del tutto ingenuo e provvisorio su quest'arte e sul suo rapporto con gli attuali mezzi di comunicazione e con le variazioni di sensibilità

immaginativa e recettiva del senso e dei simboli nel nostro tempo.

Nei saggi che seguono non affronto certo - e non potrei - il tema dell'arte contemporanea, ma quello di alcuni strumenti di riflessione storico-artistica, degli sviluppi che la critica d'arte, ma anche la riflessione sulle età diverse dell'arte di tutti i tempi, hanno conosciuto nel corso del novecento e parallelamente alla visione e alla interrogazione sulla nuova epoca.

Ernst Gombrich, sui cui testi studenti ancora giovanissimi continuano a trovare materia di domande persino "vitali", diceva che non importa essere contro il relativismo culturale: esso è nella realtà dei fatti. Né essere contro il relativismo del gusto: le differenze tra gli artisti, soprattutto tra i più grandi, dimostrano che il gusto varia continuamente a partire dalle scelte dell'artista. Mi persuade però Gombrich quando manifesta la sua avversione al relativismo del giudizio estetico, che tende ad annullare la possibilità di sapere cosa è arte e cosa non lo è. Abolire radicalmente, e talvolta quasi inconsapevolmente, la differenza tra bello e brutto, tra piacere e dispiacere (nel senso della pura e semplice avversione) significa impedire il giudizio e cancellare la storia, negare l'arte del tutto.

Ringrazio tutti coloro che hanno permesso, con l'ascolto, con il confronto e nonostante le scarse energie che l'attuale sistema universitario mette in opera per la ricerca, la pubblicazione del saggio. Ringrazio quindi in particolare l'eum, centro delle edizioni universitarie di Macerata, e i suoi instancabili e generosi collaboratori e responsabili.

Ringrazio coloro che hanno in passato consentito la stampa dei saggi qui ripresi e ne hanno permesso ora la ristampa, e che sono:

La polarità nella formazione filosofica e culturale di Aby Warburg, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di Claudia Cieri Via e di Pietro Montani, Aragno, Roma 2005.

Edgar Wind, *Dalla filosofia alla storia dell'arte*, in "La Cultura", n.1/2, 1991.

*Illusione e percezione visiva in Gombrich e Arnheim*, in Lu-

cia Pizzo (a cura di) *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, Russo, Aesthetica, Palermo 2005.

*Gombrich, Brandi e l'iconologia del novecento*, in Luigi Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica, Palermo 2006.

## Capitolo primo

### Aby Warburg e la polarità dell'immagine artistica

Sin dai primi studi e rendiconti sull'opera di Aby Warburg la polarità è stata rilevata come uno dei temi di fondo del suo modo di intendere l'opera d'arte e i suoi diversi contesti. Già i primi saggi di Fritz Saxl, Edgar Wind, Alfred Doren, Hans Liebeschütz mettevano in risalto, accanto ai famosi concetti di *Pathosformel*, di *Nachleben*, di "età di transizione", quello di polarità, che emerge negli scritti di Warburg per sua stessa dichiarazione.

La polarità si configura in vari modi. Dai primi scritti su Botticelli e Poliziano, via via con continuità e sempre maggior consapevolezza, si viene definendo il primo rinascimento come età di transizione, epoca breve e fervida del passaggio a regole più stabili e riconosciute, a un mondo dai confini e dalle caratteristiche più nitide, benché sempre in evoluzione. Nel passaggio all'età moderna, l'uomo del primo rinascimento vive tra sentimento della tradizione medievale e scoperta dell'antico sotto una nuova luce.

Il primo imporsi di uno schema polare nel discorso di Warburg è nell'antagonismo tra il medioevo e un rinascimento che riscopre l'antichità classica. Per meglio dire: è nell'antitesi tra il medioevo e un evo moderno in divenire attraverso forme dell'antico riscoperte e autonomamente elaborate. Medioevo significa per Warburg sentimento di appartenenza a un mondo dominato dalla conformità alla fede cristiana. La scelta di soluzioni anticheggianti per rappresentare il posto dell'uomo nel cosmo significa invece svincolarsi dalla religiosità dogmatica per

un confronto più diretto fra individuo e mondo<sup>1</sup>.

Qui la polarità esercita la sua funzione di schema motivante nel mostrare come un individuo, che è in una condizione di instabilità, di passaggio, condizione sentita insieme come effimera ed esaltante, oscilla fra i poli di questa situazione psicologica: egli aderisce contemporaneamente al bisogno di fede nell'immortalità e nel trascendente e a quello di affermare la propria volontà di potere su questa realtà presente e terrena. È esemplare per Warburg la figura di Francesco Sassetti, un soggetto eclatante per mettere alla prova i risultati delle sue ricerche d'archivio, delle sue osservazioni e intuizioni, degli accostamenti fra la psiche dell'artista, quella del committente e quella complessiva dell'epoca.

Sassetti ispira al Ghirlandaio, in Santa Trinita, la rappresentazione del suo fasto mondano (la sua famiglia accanto alla famiglia di Lorenzo de' Medici), e insieme la raffigurazione di sé e quella della moglie in vesti monastiche, in un gesto di preghiera e di sottomissione al patronato di san Francesco. Entrambe sono forme adeguate ad esprimere pienamente il ruolo che il personaggio di spicco della Firenze del quattrocento sentiva di rappresentare ad un tempo, senza contraddizione. L'immagine della Fortuna, invocata a proteggere i commerci navali di Sassetti o di Rucellai, non toglie forza al sentimento di poter incidere sul corso degli eventi con le virtù individuali della prudenza, sapienza e sopportazione, un complesso di abilità che per Warburg segna un'intelligenza volta alle cose del mondo.

La forma simbolica della fortuna, "simbolo anticheggiante dell'energia"<sup>2</sup>, è stata tramandata dall'antichità attraverso tutto il medioevo, come è accaduto per le figure degli dèi. Queste, trascorrendo da occidente ad oriente e tornando infine nell'oc-

<sup>1</sup> Valga per tutti gli esempi che ricorrono nell'opera di Warburg la notazione acuta sulla *grisaille*, la tecnica di pittura di scene classiche in chiaroscuro grigio, simbolica "della funzione ritardante della civiltà sassettiana nel mutamento dello stile dal Medioevo al maturo Rinascimento". Aby Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* (1907), in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, p.245. Vedi su questo tema e il tema della polarità B. Buschendorf, "War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern": Edgar Wind und Aby Warburg, in «Idea», Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, IV, 1985, hrsg. von W. Hofmann und M. Warnke, pp. 181 ss.

<sup>2</sup> *Ibid.*

cidente rinascimentale, nell'Europa che si sta emancipando politicamente e artisticamente, si trasformano in démoni astrali per riprendere, nel momento della liberazione espressiva, le antiche vesti classiche e rivelarsi così sempre uguali, conservandosi nella metamorfosi. In tutti questi simboli Warburg vede agire al fondo la polarità. Essa si esercita, non solo storicamente, nel passaggio da un'epoca ad un'altra, da una concezione del mondo a un'altra, da un senso estetico a un altro. La polarità è intrinseca allo stesso simbolo e lo rende vivente, gli dà facoltà di comunicare, di rivelare qualcosa e spiega il persistere dell'energia con cui si impone. Qui si intravede una giustificazione teorica del concetto di polarità, come si è venuta formando negli studi di Warburg.

Polarità non significa soltanto contrarietà e non sempre. È una contrapposizione anche tra entità che non sono da intendersi come opposte, ma sono, in una determinata situazione storica o psicologica, emotiva o estetica, in antitesi tra loro. E l'antitesi è determinata dal soggetto che, stretto dall'emergenza del dissidio, dell'angoscia, della tensione, formula o riscopre il simbolo in cui giungono a formulazione le forze che si contendono la sua anima. Queste forze antagoniste, i poli della tensione, non si possono mai risolvere o placare, esse non possono ridursi a unità né essere presenti in uno stesso tempo: il soggetto può quindi soltanto andare irrisolto dall'una all'altra. Le forze antagoniste trovano una configurazione apparentemente unitaria solo nel simbolo che può essere religioso o politico, oppure, come nel nostro caso, artistico. Il simbolo non unifica, ma tiene insieme, esibisce una dualità che non potrebbe altrimenti mai apparire nella simultaneità.

Warburg ha letto più volte e con molta attenzione lo studio di Friedrich Theodor Vischer sul simbolo, da cui trae in parte la sua idea di polarità<sup>3</sup>. Vischer aveva pensato la strutturazione

<sup>3</sup> Fr. Th. Vischer, *Das Symbol. Zu Eduard Zellers fünfzigjährigem Doctor-Jubiläum*, 1887, in *Kritische Gänge*, IV, Leipzig 1914, pp. 420-456, trad. it di F. Marelli, *Il Simbolo*, in A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 1997, pp. 141-175. Sul rapporto di Warburg con Vischer vedi E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik*, in *Vierter Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Oktober 1930, pp. 170 ss., ora in «Aut-Aut», gennaio-aprile 1984, pp. 127 ss. E di recente B. Buschendorf, *Der Symbolbegriff bei Fr. Th. Vischer, A. Warburg und E. Wind*, in *Edgar Wind. Kunsthistoriker*



del simbolo in tre fasi, di cui due polari, quella magico-religiosa (che Warburg poi chiama “congiungente”, forse pensando a Friedrich Creuzer) e quella logico-intellettuale, che distingue l'immagine dal suo significato. Una terza fase concerne il simbolo estetico, mediatore tra i precedenti, in quanto unifica e insieme distingue immagine e senso. Questa terza accezione rimane per Warburg quella fondamentale, che egli non vede soltanto limitata all'estetico, ma la estende ai molteplici segni costituenti la totalità della sfera culturale, nella sua discontinuità e diversificazione interna. Il simbolo magico racchiude qualcosa di formalmente individuante, così come quello logico-matematico non può mai perdere del tutto la traccia, per quanto appena percettibile, di un momento emozionale del suo costituirsi. Entrambi hanno in sé, per questo dinamismo polare che li sostiene, la tendenza a trasformarsi nel loro contrario, e l'oggetto culturale è il risultato equilibrato di uno sforzo continuo dell'immaginazione simbolica per mediare fra razionalità e irrazionalità<sup>4</sup>. Lo studioso delle scienze della cultura si avvale, per individuare queste forze espresse nei fenomeni simbolici delle varie epoche, di un'operazione psichica essenziale, l'empatia.

La tradizione di pensiero, che vede nel simbolo una duplicità, è molto antica. Ma nella formazione complessiva di Warburg risale evidentemente ad un periodo storico molto più vicino a lui, quello che precede e che poi vede la nascita del pensiero romantico. Ernst Gombrich nella *Biografia intellettuale* riferisce una pagina di diario di Warburg del maggio 1907 in cui questi dichiara il suo stupore nell'aver ritrovato nella *Metamorfosi delle piante* di Goethe quello stesso concetto di polarità, da lui escogitato come struttura intellettuale su cui fondare le sue interpretazioni degli accessori in movimento, delle apparizioni veementi di antiche menadi e di satiri. Il pensiero della polarità e della sua apparente risoluzione nel simbolo, nel fenomeno naturale come in quello artistico, appartiene all'intero substrato

*und Philosoph*, hrsg. H. Bredekamp, B. Buschendorf, Berlin 1998, pp. 227-248. Cfr. anche A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologie dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, pp. 74-77.

<sup>4</sup> B. Buschendorf, *Der Symbolbegriff*, cit., pp. 230 ss.

poetico e riflessivo di Goethe<sup>5</sup>. Del significato totalmente metamorfico e quindi drammaticamente equivoco della polarità rappresentata nel simbolo e quindi del simbolo stesso, si ha del resto una prova grandemente penosa nelle *Affinità elettive*. Sia per Goethe che per Warburg la nozione di simbolo viene presa nella sua accezione di segno che è intrinseco al suo significato, è un apparire, che rivela però immediatamente un'essenza e questa essenza è polare, duplice.

Questo era stato anche il pensiero di Friedrich Creuzer (il traduttore in tedesco di Plotino nel primo decennio dell'ottocento), che tentò di ricostruire filologicamente una dualità a fondamento della struttura simbolica, indagando su una casta di sacerdoti che, ai primordi di un'era storica, dovettero escogitare il simbolo per esprimere sensibilmente un potere invisibile, soprannaturale, per porre fine all'ansia dell'indicibile in popoli ancora privi di mezzi concettuali adeguati<sup>6</sup>. Da queste idee trasse in parte ispirazione anche Hermann Usener, maestro di Warburg, per la sua teoria sugli dèi momentanei, il cui nome nacque da un'esigenza espressiva immediata nel momento del terrore per un evento naturale catastrofico<sup>7</sup>. Creuzer fu anche il primo a indagare sulla polarità tra Apollo e Dioniso, così importante nell'opera di Nietzsche sulla tragedia greca e nello stesso War-

<sup>5</sup> E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, p.241 nota. B. Buschendorf, *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der "Wahlverwandschaften"*, Frankfurt Main 1986, pp. 17-29. Per il legame con Goethe vedi il recente libro di A. Pinotti, *Memorie del neutro*, Milano 2001.

<sup>6</sup> Fr. Creuzer, *Simbolica e mitologia*, introd. del 1810, in *Dal simbolo al mito*, Milano 1983, a cura di G. Moretti, vol. 2, pp. 15 ss.

<sup>7</sup> Per la conoscenza che aveva Usener di Creuzer si veda A. Momigliano, *Premesse per una discussione su H. Usener*, in AA.VV. *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, Pisa 1982, p.13. Per le radici di Usener nella Heidelberg romantica, vedi E. Schwartz, *Rede auf Hermann Usener* (1906), in *Gesammelte Schriften*, De Gruyter Berlin 1938, 1. Band, pp.301-315. Schwartz presenta Usener come un filologo tecnico che usa la filologia e la storia come premesse per una scienza dell'essere umano. L'influsso del romanticismo di Heidelberg viene definito “probabilmente solo mediato”, pp. 303-304. Del resto Usener mostra di conoscere bene Schelling, vedi il saggio *Mythologie* in «Archiv für Religionswissenschaft», VII 1904, pp. 6-32. Per approfondire i legami di Usener con Nietzsche e Rohde si veda H. J. Mette, *Nekrolog einer Epoche: Hermann Usener und seine Schule*, in «Lustrum», 22 1979-80. Ancora per i rapporti con la polarità simbolo-allegoria nel romanticismo si veda M. Rampley, *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theorie of Art*, in «The Art Bulletin» LXXIX, 1997, pp. 41-55, in particolare p. 48.

burg. E fu sempre Creuzer a porre la questione del passaggio da una civiltà a un'altra in termini di migrazione di simboli da oriente verso la Grecia preistorica, differenziando nella sostanza il simbolo dal mito, ponendo il primo come originario e semplice pur nell'intrinseca duplicità di senso, e come istantaneo coincidere della parvenza col significato, mentre il mito rappresenta il frutto tardivo di una cultura evoluta, un elemento discorsivo e di esteriore abbellimento, in cui il significato vero, simbolico, è già andato quasi del tutto perduto.

Certamente quando Warburg pensa alla *sua* polarità, a quella che si incarna nel conflitto tra nord e sud o nella trasmissione di immagini dal realismo fiammingo alla tendenza idealizzante "all'antica" del rinascimento fiorentino ("inarmonica convivenza", dice Warburg nel 1905<sup>8</sup>), quando pensa di utilizzare lo schema della polarità per dar conto della tensione tra magia e logica nell'età di Lutero, ha in mente in generale l'interpretazione storico-culturale di Burckhardt dell'antichità classica, dell'età di Costantino e del rinascimento, visto dallo storico di Basilea come un'epoca di rinnovamento ma anche di violente contraddizioni, e più in particolare ha in mente la polarità di apollineo e dionisiaco in Nietzsche.

Con la sua sensibilità coscientemente e in parte volutamente patetica, o empatica, Warburg vedeva in Burckhardt e in Nietzsche le due pietre di confine di un rapporto della modernità con l'antichità in cui lui stesso si sentiva coinvolto e di cui era chiamato a render conto. Il confine che essi segnavano per Warburg veniva al termine della lunga elaborazione dell'antico iniziata con Winckelmann, e che alcuni tra i "romantici" avevano condotto alle estreme conseguenze. Dall'idea di Winckelmann, che bisognasse imitare le forme dell'arte greca, e imitare l'attitudine all'osservazione e il curriculum di studi degli artisti antichi<sup>9</sup>, era nata una controversia sul modo di accedere al patrimonio culturale del mondo greco, che ne aveva modificato interamente la comprensione. Eppure, quando Winckelmann prescriveva

all'artista moderno di imitare l'opera antica per fare anch'egli un'opera, come quella greca, *inimitabile*, si esprimeva già in quella complicazione e contraddizione che fu poi esasperata da Schiller e dai primi romantici<sup>10</sup>.

Del resto, nel concetto di "vita" di Warburg, pur assieme ad altre mediazioni, soprattutto a quella di Burckhardt, c'è forse più di winckelmanniano di quanto non si ricordi sia stato mai abbastanza sottolineato. Il movimento, espresso dal vigore di un passo o di una torsione del corpo, esaltato da vesti fluttuanti e da chiome scosse, da una gestualità intensificata, persino esagerata, che per Warburg è il mezzo significante del *pathos* rinascimentale, è lo stesso moto vitale che per Winckelmann l'artista greco coglieva nel contorno dell'impronta che i giovani lottatori lasciavano sulla sabbia. Quella traccia naturale di un moto violento, di una tensione in acceso dinamismo, ispirava a Fidia il senso del movimento vitale da imprimere alla figura scolpita. Il resto era idealizzazione, un'idea nella mente dell'artista. Anche nel testo di Winckelmann, volto a dare della classicità un'immagine di perfezione e di equilibrio, troviamo insospettite polarità, come forse è inevitabile per chi abbia profonda conoscenza e sensibilità per il mondo antico, e come certo Carl Justi aveva insegnato al suo allievo Aby Warburg. La lettura del libro di Justi sull'estetica di Platone agisce certamente sull'allievo attraverso l'interpretazione che l'autore dà dello strumento della contraddizione, tra realismo e idealismo, tra elemento fantastico ed elemento speculativo, tra l'imprevedibilità del caso e i fini che l'uomo si prefigge<sup>11</sup>.

La discussione sulla validità del criterio dell'imitazione nell'arte e sull'idea di bellezza aveva dominato tutto il primo romanticismo, a partire dalle tesi sull'interessante e sul sentimentale nella poesia moderna, e ritorna in tutti quegli autori che rimpiangevano il mondo classico ormai troppo lontano e insieme auspicavano l'avvento di una nuova mitologia e di una nuova arte. È così che il mondo moderno ha cominciato ad ave-

<sup>8</sup> Warburg, *La rinascita del paganesimo*, cit., p.174.

<sup>9</sup> J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, (a cura di) M. Cometa, Palermo 1992, pp. 35 e 55.

<sup>10</sup> *Ibid*, p.32.

<sup>11</sup> Karl Justi, *Die ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie*, Marburg 1860, p.71 ss.

re *nostalgia* dell'antichità, a percepirla cioè come qualcosa di perduto, di irrecuperabile e quindi di abbandonato ormai definitivamente nella sua vitalità, oggetto di sempre più scrupolosi e acuti sguardi filologici, ma incomprendibile ormai nella sua essenza. La barriera della distanza storica era stata elevata, il mondo delle origini aveva voltato le spalle al mondo moderno, che ambiva a una propria creatività come a una propria razionalità.

Il più consapevole sulla natura di questi problemi è stato Schiller, con il saggio su ingenuo e sentimentale, un esempio eclatante delle aporie del concetto di polarità, in cui l'ingenuo, che per sé preso non esiste, è in realtà del tutto interno al sentimentale che però lo insegue in una perenne scissione di sé, in una sorta di alienazione a sé<sup>12</sup>. Ma occorre senz'altro avvertire dietro le riflessioni dell'ottocento sull'arte, e soprattutto in quelle di Warburg, la presenza costante dell'altro grande saggio tedesco del settecento, le *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller<sup>13</sup>. Il poeta si arrovela sulla novità che rappresentava negli anni novanta del secolo diciottesimo la *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, e ne riformula i temi centrali proprio a partire da una duplicità originaria della natura umana, che si configura – sia storicamente che ontologicamente – come una polarità tra sensibilità e intelletto. Tale dualità, che non può che persistere perché è originaria, ha un suo momento di superamento solo grazie all'educazione dell'uomo all'arte e alla storia, cioè in un terzo momento delle sue facoltà, che corrisponde all'istinto del gioco e della libertà.

Senza il pensiero di una struttura polare sarebbe impossibile per lo studioso della cultura recepire il carattere della riflessione di Warburg come un momento importante nel confronto critico

<sup>12</sup> Cfr. P. Szondi, *L'ingenuo è il sentimentale* (postumo, 1973), in *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974, pp. 45-89.

<sup>13</sup> Fr. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795), trad. ital. di L. Mancinelli, UTET, Torino 1951. Dello stesso, *L'educazione estetica* (1795), che segnalò nella recente traduzione e cura di Giovanna Pinna, Aesthetica, Palermo 2006. Sull'importanza di Schiller nel pensiero moderno si veda Piero Montani. G. Pinna. A. Ardivino (a cura di) *Schiller e il progetto della modernità*, e il seminario su Schiller del 1936-37 di M. Heidegger, tradotto in italiano da A. Ardivino, con il titolo *Introduzione all'estetica*, Carocci, Roma 2008.

della modernità con il mondo greco delle forme, nel tentativo di riappropriarsi del suo senso autentico per noi oggi, oltre il classicismo e oltre la pura ricostruzione filologica.

La vita postuma dell'antichità e delle sue immagini viventi, nelle vivaci posture e nei tipici gesti improvvisi, è per Warburg contrassegnata nel primo rinascimento da un sovrapporsi, alla forma placata idealizzante che siamo soliti definire 'olimpica', di una esaltazione demoniaca, di una fobia per l'incalzare del tempo e per la conseguente rovina di quella pienezza di volontà di godimento e conoscenza che lo studioso chiama più volte "illuministica".

La tendenza a percepire le opere d'arte come uno spazio aperto all'artista e all'epoca per esprimere e comunicare le emozioni intense, questa tendenza empatica e antropologizzante aveva avuto per Warburg un inizio assoluto dalla lettura convincente e coinvolgente del *Laocoonte* di Lessing<sup>14</sup>. Questi già osservava contro Winckelmann come fosse naturale il lamento per il dolore fisico e come i greci amassero piuttosto rappresentare la loro sofferenza che nasconderla. Mentre la poesia ha strumenti espressivi affidati alla descrizione anche minuziosa delle circostanze del dolore, fino alla forma quasi sconveniente e inaccettabile del *Filottete*, l'arte figurativa deve invece esprimersi nell'istante, deve scegliere fra tanti un gesto e fissarlo abilmente entro quei limiti patetici che consentano all'immaginazione di andar oltre e di estendersi a ciò che non è espresso<sup>15</sup>. E poiché le passioni, diceva ancora Lessing, influiscono sulla fisionomia, il greco, che ambiva innanzitutto a conseguire un risultato bello, imponeva alla loro espressione una certa qual moderazione, coglieva dalla natura un istante che fissasse in eterno sia il *pathos* tragico sia la bella forma che solo così può a lungo essere contemplata.

Nella contemplazione delle sculture antiche le potenzialità dell'immaginazione, che non avrebbero risorse di fronte a un massimo di intensità, vengono invece liberate dalla moderazione formale del gesto simbolico, del movimento contenuto, del lamento fissato in un istante di grazia e di dolore insieme. Lessing

<sup>14</sup> E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, cit., pp. 23-24.

<sup>15</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte* (1766), Aesthetica, Palermo 1991, pp. 31-37 e 63.

aggiunge acutamente che quell'unico momento fissato dall'arte non deve esprimere, per avere durata immutabile, nulla che faccia pensare ad altro che al transitorio<sup>16</sup>.

Già Lessing poneva a fondamento della sua ricerca sul rapporto fra testo poetico e opera d'arte figurativa (un tema poi sviluppato con dottrina e perspicacia da Warburg) la stessa domanda con cui Schelling nel 1795 darà l'avvio alla sua lettura della tragedia greca: come potevano i greci sopportare tanto orrore? È ben noto che Schelling rispondeva alla domanda (tipica di tutta l'estetica del settecento, si ricordi ad esempio Hume) evidenziando nella messa in scena del tragico la polarità tra necessità e libertà<sup>17</sup>.

Winckelmann non poteva evitare di porsi la stessa domanda, implicitamente, a proposito della sopportabilità del grido di disperazione di Laocoonte, che secondo lui veniva riprodotto in un sussurro per mettere in evidenza il carattere morale del sacerdote troiano. E anche Winckelmann seguiva con l'immaginazione del conoscitore di testi antichi il passo lieve dell'Apollo del Belvedere: nell'incedere solo accennato e nello sguardo appena corrucciato del dio, egli percepiva lo spegnersi lento di una precedente scena violenta di lotta e di morte<sup>18</sup>. Winckelmann e Lessing avevano dunque in modo diverso acceso in Warburg l'interesse per l'eccesso emotivo e la sua espressione formale<sup>19</sup>.

La natura della nozione di polarità in Warburg è nella caratteristica varietà di idee e criteri con cui egli misura il suo accostarsi all'opera d'arte. La polarità non ha solo valore intrinseco, non è solo la spiegazione, attraverso un contrasto, dell'energia che scaturisce dalle immagini antiche, migrate a noi attraverso i secoli e i continenti. La polarità sussiste anche in relazione al

<sup>16</sup> *Ibid*, pp. 60 ss.

<sup>17</sup> Fr. Schelling, *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo* (1795), a cura di Giuseppe Semerari, Roma-Bari 1995, lettera X, p.77. D. Hume, *La tragedia* (1744), in *La regola del gusto*, a cura di Giulio Preti, Roma-Bari 1981, p. 59.

<sup>18</sup> Winckelmann, *Storia dell'arte antica* (1764), libro XI, cap. III, in Winckelmann, *Il bello nell'arte*, Torino 1980, pp. 132 ss.

<sup>19</sup> Per un approfondimento teorico di questi temi e autori si veda di Elena Tavani, *L'immagine e il suo momento. Note sulla temporalità dell'immagine*, in Maria Giuseppina Di Monte (a cura di) *Immagine e scrittura*, Meltemi, Roma 2006, pp. 121-155.

*milieu* dell'artista, al suo incontro con i committenti e con i poeti del suo tempo, e tale relazione viene da Warburg allargata all'intero periodo storico.

Inoltre la polarità si estende cronologicamente, nella successione delle epoche, e geograficamente, nell'antagonismo di scelte stilistiche fra nord e sud, fra oriente e occidente. Si pensi in particolare alla polarità astrologica, che gioca un ruolo fondamentale nella trasformazione delle immagini di divinità olimpiche in demoni stellari attraverso l'ellenismo e il medioevo cristiano e arabo. Saturno è il demone dall'influsso maligno sul temperamento – e tuttavia è anche il demone dell'attività intellettuale e della creatività geniale –, mitigato dal positivo influsso di Giove, solare e ottimistico, datore di forma e moderatore. Questa polarità gioca un ruolo fondamentale nell'interpretazione warburgiana della *Melencholia* di Dürer<sup>20</sup>.

Evocando Saturno e Giove, non si può mancare di tornare con la mente alla polarità di queste due divinità nella famosa poesia di Hölderlin *Natura e arte*. In questa contrapposizione che il poeta vorrebbe riportare a un istante armonico, c'è il segno del passaggio da un'età a un'altra e si invoca la memoria, il recupero mnestico del passato, dell'età di Saturno, alla quale l'età successiva deve la vita. In quest'idea è anche racchiusa la concezione holderliniana del “divenire nel trapassare” e della solitudine di chi compie lo sforzo di ricordare e sta nel tormento del passaggio. A lui il mutamento i è tutto chiaro dinnanzi agli occhi, e il poeta tiene in vita così, a rischio della personale incolumità psichica, la contraddizione, il contrasto<sup>21</sup>. Anche in Warburg l'età di transizione è quella che esige più che mai simboli espressivi del *pathos* umano del rischio e del mutamento, è l'età in cui si riaccendono le polarità che aprono al senso dell'immagine simbolica. Hölderlin ha forse tentato per primo tra i moderni questa strada della duplicità irriducibile nella polarità da lui individuata nella natura aorganica e nell'organico dell'arte, una contrapposizione che solo il poeta tragico può forzare

<sup>20</sup> Warburg, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero* (1920), in *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 352-357.

<sup>21</sup> Fr. Hölderlin, *Il divenire nel trapassare* (circa 1800), in *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano 1987, pp. 92-97.

verso un'espressione unitaria nel segno poetico, attraverso una complessa elaborazione dall'esito non sempre calmo e sicuro e soprattutto solo in modo temporaneo, senza che mai venga a cessare il conflitto.

Come sorge in Warburg l'esigenza di pensare la polarità? Benché l'accessorio in movimento o la figura umana in atteggiamento vivace possano anche apparire in un contesto mosso, come in una battaglia o in una lotta, oppure vengano riprodotti in forma isolata, come un corpo in un'attitudine di tensione, in una frenetica e solitaria danza, Warburg ne mette in risalto l'irrompere sulla scena del primo rinascimento fiorentino in un affresco del Ghirlandaio in Santa Maria Novella, molto esplicito e adatto allo scopo. Qui, in una compagnia calma e riflessiva che assiste la puerpera santa Elisabetta, fa il suo ingresso inquietante una donna in attitudine scomposta e vivacemente atteggiata, in contrasto completo con l'ambiente circostante. Questa figura che richiama raffigurazioni di una ninfa antica è l'effetto che emana dalla vittoria alata raffigurata nell'arco di Costantino a Roma, e la stessa figura è ripresa nel trionfo di Bacco e Arianna nel cortile di palazzo Medici a Firenze, in quello che Warburg chiama "ditirambo sulla vita"<sup>22</sup>.

Warburg indaga sul temperamento del pittore che sente il bisogno di introdurre un elemento di così vistosa contrapposizione, e sulla sua fonte di ispirazione e poi sulla psicologia di tutta l'epoca. È in questa luce di eccezionalità in un pittore per il resto dal carattere pacato, che sorge la necessità di spiegare quella tensione, e il fatto che essa si mostri in un primo momento soprattutto negli accessori, a indicare la ricerca di una formula che creasse un'impressione di pathos pur nell'osservanza dell'equilibrio delle proporzioni. Il *pathos* espresso nel moto accentuato si può anche soltanto spiegare con l'analisi psicologica, ma poiché i termini del problema abbracciano molti ambiti di indagine, esso è utilmente riconducibile alla nozione di polarità come caratteristica unificante dei vari campi di esplorazione del simbolico.

<sup>22</sup> Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* (1914), in *La Rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 299-300.

Tornando a quella che Warburg dichiara più volte con insistenza fino al suo ultimo documento, ora pubblicato a introduzione del *Bilderatlas*<sup>23</sup>, come la fonte di ispirazione della sua nozione di polarità, tornando dunque a Nietzsche, quando spiega con la tensione tra apollineo e dionisiaco l'origine dell'arte tragica, può essere interessante ricordare l'interpretazione warburghiana del gruppo del Laocoonte come una tragedia, nella conferenza sul rituale del serpente<sup>24</sup>. La scena dei serpenti divini che stringono in una morsa i corpi di Laocoonte e dei suoi figli, è per Warburg densa di una simbologia complessa, tipica dell'elaborazione intellettuale estremamente sottile dei greci, al fondo della quale sta l'esigenza di rendere contemplabile l'orrore che si sta compiendo. La tragedia non troverebbe la sua espressione e il suo ritmo, se non vi fosse, intrecciata al caos dionisiaco, la grazia e la potenza formatrice di Apollo. Inoltre il Laocoonte è manifestazione del pensiero tragico dei greci, perché i tre uomini vanno incontro al loro destino cruento, di cui sono incolpevoli, e a nulla serve l'eccezionale virtù e saggezza che è disegnata sul volto del sacerdote.

Nella stilizzazione della polarità in Nietzsche, ma anche e prima di lui in Hölderlin e Creuzer, si deve intendere che nell'antitesi degli elementi l'artista raggiunge l'espressione simbolica che istantaneamente comunica *pathos* ed energia. Le due divinità, Apollo e Dioniso, sono diverse tra loro e anzi contrapposte, benché i greci le abbiano configurate spesso, per molti tratti, come simili: entrambi sono capaci di apportare follia e saggezza, la salvezza o la morte, anche se con strumenti e modalità diverse per cui vengono facilmente ricondotti alla contrapposizione.

Quando Warburg descrive la potenza del simbolo del serpente nell'antichità, accanto al potere ctonio distruttore ne rileva, come contraltare, l'immagine del dio-serpente umanamente

<sup>23</sup> Warburg, *Einleitung zum Atlas* (1929), in *Gesammelte Schriften*, Berlin 2000, Band II. 1, pp. 4-5.

<sup>24</sup> Warburg, *Il rituale del serpente* (1923), Adelphi, Milano 1998, p.51. Sul tema della storia come continuità o discontinuità Georges Didi-Huberman, *L'immagine sopravvivente. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de minuit, Paris 2002, pp. 96-100. E inoltre Manuela Pallotto, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, NEU, Roma 2007, pp. 185 e ss.

tratteggiata. È il simbolo di Asclepio come guaritore e salvatore del mondo, che ha il suo legame col mondo dei morti nella forma del serpente che sempre lo accompagna. Nel serpente che abbandona la sua spoglia e si foggia una nuova pelle, i popoli antichi vedevano un segno dell'immortalità, della vita oltre la morte.

Warburg ritiene il culto del serpente una reminiscenza indistruttibile che segue un suo vario e lungo itinerario nella storia della cultura. La caccia alle immagini che accompagnano il cammino dell'umanità attraversa tutta l'opera di Warburg e ha un corollario nelle tavole dell'atlante di immagini. Nell'accostamento di immagini del passato con quelle del rinascimento e della modernità, Warburg indica le scelte stilistiche dei vari periodi come rispondenti a precise pulsioni psicologiche e individua la logica di un processo storico-stilistico di cui fanno parte le arti figurative ma anche gli oggetti decorati di uso quotidiano come tramiti di cultura. Questo paziente e insieme appassionato lavoro di reperimento intelligente di forme e significati tende al recupero di quello che Hugo von Hofmannsthal chiamava "archivio dei tempi" e "firmamento mitologico"<sup>25</sup>, di quella mitologia che nasce dalla metamorfosi del *pathos* in cultura e che anche per Warburg, come per il poeta tedesco, corre il rischio di andare definitivamente perduta, nel repentino mutare degli strumenti di comunicazione nell'epoca del progresso tecnologico.

<sup>25</sup> Cit. in E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino* (1948), Firenze 1992, p.164.

## Capitolo secondo

### Edgar Wind filosofo e storico dell'arte

La figura di Edgar Wind risalta nel panorama della cultura di questo secolo per l'incontro singolare di eclettismo e intelligenza critica che segna la sua opera di studioso. Maturato nella molteplicità delle esperienze storico-artistiche e filosofiche che agli inizi del secolo formavano il contesto culturale dell'epoca, seguì una propria strada nell'acquisizione progressiva degli strumenti e delle convinzioni che informano le sue opere più tarde e più famose, *Misteri pagani nel Rinascimento e Arte e anarchia*.

L'intento di questo scritto è di ripercorrere l'itinerario segnato dai suoi primi studi e dai suoi primi lavori.

Tale cammino ha il suo culmine nell'incontro ad Amburgo con l'ambiente che si raccoglieva attorno alla biblioteca di Aby Warburg negli anni venti. Fu soprattutto la vicinanza con lo stesso Warburg a determinare quella stabilità di intenti e di nozione del proprio compito che lo avrebbe assistito sempre, anche e soprattutto nella diaspora che, nel decennio successivo, seguì all'avvento del nazismo.

Wind nasce a Berlino nel 1900. Nel 1918 segue in quell'università i corsi di storia dell'arte e ascolta Adolf Goldschmidt, il teologo protestante Ernst Troeltsch, il filosofo neokantiano Ernst Cassirer. Non trascura la conoscenza del mondo della filosofia classica e frequenta le lezioni di Wilamowitz-Moellendorff (più tardi incontrerà ad Amburgo Karl Reinhardt e Bruno Snell)<sup>1</sup>.

Secondo il costume degli studenti tedeschi viaggia molto ver-

<sup>1</sup> Notizie sulla biografia di Wind si vedano nella memoria di Hugh Lloyd-Jones, in E. Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford 1983, pp. XIV-XXXVI.

so altri centri universitari, ascolta a Monaco Heinrich Wölfflin su Rembrandt, a Friburgo Husserl e Heidegger, a Vienna Julius von Schlosser, l'autore del trattato sulla letteratura artistica, Josef Strzygowski e Max Dvorák, uno dei fondatori della moderna *Geistesgeschichte*, contro cui Wind leverà in seguito un'importante polemica, rivendicando i diritti alla *Kunstwissenschaft*.

Ad Amburgo sceglie di essere allievo del giovanissimo Erwin Panofsky, di cui aveva letto la tesi di dottorato sui rapporti di Dürer con il Rinascimento italiano<sup>2</sup>. Con Panofsky e sotto la correlazione di Cassirer, nel frattempo giunto ad Amburgo come professore al seminario di filosofia, tiene nel 1922 la dissertazione di dottorato sul problema dell'oggetto estetico e di scienza della cultura (*Kulturwissenschaft*), come contributo alla metodologia della storia dell'arte<sup>3</sup>. Wind incontrerà Aby Warburg solo nel 1927, ma la consuetudine con la cerchia di eruditi raccolti attorno alla biblioteca da lui fondata pone il giovane studioso in posizione critica verso il formalismo di Alois Riegl e Heinrich Wölfflin, a favore di una storia dell'arte di tipo burckhardiano, fondata sull'esame del contesto culturale e storico.

La dissertazione del 1922 riguarda i fondamenti teorici della metodologia storico artistica, e vi si riflette il dilemma di un giovane studioso al bivio fra scuole diverse, che deve compiere e convalidare teoreticamente le sue scelte. Lo storico dell'arte è diviso fra posizione estetica e posizione teoretica: egli infatti può fondare scientificamente la sua opinione solo attraverso giudizi estetici e questa ambiguità di punti di vista lo pone in un'antitesi insolubile. I termini dell'antitesi concernono la scienza concreta dell'arte, distinta dalla più generale *Kunstwissenschaft* perché

<sup>2</sup> E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornämlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915.

<sup>3</sup> La dissertazione del '22, *Aesthetischer und Kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, non fu mai pubblicata ed è fino ad oggi disponibile solo in alcune copie dattiloscritte. Ringrazio la signora Margaret Wind che cortesemente mi ha fornito un esemplare del lavoro. I numeri delle pagine riportati nel testo fanno riferimento a quest'esemplare. In seguito dalla tesi fu tratto un articolo, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, pubblicato nella «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 18, 1925, pp. 43-86. Cfr. le precisazioni su questa vicenda in S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, *Aesthetica Supplementa*, Palermo 2006, p. 108 e con una esauriente analisi del tema della sistematica dell'arte in Wind.

volta a determinare il particolare contenuto artistico dell'opera d'arte empiricamente data. Questa scienza è preliminare alla storia dell'arte, perché individua concettualmente i fenomeni artistici e ne permette l'associazione in una vicenda storica.

Wind mostra di aver inteso la lezione di Panofsky nel considerare essenziali alla comprensione dell'opera d'arte tanto i fattori storici che la accompagnano, quanto quell'intuizione peculiare all'artista che è oggetto della critica stilistica. Sotto questo profilo ogni atteggiamento unilaterale, volto a privilegiare solo uno dei momenti, verrà giudicato parziale e insufficiente a dare ragione dell'oggetto. Wind precisa che la conoscenza del «luogo storico» di un'opera d'arte, il puro e semplice tempo della sua comparsa, non è nulla senza la conoscenza delle sue proprietà artistiche. Solo dopo che un'opera d'arte è divenuta oggetto di scienza dell'arte, può diventare oggetto di storia dell'arte.

La questione che Wind si pone è: «Come diventa un oggetto di scienza? Come è possibile che si pervenga a giudizi scientificamente validi sulle sue proprietà artistiche?» (p. 5). Nella definizione dell'oggetto estetico, Wind si interroga sulle radici kantiane della propria ricerca, soprattutto, in questo caso, in relazione alla *Critica della facoltà di giudizio* (in particolare si vedano, al riguardo, di questa *Critica* i paragrafi 8 e 9 della *Analitica del giudizio estetico*). Wind osserva che, se in Kant si può parlare di irrazionalità dell'estetico in generale, non è invece possibile pensare che venga da lui formulata una teoria dell'irrazionalità dell'oggetto estetico: in quanto oggetto, esso è infatti sempre riconducibile a categorie di ordine intellettuale (p. 85). A differenza di Kant, Wind caratterizza l'oggetto estetico come irrazionale, in quanto la sua fondamentale e fondante condizione di esistenza è il piacere (pp. 49 ss.). Alla luce di tali premesse può apparire paradossale il tentativo di Wind di dedurre il cammino che conduce dalla pura fattualità dell'oggetto estetico alla sua comprensione teoretica.

È particolarmente difficile intendere cosa egli abbia in mente come «sintesi non teoretica» a fondamento dell'oggetto estetico. Infatti non sottopone la categoria dell'estetico a una facoltà del giudizio, ma piuttosto la fa dipendere da una particolare «sintesi estetica» completamente estranea al ragionamento kan-

tiano. Sostiene che tale sintesi «senza legittimare i suoi principi attraverso un rapporto con la facoltà conoscitiva, nondimeno produce un oggetto (il *suo* oggetto)»<sup>4</sup>.

La domanda centrale della «scienza concreta dell'arte» è come si connetta con l'esigenza di una metodica scientifica fondamentale pretesa (*Anspruch*) dell'opera d'arte ad essere fruita adeguatamente nel piacere estetico. Vi è quindi un conflitto fra la pretesa autonoma al piacere (*Genuß*), che è fondamento dell'educazione al giudizio estetico, e il significato generale dell'opera d'arte, che è un aspetto essenziale della comprensione artistica. L'affidarsi esclusivo al piacere è un dogma che ostacola il cammino verso una corretta metodologia scientifica.

Il piacere deve potersi convertire in un giudizio basato su di una descrizione dell'opera d'arte indipendente dal puro sentimento e che sia in grado di comunicare la conoscenza dell'immagine. Il paradosso del giudizio estetico è di essere razionale e insieme irrazionale, superiore al semplice abbandono di fronte all'oggetto, ma non ancora trasparente riguardo al significato e ai suoi predicati nel pensiero. Esso è ancora tutto dominato dal piacere, che concerne la qualità dell'oggetto e non è formulabile in termini concettuali.

Wind ritiene che l'oggetto estetico si trasformi in un oggetto di *Kunstwissenschaft* tramite la nozione di stile. Lo stile infatti dà all'insieme dei fenomeni una legislazione in cui trova posto anche l'individualità del fatto artistico, e adempie a una funzione oggettivante. Esso è di natura composita e si basa sul confronto dei fenomeni e sul loro sviluppo storico.

Il punto rilevante della ricerca in questo momento particolare è nel significato ristretto del termine “estetico”, riferito al solo dato sensibile e a un'organizzazione non ancora razionale di esso (come questo “dato” così inteso possa esistere non è chiaro dalle pagine di Wind e forse questo equivoco è a fondamento della notevole oscurità delle sue considerazioni su questo punto). Occorre inoltre notare la comparsa del concetto di anti-

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 86 (eine Synthesis die, ohne ihre Prinzipien durch eine Beziehung zum 'Erkenntnisvermögen' zu legitimieren, dennoch einen Gegenstand ('ihren' Gegenstand) produziert).

tesi, antinomicità, paradosso, con cui viene indicata la difficoltà a ridurre pienamente il fatto artistico a un insieme di relazioni concettuali.

L'articolo del 1925 sulla sistematica dei problemi artistici<sup>5</sup> concerne più specificamente la critica al formalismo di Wölfflin e Riegl, e sviluppa il tema dell'antitetica o della polarità che sta a fondamento del fenomeno artistico e della nostra comprensione di esso. La critica ai due storici dell'arte<sup>6</sup> è intesa a negare la validità di una posizione psicologista o puramente fenomenica. In Wölfflin Wind non vede neppure il costituirsi di un vero e proprio problema artistico, ma solo un'osservazione di fenomeni di luce, di prospettive e una loro comparazione.

La riflessione speculativa, che egli rivendica a fondamento della storia dell'arte, è quella che pone un conflitto alla base del fenomeno, tale che ne sia consentita la formulazione logica, in quanto nel fenomeno stesso il conflitto è da sempre risolto. Il problema non precede la soluzione, ma paradossalmente la segue, ne pone in luce la natura, e apre la via al significato. Data la soluzione è dato anche il problema, alla cui ricerca ci poniamo affinché la soluzione ci appaia come tale (p. 440).

L'esigenza di ricercare problemi posta da Wölfflin non ha nulla a che fare con il «problema» in senso stretto. In quanto osservazione dei mutamenti di luce, prospettiva e rappresentazione spaziale, essa è solo una descrizione morfologica e comparativa. I fenomeni in quanto tali non sono ancora problemi – sostiene invece Wind – e questi ultimi fanno la loro comparsa in relazione a un significato. La soluzione del problema artistico ha solo carattere intuitivo, ma il problema in se stesso, il conflitto presente nell'attività artistica, deve essere posto in sede logica.

Quella contrapposizione latente di fattori determinanti l'oggetto artistico, che serve a spiegarlo e dargli senso, è in Riegl interpretata non come strumento di una sistematica dei valori

<sup>5</sup> Vedi sopra, capitolo primo, nota 3.

<sup>6</sup> E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit. Sulle teorie di Riegl si veda Hans Sedlmayr, *Arte e verità* (1958), Milano 1984, pp. 39-66. Si notino nello stesso libro le pagine critiche di Wölfflin, pp. 183-89. E cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro*, cit., pp. 68-69.



dell'arte, ma come processo di evoluzione storica. Infatti Riegl riteneva che ogni nuova soluzione producesse nuovi problemi, così che la polarità veniva proiettata in un divenire e non costituiva un fondamento (p. 443).

Il saggio di Wind appare sulla «*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*» contemporaneamente al saggio di Panofsky sul rapporto fra la storia dell'arte e la teoria dell'arte<sup>7</sup> ed è anche utile per stabilire il grado cui era pervenuto il confronto tra i due studiosi sui problemi di ordine teorico e pratico posti dalla *Kunstwissenschaft*. La rivista di Max Dessoir era in quegli anni la sede privilegiata delle più significative discussioni intorno al compito della ricerca artistica e di critica d'arte. Vi scrivevano teorici come Theodor Lipps e Georg Simmel, Johannes Volkelt e Wilhelm Waetzoldt e storici come Karl Borinsky ed Emil Utitz, August Schmarsow e Alfred Doren. Ospitò saggi di Oskar Walzel, la *Teoria del romanzo* di György von Lukács, il primo articolo sul problema dello stile nelle arti visive di Erwin Panofsky.

Come Panofsky in uno suo scritto precedente, anch'esso uscito sulla *Zeitschrift*, Wind difende il concetto di *Kunstwollen*, strumento adeguato a determinare la tensione interna all'opera d'arte, espressione della volontà dell'artista. La polarità che sottende il *Kunstwollen* non è di natura psicologica, come appare in Riegl, ma deve essere, in quanto pura contraddittorietà, di natura ideale, di contro alla realtà del fenomeno che si presenta come la soluzione, nel concreto, della posizione antitetica. Il pensiero ha il compito di cogliere la tensione tra gli opposti – nel caso specifico «ottico-tattile», «superficie-profondità», «dissociazione-integrazione» – come premessa di ogni forma che si manifesti nella realtà.

La regione dell'artistico si dischiude nel suo significato solo a una speculazione sul rapporto fra contenuto e forma. Vi è in questa tesi un trascendentalismo, che in Wind come in Panofsky è di origine kantiana, nel senso che il concetto di “polarità

<sup>7</sup> E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, *Ibidem*, 18 (1925), pp. 129-61. E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, *Ibid.*, 14 (1919), pp. 321-39. Entrambi gli articoli sono stati ripubblicati in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1974.

ideale” rappresenta la ricerca da parte dello storico dell'arte di principi ideali su cui il giudizio estetico possa fondarsi. Per tale motivo sia la precedenza puramente formale che l'assoluta inerenza del contenuto al manifestarsi del fenomeno risultano di natura paradossale. Il paradosso consiste nel procedimento che dall'a *posteriori* va all'a *priori* e poi torna all'a *posteriori*, tipico di una visione trascendentalista e ritenuto l'unico possibile a dare struttura sistematica a una teoria dell'arte fondata su di un determinato concetto di «fenomeno» (pp. 451-52).

Tale struttura sistematica sovrasta la natura storica dei problemi. Ogni problema artistico storicamente condizionato si lascia infatti ricondurre a un problema sovrastorico, ogni polarità inerente al processo temporale a una polarità strutturale. Sembra a questo punto che Wind estremizzi il concetto di sistematica dei problemi artistici rispetto al problema del riferimento storico, del dato cronologico, problema che costituisce invece la tensione peculiare del pensiero di Panofsky sulla *Kunstwissenschaft*<sup>8</sup>.

Tuttavia anche Wind, pur credendo di poter individuare una rete di problemi ideali<sup>9</sup> in cui il fenomeno debba sempre trovar posto, rinuncia a una deduzione *a priori* dei problemi. Egli introduce infatti, accanto all'antitesi categoriale, la nozione di “schema regionale”, che deve mostrare nella concretezza di ciò che viene intuito l'affermarsi della categoria (p. 462). Questi schemi sono soltanto “regioni” dell'antitetica categoriale, una sorta di terreno su cui l'artistico si svolge e si dispiega. Attraverso tali regioni si deve comprendere come la categoria si ponga in relazione al manifestarsi dell'evento artistico. Le regioni hanno a che fare, secondo Wind, con quelle condizioni dell'oggettività dell'artistico che sono le generali condizioni di oggettività nell'ambito del sensibile in generale: il visivo, il tattile, l'acustico, e ciò che appartiene alla sfera del linguaggio.

Tra il 1924 e il '27 Wind è negli Stati Uniti dove insegna francese, matematica e filosofia. Nel 1925 esce nel «*Journal of Philosophy*» un suo ampio articolo sulla filosofia contempora-

<sup>8</sup> In proposito Silvia Ferretti, *Il demone della memoria*, Marietti, Casale Monferrato 1984, pp. 206 e ss.

<sup>9</sup> L'idealità dei problemi artistici è legata alla riflessione e alla speculazione di cui essi sono oggetto.

nea in Germania, una lucida rassegna delle principali scuole filosofiche tedesche. Dei diversi indirizzi di pensiero individua i momenti rilevanti e i punti deboli e intanto enuncia, quasi tra le righe, alcuni principi che guidano la sua ricerca storico-artistica.

Ad esempio, egli fa sovente riferimento al tema della aporeticità che si manifesta in ogni campo dell'intelligibile, letterario, artistico e filosofico: ogni aporia contiene una relazione che è insieme un'antitesi (*antithesis*)<sup>10</sup>, di cui è compito dell'interprete indagare la necessità e la natura. «Analizzando i diversi tipi di arte, posso mostrare come ciascuno riconcili e, d'altronde, decida in un modo differente il conflitto tra il materiale concreto a partire dal quale l'artista crea e le leggi ideali che determinano il significato della sua opera. Analizzando inoltre i diversi stili nell'arte, posso mostrare come ogni epoca decida circa le antinomie dei valori artistici»<sup>11</sup>. Questa esemplificazione metodologica tratta dal suo campo d'indagine, la storia dell'arte, e qui riferita alla storia della filosofia, corrisponde a una generale linea di studio che Wind individua come una costante del pensiero tedesco contemporaneo. Egli osserva che tutte le scuole prese in esame tendono all'analisi concreta e offrono risultati: la storia dello spirito di Cassirer, il contrasto dei valori in Rickert, Windelband e Max Weber, un nuovo stile monografico in Simmel e nel circolo di Stephan George, l'esame dei «pregiudizi» nei confronti del reale nella scuola fenomenologica e il metodo logico sviluppato da Nicolai Hartmann.

Il richiamo insistente in sede storiografica al tema del *concreto* è particolarmente importante in quegli anni di studio e di riflessione. Esso ha un riscontro nell'interesse sempre più esplicito di Wind per l'empirismo, che egli studia dapprima nei suoi tardi rappresentanti americani, i pragmatisti Peirce e James. In

<sup>10</sup> Si noti come Wind adoperi indifferentemente il termine antitesi sia per indicare un conflitto, quindi in senso convenzionale, sia per significare quella parte dell'opposizione che si contrappone alla tesi, in senso kantiano e, in generale, postkantiano. Più volte egli fa uso del termine antitesi nel senso di contrapposizione, conflitto tra due significati.

<sup>11</sup> E. Wind, *Contemporary German Philosophy*, in «The Journal of Philosophy», 21 (1925), p. 529.

seguito, alla fine degli anni venti, egli trascorrerà un periodo a Londra impegnandosi nello studio della filosofia di Hume, allo scopo di ricostruire l'ambiente intellettuale del settecento inglese. Tuttavia alla scelta di questo tema non sarà estranea la tendenza verso una concezione sempre più empiristica del fenomeno artistico, tendenza suggerita anche dalla simpatia di Wind per l'empirismo logico e il circolo di Vienna.

Dal punto di vista filosofico questa tendenza verso l'empirismo si esprime in una conferenza tenuta a Harvard nel 1926, ampliata in seguito e pubblicata solo nel 1934, quando Wind avrà già lasciato la Germania<sup>12</sup>. In questo saggio sono esaminate le antinomie cosmologiche della dialettica kantiana alla luce della fisica e della matematica contemporanea. Lo scritto rivela l'influsso sugli studi kantiani di Wind delle discussioni che nei primi decenni del secolo venivano condotte sul rapporto tra la filosofia tradizionale e le modificazioni alla visione del mondo apportate dalle ultime scoperte scientifiche, soprattutto dalla teoria della relatività di Einstein.

Wind critica il neokantismo (p. vii) per essere rimasto ancorato alla sintesi a priori kantiana come fondamento di costruzione della scienza. Secondo alcuni pensatori neokantiani infatti la *Critica della ragion pura* nella sua tripartizione mantiene la sua forza teoretica e dimostrativa, nonostante le geometrie non euclidee e la teoria einsteiniana abbiano apportato modifiche sostanziali alla concezione dello spazio e del tempo. Wind critica il modo con cui i neokantiani affrontano il problema della relatività senza nominare alcuno di essi. Tuttavia è evidente come l'oggetto principale del suo attacco sia Ernst Cassirer, che aveva scritto nel 1920 un importante libro sulla teoria della relatività.

Cassirer aveva magistralmente mostrato piuttosto le affinità della teoria fisica con la filosofia kantiana, piuttosto le conferme che a questa venivano da quella, che non gli elementi di rottura, esistenti e ben tangibili, ma non determinanti al fine di una teoria della conoscenza<sup>13</sup>. Sin dai primi anni del secolo Cassirer

<sup>12</sup> E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, Tübingen 1934.

<sup>13</sup> E. Cassirer, *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie. Erkenntnistheoretischen Betrachtungen*, Berlin 1920. *Sulla teoria della relatività di Einstein*, La Nuova Italia,

aveva seguito con attenzione e competenza la discussione sui fondamenti teorici delle scienze esatte e della fisica ed era intervenuto già nel 1907 con un'approfondita analisi dei motivi per cui la metafisica non aveva la necessità di rinunciare alla nozione kantiana di intuizione pura e a quella di numero come schema<sup>14</sup>.

Wind ha assimilato molto bene i temi del dibattito sulla legittimità della filosofia kantiana dopo i mutamenti imposti dalla relatività al rapporto spazio-tempo. Nella sua critica risuonano, anche se non citati, temi provenienti dal neoempirismo di Reichenbach e Schlick, nelle opere precedenti alla loro adesione alla filosofia di Russell e Wittgenstein. L'astronomo inglese Arthur Eddington, con la sua concezione della misurazione e dell'applicazione di leggi matematiche a strumenti, e soprattutto – anche se in parziale contraddizione con il primo – Moritz Schlick, sembrano aver influenzato la nozione di esperimento con cui Wind si accinge a commentare la dialettica trascendentale. Wind infatti ritiene che i neokantiani si siano limitati a difendere il kantismo attraverso un puro e semplice ampliamento della nozione di intuizione dell'Estetica trascendentale. Una volta dimostrata la validità delle intuizioni pure di spazio e tempo anche alla luce della relatività einsteiniana, essi elusero il problema dell'intera *Critica*.

Egli affronta quindi il rapporto della metafisica con l'esperimento scientifico attraverso il nuovo senso dell'ipotesi come si configura nella fisica contemporanea.

Wind tenta una riduzione delle antinomie kantiane a un «esperimento» che rappresenti il momento cruciale di una verifica di realtà dei simboli, di una loro osservabilità sperimentale. Si tenga presente che per Wind lo strumento di misurazione scien-

Firenze 1973. Cfr. B. Buschendorf, *Nachwort* a E. Wind, *Heidnische Mythen in der Renaissance*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, pp. 399-400.

<sup>14</sup> E. Cassirer, *Kant und die moderne Mathematik*, in «Kant-Studien», 12 (1907), pp. 1-49. Questo scritto ha avuto la sua recensione immediata nel saggio di Louis Couturat, *La philosophie des mathématiques de Kant*, «Revue de métaphysique et de morale», 1904, poi stampato in appendice a Couturat, *Les principes des mathématiques*, Paris 1905. Sul saggio di Cassirer cfr. S. Ferretti, *L'ispirazione platonica di Cassirer interprete della matematica moderna*, «il cannocchiale», 1-2, 1991, pp. 131-149.

tifica è un simbolo metafisico per eccellenza (p. 15), in quanto rappresenta il materializzarsi (*Verkörperung*) della legge ideale. La “riduzione sperimentale” significa qui che in ogni antinomia è necessario porsi la questione del *Tertium* attraverso il quale tesi e antitesi sono messe in rapporto, e chiedersi se non ci sia una possibile alternativa alla struttura presupposta in questo *Tertium*. Occorre inoltre decidere quale di queste antinomie si lasci oggettivare attraverso la *Verkörperung* (questo atto metafisico) dell'esperimento (p. 117).

Poiché ogni esperimento mette alla prova un'ipotesi sull'intero, sul tutto, mentre, d'altro canto, ogni decisione riguardo al tutto conduce a conseguenze sperimentali, la tesi del libro di Wind è che, a dispetto della dialettica trascendentale, nelle antinomie cosmologiche sono contenute domande, che si rapportano a decisioni, a scelte “reali” (p. viii). In questo modo Wind pensa di poter mostrare che una questione concernente la realtà, ma concepita idealmente, ha un significato solo se si lascia ricondurre a un problema fattuale, a un dato di fatto, rispetto al quale abbia un senso l'ipotesi formulata.

Poiché questo processo – che secondo Wind intende restituire alla filosofia la possibilità di verificare sperimentalmente le proprie ipotesi – non può prescindere da una critica radicale dell'idealismo, il suo pensiero segna un'inclinazione intellettuale ormai definitiva del giovane studioso. Il suo antico maestro Cassirer, che indubbiamente si sentì chiamato in causa, sia come teorico di una definizione del simbolo, sia come critico del neoempirismo, definì questo suo singolare allievo, la cui audacia eclettica doveva turbarlo, “un vero empirista”<sup>15</sup>.

Al suo ritorno dagli Stati Uniti, nel 1927, Wind incontra ad Amburgo Aby Warburg, che lo accoglie come assistente nella sua biblioteca. Warburg ammirava in lui le grandi doti di ricercatore instancabile, ma forse soprattutto l'intelligenza brillante e la capacità di immedesimarsi rapidamente nello studio di epoche e concezioni lontane. Wind a sua volta si sentiva legato a Warburg dalla sua stessa scelta della via da percorrere per indagare il passato. Sull'insegnamento di Warburg scrisse un arti-

<sup>15</sup> Cit. in H. Lloyd-Jones, cit., p. XVII.

colo in occasione del Congresso di Estetica ad Amburgo<sup>16</sup>, dove riprende in modo definitivo le critiche mosse alle astrazioni di Wölfflin e Riegl e presenta la scuola di Warburg come una terza via, capace di svolgere categorie conformi, da un lato, all'oggetto artistico e all'estetica, dall'altro alla filosofia della storia e alle diverse visioni del mondo.

Come Warburg anche Wind ritiene che sia necessario far parlare l'immagine trasmessa dall'opera d'arte, ridestare ciò che la connette a un modo di vedere dimenticato. Occorre quindi riscoprire tutto ciò che ha influito sulla formazione dell'immagine e stabilire con il passato un rapporto vitale. A tal fine lo storico dell'arte ha il compito di esercitare la riflessione sulla connessione delle diverse sfere culturali e delle discipline attraverso le quali il fenomeno si è formato.

Troviamo in questo scritto una comprensione piena del ruolo che Warburg assegnava alla storia dell'arte e al vincolo spirituale e fisiologico del fenomeno artistico con la funzione della memoria. La breve ma intensa consuetudine con Aby Warburg aveva fatto comprendere a Wind che, anche definendo il concetto di estetica, in senso stretto, come teoria della formazione cosciente del gusto e del sentimento astratto della bellezza, non si può sviluppare validamente questa teoria senza il ricorso alle forme più elementari dell'espressione mimica e mnestica dell'umanità. Il compito dell'estetica in quanto scienza è quindi di fornire una conoscenza concettuale dell'essenza artistica, con i suoi criteri di fondo, primo fra tutti quello della valenza simbolica e metaforica dell'immagine e del suo strutturarsi in una polarità.

Notiamo come il concetto di estetica in Wind abbia subito una trasformazione rispetto alle precedenti riflessioni. Esso non è più soltanto limitato al sentimento di piacere, cui è esclusivamente rivolta la pretesa autonoma dell'opera d'arte, ma include l'idea di un'essenza artistica che l'estetica deve comprendere per diventare una scienza dell'arte in senso proprio.

Negli ultimi anni trascorsi ad Amburgo, Wind fu uno dei prin-

<sup>16</sup> E. Wind, *Warburgs Begriff der Kunstwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik*, cit., pp. 163-79. Ristampato in *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden Baden 1980, pp. 401-18, e in E. Wind, *The Eloquence of Symbols*, cit., pp. 21-36.

cipali redattori di una bibliografia critica intitolata *Nachleben der Antike*, la sopravvivenza dell'antichità, il suo continuare a vivere e quindi ad agire e a subire mutamenti nella posterità<sup>17</sup>, al cui primo volume contribuì con un'introduzione. L'intento della pubblicazione vi è delineato attraverso una critica della *Geistesgeschichte*, la storia dello spirito di origine hegeliana che Dilthey e Dvorák immaginavano come piano generale di svolgimento, astratto da ogni problema e contraddizione in cui lo storico pure si imbatte nell'analisi del dato concreto.

Wind ribadisce la sua scelta della via segnata da Burckhardt, assieme alla necessità di attenersi al fatto, al fenomeno empirico indagandone le leggi. Al centro della *Kulturwissenschaft* è il simbolo, come prodotto di un conflitto che lo storico deve ricondurre alle forze ed energie contrastanti che in una determinata epoca stanno una di fronte all'altra, e talvolta si comportano come impedimenti allo sviluppo, talvolta sono sollecitazioni ad esso. La memoria riveste a questo fine un ruolo fondamentale in quanto impulso creatore del patrimonio di energie conflittuali dell'umanità. Nella tradizione europea, è proprio nel rapporto tra simbolo e memoria che si realizza la sopravvivenza dell'antichità.

In questa veloce rassegna delle prime opere di Wind occorre soffermarsi su di un saggio comparso sulla «*Zeitschrift für Aesthetik*» nel 1932<sup>18</sup> e apparentemente lontano dalla linea fin qui seguita dall'autore verso la vera e propria analisi e critica storica dell'arte. Questo saggio, oltre ad avere un ruolo nelle interpretazioni del tema concernente il rapporto tra Platone e l'arte, è rilevante perché vi si tratta ancora una volta della distinzione tra estetica e teoria dell'arte e perché filosofia e storia della cultura vi si intrecciano secondo un modulo sempre più vicino ai programmi e agli intenti di Wind.

Di nuovo si replica qui la posizione decisa di fronte alla

<sup>17</sup> E. Wind, *Einleitung a Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, Leipzig 1934.

<sup>18</sup> E. Wind, *Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, «*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*», 36, 1932, pp. 349-73. Ora in *The Eloquence of Symbols*, cit., pp. 1-20.

*Geistesgeschichte* in favore di uno stile di ricerca in cui si accentua l'intervento del dato storico e del problema della sua interpretazione. Per capire la condanna platonica nei confronti dell'arte è necessario infatti esplorare le condizioni storiche in cui essa si compì, oltre che la sua ragione teorica profonda.

Quello che era per Platone un unico problema ha assunto per noi due posizioni ben distinte, una concernente la comprensione della validità del problema in una determinata epoca, l'altra concernente la comprensione sovrastorica di un conflitto, sempre presente nell'uomo, fra due forze. Tale conflitto può essere dominato in tempi diversi in differenti modi, ma in ogni tempo solo per mezzo di una decisione che istantaneamente si esprime in una condanna. È il caso della condanna degli artisti da parte di Platone (p. 351).

Wind collega strettamente la teoria del filosofo greco sull'arte alla sua concezione dello stato, ma anche alla sua critica dell'arte greca contemporanea, agitata secondo lui da una sorta di funesta mobilità. L'uomo tende a conformarsi a quest'arte debole, raffinata e piena di eccitazione, e assume le forme che essa gli comunica dopo averle tratte dalla realtà e potenziate. Un ruolo in quest'idea giuoca anche il concetto negativo di *mimesis* che aveva Platone, per cui essa è un processo illimitato della forma, non guidato dalla riflessione, che si compie nell'atto dell'imitare ovvero del rappresentare senza rendersi conto del senso e del valore di ciò che viene imitato e rappresentato (p. 359). La *mimesis* è condannata perché lontana dalla parola intesa come *logos*<sup>19</sup>. In definitiva Wind riconosce che Platone aveva pienamente ragione nel ritenere l'arte capace di suscitare emozioni dannose.

Nell'età moderna la posizione platonica è stata ribaltata a favore di una concezione del simbolo come ideale che, attraverso la trasformazione delle cose in rapporti ed immagini, sottrae l'esistenza alla necessità che le cose stesse le pongono immediatamente. Goethe è l'esemplare e consapevole rappresentante di questa fuga dalla vita nell'immagine. La modernità offre al nostro sguardo una scissione tra arte e vita e una disintegrazione

<sup>19</sup> S. Hallywell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni* (2002), Aesthetich, Palermo 2009, pp. 71 ss.

delle energie vitali in favore della malattia e della morte. Se nei confronti dell'arte ci disponiamo a non tenere separate le diverse discipline ma a farle confluire l'una nell'altra, come insegnava Warburg, possiamo forse trovare la misura che alimenta, assieme a ciò che è pericoloso nell'immagine artistica, come la sentiva Platone, anche ciò che rende salda la memoria creativa. Wind conclude con la massima secondo cui possiamo essere disposti alla divina mania solo nella misura in cui teniamo desto in noi il divino terrore (p. 372).

È giunto infine il momento di vedere all'opera le tesi che Wind aveva svolto in questi anni di ricerca teorica e metodologica oltre che di studio storico-artistico.

Nel 1931 egli tenne alla Biblioteca Warburg una conferenza su Reynolds e Gainsborough sul ritratto in stile eroico al tempo di Hume. Questo studio sull'arte inglese del settecento, basato su di un confronto tra problemi artistici e idee filosofiche dell'epoca, costituisce un *unicum* nell'ambiente del Warburg. Esso mostra il carattere peculiare delle indagini di Wind, il suo accostamento di pensiero ed arte, di forze speculative e della loro traduzione artistica in immagini<sup>20</sup>.

La trama del saggio attraversa, pur nella sua linearità e semplicità, terreni culturali diversi, delineando pensieri e attitudini, senza reprimere mai l'intuizione delle contraddizioni e tensioni presenti in ogni fenomeno, anzi lasciandole libere di manifestarsi nella loro misteriosa vitalità.

Nulla fa sospettare, in questo quadro di un'epoca, un metodo di tipo *geistesgeschichtlich*: Wind contrappone, a quella che lui chiama la "visione *a posteriori* della storia dello spirito", l'evidenza documentaria di relazioni e stati mentali ben noti all'inglese del settecento, ma che in seguito sono stati oscurati dal tempo. Ciò che è stato dimenticato, e che non è facile riaffermare senza un'indagine accurata, è che i dibattiti artistici e filosofici erano fasi di un solo e identico conflitto fra due partiti,

<sup>20</sup> E. Wind, *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der Englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, in England und die Antike*, «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1930-31, pp. 156-229. Ora in E. Wind, *Hume and the Heroic Portrait*, Oxford 1986. Le citazioni nel testo sono riferire all'edizione inglese.

ognuno dei quali univa artisti e pensatori in una causa comune da difendere. L'oblio di tale situazione è determinato dal fatto che si è cessato di studiare i due fenomeni, quello artistico e quello filosofico, nella loro interazione (p. 2).

Wind mette a confronto lo stile di Reynolds, eroico e idealizzante, e quello di Gainsborough, naturalistico e spontaneo, e li spiega alla luce delle dispute filosofiche cui diedero origine le idee scetticizzanti di David Hume di contro all'idealismo di Samuel Johnson e James Beattie. È possibile istituire questo rapporto tra pittura e filosofia, che rende comprensibile un determinato fenomeno artistico nel suo formarsi, per la particolare situazione culturale del settecento inglese.

Molti artisti dell'epoca erano infatti dei veri e propri *raison-neurs*, lo stesso Reynolds aveva ricevuto un'educazione al platonismo e aveva fondato un *club* in cui si discutevano questioni artistiche in stretta connessione con idee morali. E, d'altro canto, quasi tutti i filosofi dell'Illuminismo inglese erano anche letterati, attenti alle tonalità e alla forma dell'espressione ed erano chiamati a pronunciarsi pubblicamente su questioni di gusto e di arte.

Ma tali giustificazioni non sarebbero sufficienti senza l'ampia indagine che Wind compie riguardo al significato di natura umana in Hume e nei suoi avversari filosofici; significato che si riflette nella predisposizione mostrata da Reynolds e Gainsborough verso la ritrattistica, genere in cui eccelsero.

Hume criticava i due stati d'animo contrapposti, l'entusiasmo e la superstizione, come originati dall'immaginazione, che ci impedisce un dominio e un equilibrio delle emozioni. Egli proponeva allora una critica scettica dell'immaginazione, in quanto prolunga artificialmente euforia e paura al di là del momento in cui essi si affermano emozionalmente, ed esortava ad affidarsi alla spontaneità della natura che si traduce nel buon senso.

A sua volta il buon senso deve essere controllato dall'intelletto che produce la critica e crea una sana disciplina al dubbio. La decisione pacata e controllata è più matura e più saggia di quella prodotta da un artificioso stato d'animo eroico. Lo scettico si trova ad essere in ogni circostanza più tollerante, comprensivo della natura umana, diffidente degli eccessi rovinosi dell'abban-

dono all'immaginazione.

Samuel Johnson, uomo di lettere, poeta, moralista e umanista, fondatore con il pittore Joshua Reynolds del citato *The Club*, circolo intellettuale di ispirazione platonica, si contrapponeva a Hume non solo sul piano delle idee morali, ma anche per una profonda differenza di temperamento, per il suo spirito religioso e tormentato. Secondo lui la disposizione scettica era inefficace e inconsistente. Come James Beattie una generazione più tardi, ma con una nota personale e caratteristica di pessimismo esasperato, Johnson si richiamava alla fede in una presenza soprannaturale verso cui tende lo spirito umano, e a un idealismo segnato da un assoluto antimaterialismo.

Le dispute che avevano luogo fra le diverse scuole travalicavano il terreno della pura speculazione ed entravano a far parte delle conversazioni dotte, degli epistolari e dell'intrattenimento colto, diffondendosi nella società del tempo (pp. 10 ss.).

Reynolds e Gainsborough come pittori riflettevano appieno tale dissidio, e l'analisi dei numerosi ritratti che essi fecero ci riconduce alle idee originarie che li ispiravano e alle loro contraddizioni. I ritratti eseguiti da Reynolds sono sempre dominati da una vena di eroismo e sublimità o da enfasi umoristica: bimbi con fattezze rese simili a quelle di graziosi animaletti, o travestiti da grandi personaggi della storia, dame che mimano le divinità femminili dell'Olimpo, generali in pose drammatiche, attori colti nel fervore del loro ruolo, pensatori circondati dai simboli della loro meditazione.

Del tutto diversamente Gainsborough: l'idea humana di temperanza e umanità pervade i personaggi da lui ritratti, che appaiono in pose disinvolte, confortati da quella naturalezza che rappresentava il giusto equilibrio del buon senso.

Alla vasta immaginazione di Reynolds, che caricava di *suspense* le fisionomie e gli ambienti, fa riscontro in Gainsborough una bonaria e terrena contemplazione, una disposizione d'animo indifferente ai segni della fama o della ricchezza, raccolta in una giudiziosa attitudine, scettica o assorta.

Wind non manca di veder emergere, anche all'interno di questa polarità di risultati, un'ulteriore contraddizione: laddove Hume si serviva di argomenti sottili e persino astrusi per as-

sicurare le pretese del sentimento naturale, Beattie cercava di convalidare la sua fede nell'eterno e nel divino servendosi della semplice testimonianza del senso comune. Il conflitto si ripete nei due grandi pittori: Reynolds che parteggiava per gli effetti eroici era, nelle sue scelte artistiche, più robusto e terrestre di Gainsborough, il cui ideale era sì la naturalezza, ma la esprimeva in effetti carichi di sofisticate *nuances* descrittive.

L'esplorazione di Wind nel complesso tessuto di idee e immagini dell'epoca si estende alle diverse teorie estetiche, al rapporto dell'artista con la natura, alla relazione tra il sublime e il significato delle idee che esso era chiamato a rappresentare, alle scuole pittoriche e al loro diverso atteggiamento verso la pittura precedente e soprattutto verso i documenti dell'antichità.

L'ambizione di Reynolds era di vedere il mondo anche con gli occhi di un poeta e di un uomo colto, che conosce la storia e ama ridestare con la sua pittura nello spettatore gli echi del passato, la memoria di un'idea. L'imitazione dei maestri antichi era per lui paradossalmente il principio di una vera originalità, che solo nell'arte dell'imitare poteva assumere potere creativo. Al contrario Gainsborough diffidava del pittore colto, non prediligeva nelle sue copie i modelli di scuola romana ma piuttosto gli artisti olandesi e il suo motto era che «i gentiluomini non fanno parte del mondo dell'artista»<sup>21</sup>.

Il delicato lavoro di ricostruzione dell'epoca e del suo pensiero fatto da Wind restituisce un rinnovato interesse e un piacere di qualità inattesa nel contemplare gli esemplari di ritrattistica di quel periodo, e fornisce un importante strumento per quella comprensione storica che è ritenuta essenziale alla fruizione e alla conoscenza dell'opera d'arte. Il suo saggio non è solo indicativo di quanto complessa e duttile debba essere l'indagine storico-artistica, ma è anche significativo del cammino compiuto dal suo autore attraverso il panorama critico del primo novecento.

Di contro a un'estetica fondata su regole del gusto e a una storia dell'arte che procede per schemi formali, Wind propone uno studio che non eluda il problema dell'ambiguo riprodursi di quella contraddittorietà persistente, di cui a lungo egli ha

indagato la natura. Possiamo così meglio comprendere il senso dell'empirismo che via via si è fatto strada nella ricerca di Wind. Di fronte a un'opera d'arte non è sufficiente un atteggiamento relativo al gusto, né soddisfa ed esaurisce l'oggetto un'analisi puramente stilistica o pittorica. La necessità dell'opera d'arte, il suo valore di comunicazione di idee e sentimenti, di gesti e opinioni, è legata al perenne rinnovarsi dei pensieri e degli stimoli dell'umanità, e solo in quest'ottica l'opera stessa può essere meglio compresa, goduta e conservata. Lo storico e teorico dell'arte, questo scienziato dell'immagine, ha il compito di tener vivi i numerosi e per un verso incalcolabili motivi che sono all'origine del fenomeno e che non corrispondono solo alla sua storicità, ma anche al suo significato espressivo essenziale.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 19: «Gentlemen make no part of the Artist».

## Capitolo terzo

### Gombrich e Arnheim: illusione e percezione visiva

Ernst Gombrich avverte la necessità dell'indagine psicologica sull'immaginazione artistica e i suoi prodotti come un complemento indispensabile della storia dell'arte, invocato a spiegare il mutamento stilistico, la varietà delle esperienze culturali in cui si forma l'immagine artistica. Lo sfondo su cui si muove questo studioso e storico dell'arte dai molti talenti rimane però esterno all'analisi psicologica, o psicoanalitica, ed è invece sempre pertinente in modo alto ed erudito alla storia dell'arte, che cerca in altri criteri la sua giustificazione<sup>1</sup>. Il ricorrere continuo al tema dell'illusione e con profondo convincimento è un ripiegarsi sul tema platonico dell'arte come bella apparenza ma ingannevole, che ha sempre un suo significato di fondo sia per la critica che per la comprensione dell'arte e della sua storia. Però non fornisce una teoria forte per entrare nella contemporaneità sia storico-critica che artistica in senso stretto da parte di un pur così valido indagatore dei fondamenti della storia dell'arte come Gombrich.

Per Gombrich con il rinascimento è cominciato un processo, culminato nell'ottocento con gli impressionisti, di distruzione del criterio dell'arte come imitazione della natura, processo che

<sup>1</sup> Sulla insufficiente pratica psicologico-sperimentale di Gombrich e sulla sua scarsa attitudine alla teoria della *Gestalt* vedi L. Pizzo Russo, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, Palermo 1983, p.26 e R. Arnheim, recensione a Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, «The Art Bulletin», 44, March 1962, pp. 75-78, in particolare p. 77. Sul difficile rapporto di Gombrich con l'arte contemporanea, da lui stesso dichiarato, e sull'influsso della scuola della *Gestalt*, G. Boehm, *Il concetto iconico di Gombrich*, in (a cura di R. Bösel, M. G. Di Monte, M. Di Monte, S. Ebert-Schifferer) *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir E. H. Gombrich*, Electa, Milano 2004, pp. 35-42.



peraltro egli giudica positivamente, ma che nello stesso tempo non sente consono alla sua idea tradizionale dell'arte, legata nonostante tutto al concetto di storia degli stili, di bellezza e di percezione del mondo di Winckelmann. Una volta abbattuti i limiti posti dalla tradizione secolare all'arte figurativa, non resta che l'appiglio all'indagine psicologica per spiegare mutamenti e "progressi" stilistici nella storia dell'arte<sup>2</sup>.

Gombrich condivide con Arnheim il problema dell'origine psicologica dell'impressione estetica, della creazione e della ricezione dell'opera d'arte, della natura biologica oltre che intellettuale del compito dell'arte. Ma le due vie divergono sin dal loro punto di partenza. La sfera di interessi della documentazione scientifica sulla psicologia è di diversa impostazione e gli obiettivi sono spesso addirittura opposti. Gombrich svolge le sue argomentazioni con un linguaggio comune alle teorie classiche dell'arte, e nella problematica tradizionale della creazione artistica: la mimesi, l'impegno intellettuale nella riproduzione del visibile, la verosimiglianza, il piacere dell'inganno estetico in cui artista e spettatore si trovano consapevolmente coinvolti (come già notava Gorgia), l'interpretazione soggettiva e quella critica, la bellezza. La psicologia sperimentale sulla percezione visiva è per Gombrich un'utile integrazione del sapere e soprattutto è una via d'uscita dalle strettoie dell'iconologia e dell'empatia. Ma non è un orizzonte conclusivo per la sua ricerca<sup>3</sup>.

Arnheim proviene da altre esperienze, tra cui quella della scuola della *Gestalt* che si inserisce a pieno titolo nella metodologia delle *Naturwissenschaften* nel ventesimo secolo. Gombrich ha fiducia nella persistenza degli oggetti visibili che garantisca l'ininterrotta fluidità della visione. Arnheim invece crede nella inevitabilità della forma artistica, come già accadeva in Schiller, *Lettere sull'educazione estetica*<sup>4</sup>. Mentre Gombrich si dichiara

<sup>2</sup> E. Gombrich, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea* (1971), Laterza, Bari-Roma 1985.

<sup>3</sup> Si ricordi che nel novecento "arte e psicanalisi sono, quasi, la stessa cosa", F. Caroli cit. in L. Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, nel recente libro dallo stesso titolo uscito per i tipi del Castoro nel 2004, p. 134.

<sup>4</sup> Cfr. Lucia Pizzo Russo, *Da Schiller ad Arnheim: educazione ed arte*, in G. Bartoli e S. Mastandrea (a cura di), *Rudolf Arnheim. Una visione dell'arte*, Anicia, Roma 2006, pp. 81-108, in particolare p. 83.

empirista ma utilizza a piene mani il vocabolario e spesso anche i criteri di matrice idealistica, Arnheim si dichiara addirittura sensista e salta al di là del problema della mimesi e dell'interpretazione, annullando ogni separazione netta tra percezione e concetto: "Ogni percezione è anche pensiero, ogni ragionamento è anche intuizione, ogni osservazione è anche invenzione"<sup>5</sup>, una sentenza molto più vicina al criticismo scientifico antimetafisico di quanto non appaiano le negazioni perentorie – ma piuttosto vuote di supporto teorico – di Gombrich, spesso solo ripiegate sul personale intenso sentimento di affinità provato per le idee di amici come Ernst Kris e Karl Popper.

Così Arnheim parla di equilibrio, di dinamismo, di forze, di direzioni, di ordine. Soprattutto parla di energia, e perché l'energia sia indirizzata alla comunicazione percettiva è necessario che venga strutturata in forme comuni alla percezione e al pensiero, tendenti al successo del loro compito informativo e cioè a un equilibrio delle forze, fondamentale per la chiarezza delle immagini e dei simboli forgiati<sup>6</sup>. Questo equilibrio tra forze è in stretta simbiosi con l'ordine come possibilità di avere un rapporto non confuso, e quindi di comprensione, con la realtà<sup>7</sup>.

Questo può spiegare in parte l'irritazione con cui Arnheim ha recepito e commentato il libro di Gombrich sull'arte e l'illusione.

La chiave di lettura della rappresentazione visiva nell'arte da parte di Gombrich in *Arte e illusione* è l'ambiguità insita nell'immagine visiva: essa è la trasposizione su di una superficie di qualcosa di tridimensionale o anche l'immobilizzazione di azioni dinamiche (già Platone osservava questo tipo di procedimenti come falsificatori).

L'artista ricostruisce dalla realtà un modello relazionale che dà l'illusione di riconoscerla. Solo creando effetti illusori, utilizzando o modificando forme e calcoli convenzionali, l'artista offre un'immagine significativa della sua visione delle cose.

Inoltre la storia dell'arte è storia di stili, cioè di scelte rap-

<sup>5</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* (1954), Feltrinelli, Milano 1984, p. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>7</sup> R. Arnheim, *Entropia e arte, Saggio sul disordine e l'ordine*, (1971) Torino 1974.

presentative. Gombrich vede aprirsi nella storia dell'arte una grande parentesi che comincia con l'arte greca di età classica e si chiude con l'impressionismo. Questa parentesi è segnata dal progresso che gli artisti si sono sforzati di compiere sulla via della resa visiva della realtà, credendo prima di tutto nella loro stessa visione e non curandosi del sapere intorno alla realtà (un'osservazione che non sarebbe fatta propria da un intero settore dell'arte rinascimentale, quello di cui fanno parte l'Alberti e Leonardo, per esempio<sup>8</sup>), e quindi escogitando sistemi pittorici e coloristici sempre più complessi e raffinati per ricreare il mondo come lo si vede o come lo vede l'artista.

In questa secolare riproduzione della visione, ci si è abbandonati interamente alla non unilaterità dell'immagine, alla sua ambiguità da cui scaturiscono molte possibilità interpretative e l'incessante lavoro degli spettatori, dei critici e degli storici. Gombrich cita persino il *Sofista* di Platone al riguardo, dove l'immagine è vista come ciò che instaura una differenza nell'essere che pone il noto gigantesco problema alla filosofia, ma soprattutto lo pone all'arte, che sul nulla dell'immagine costruisce, come i sofisti, il suo effetto e le sue fortune.

Si noti solo di sfuggita che Gombrich sembra detestare Platone e non volerne sapere, da fedele empirista amico di Popper, delle idee separate né della metafisica, che spesso chiama con un certo tono sprezzante "mitologia". In realtà non c'è accordo con ciò che Gombrich conosce e ammira del sapere mitologico, che mostra di apprezzare anche nella sua funzione fondante dell'immaginario poetico e artistico, che dalla narrazione epica omerica porta alla rivoluzione dell'arte greca verso la conquista della bellezza<sup>9</sup>. Mitologia sono per Gombrich anche il romanticismo e l'idealismo hegeliano e pensiamo che usi questa parola in un senso che poi sarebbe stato detto post-moderno. Tuttavia egli intende l'immagine nello stesso modo di Platone, naturalmente senza la condanna che questi ne faceva, e intende l'evoluzione dello stile, benché in un periodo circoscritto della civiltà, dal V secolo avanti Cristo al novecento, secondo schemi che ricalcano

<sup>8</sup> Si veda in proposito *Idea*, di Erwin Panofsky, del 1923.

<sup>9</sup> Gombrich, *Arte e illusione*, cit. p. 9

il "manifestarsi dello spirito nella storia del mondo" di stampo hegeliano, da lui altrove biasimato fino all'irrisione<sup>10</sup>. Eppure quanto di questo argomentare su metafisica e su hegelismo appartiene alla tradizione romantica e tardo-romantica, da cui sembra così difficile liberarsi nell'intero pensiero del novecento.

L'illusione, che per Gombrich rappresenta il fascino dell'immagine artistica, il suo carattere magico, in fondo insondabile, di costruire un mondo che non c'è, o addirittura di imitare l'essenza ambigua e variopinta del mondo, di dare un'apparente certezza a ciò che, apprendoci, non ci consente alcuna certezza, è senz'altro il perno, solo vagamente nichilistico, del suo libro e l'espressione dell'amore sconfinato che il suo autore portava alla bellezza e alla storia dell'arte. Come stupirci che Arnheim ne fosse in certo modo perfino indignato?

Ha infatti destato un certo stupore l'asprezza con cui quest'ultimo, conosciuto come uomo mite e aperto alla discussione, nella sua recensione del 1962 ad *Arte e illusione*, ne critica l'assunto di fondo e i criteri interpretativi dell'arte<sup>11</sup>. Tra i molti temi di contrasto che varrebbe senz'altro la pena di analizzare a fondo e molto più a lungo – quali: una teoria diversa della funzione simbolica, una nozione di stile quasi opposta, tra invenzione e convenzione, un rapporto personale dei due autori con le *Naturwissenschaften* e le *Kulturwissenschaften* del tutto alternativo, un valore diverso della visione del mondo da attribuire alle varie epoche, un senso diverso del linguaggio artistico e delle sue possibilità espressive nel caso delle emozioni umane, e di conseguenza un diverso approccio all'arte contemporanea e soprattutto all'arte astratta –, vorrei notarne solo alcuni a partire proprio dalla ricognizione piuttosto precisa anche se incompleta che ne viene fatta in questa recensione di Arnheim.

Partendo dal presupposto del rapporto arte-natura, che è la

<sup>10</sup> E. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford 1969. Ital. *Alla ricerca della storia della cultura*, in *Ideali e idoli*, Einaudi, Torino 1986, trad. R. Federici, da *Ideals and Idols*, Phaidon Press, Oxford 1979.

<sup>11</sup> Per una versione della polemica, un po' sbilanciata dalla parte di Gombrich, ma anche molto documentata e sottile nel rilevare una certa chiusura preconcepita di Arnheim al libro dello studioso viennese, si veda C. Ginzburg, *Da Warburg a Gombrich* (1966), ora in *Miti emblematici*, Torino 1986. Su Arnheim e Gombrich, pp. 69-75.

forma con cui si è quasi sempre voluta vedere la creazione artistica nella cultura dell'occidente, Arnheim mette al centro il problema ricorrente nel libro di Gombrich. Lo studio della psicologia ha portato l'attenzione della teoria dell'arte sulle divergenze tra il mondo fisico e la sua apparenza. Tramite questo concetto di parvenza dell'immagine artistica e della percezione retinica si è cominciato a dare rilievo ai fattori formativi della personalità e dell'epoca, facendo insorgere quindi un relativismo critico e storico.

Arnheim chiama questo approccio al tema della rappresentazione "introverso", e si potrebbe anche dire "intimistico". Egli critica in primo luogo la nozione di illusione in Gombrich per la sua genericità. Nel libro del '60 essa acquista un significato troppo vasto, che sfugge probabilmente agli stessi confini entro cui la pone Gombrich. Vorrei notare qui soltanto che quello che Gombrich chiama illusione, Arnheim spesso lo definisce realismo, e questo mostra già una utilizzazione del concetto fondamentale di realtà e di verità molto diverso nei due autori, fino all'incompatibilità.

E' interessante il disaccordo sull'interpretazione dell'atteggiamento di Donatello di fronte alla sua opera "Lo zuccone": si dice che Donatello si sia infuriato tremendamente perché la statua non parlava. Gombrich ritiene che sia un caso tipico di "sindrome di Pigmalione", il mitico desiderio dell'artista di possedere il dono di dare la vita<sup>12</sup>. Per Arnheim invece lo scultore si arrovellava per trovare un insieme delle forme tale che le dinamiche visive fossero quelle appropriate all'espressione della figura umana<sup>13</sup>. Donatello insomma, secondo Arnheim, cercava di richiamare energia nella sua statua attraverso uno sforzo di abilità e studio messo in opera al fine di dare un ordine efficace alle linee e alle superfici. Un ordine che in ipotesi è conforme all'ordine stesso della natura e del suo prodursi in immagini da noi percepite. Senza una relazione tra ordinamenti e legislazioni della natura e della percezione visiva di essa, è difficile dare un senso concreto alla produzione di immagini da parte dell'uomo.

<sup>12</sup> *Arte e illusione*, cit. p. 118.

<sup>13</sup> Arnheim, recensione cit. p. 77.

La distinzione, che determina il cruccio di Donatello, tra l'inanimato e il vivente è secondo Arnheim strettamente percettiva, non epistemologica. Vale a dire che Donatello percepisce la statua come non adeguata a esprimere la vita, ma senza curarsi se essa sia o no una statua. Per Arnheim il concetto di illusione su cui si basa la ricerca di Gombrich per dare una risposta alla questione dell'essenza dello stile e del suo mutamento nella storia (una ricerca che, come si è già detto sopra, rivela un certo legame con quegli schemi hegeliani della realizzazione storica dello spirito del mondo, che egli spesso disdegna di trattare considerandole mitologie) è una nozione epistemologica. Egli vuole dire che l'illusione, così basilare per il concetto di arte occidentale secondo Gombrich, tende ad accentuare la distinzione tra la realtà e la sua riproduzione e non dà ragione del problema interno alla rappresentazione visiva, quello di individuare le forme che la percezione visiva mette in opera per la conoscenza attraverso la rappresentazione.

Arnheim trova semplicistica la soluzione di questo problema in Gombrich attraverso il concetto di schema rappresentativo, che in certe epoche si mantiene fedele all'idea dell'oggetto (al suo riferimento concettuale), mentre in altre viene rielaborato e reso duttile dagli artisti al fine di raggiungere il "vero" grado di illusione nel dipinto.

Questo vuol dire non accettare la distinzione fatta da Gombrich tra arte mimetica e arte non mimetica, la prima tesa a perseguire un'illusione di resa della visione del mondo, la seconda quella in cui si vuole immediatamente esprimere la realtà in sé e per sé (o quel che si pensa sia tale). Non a caso Arnheim non condivide il concetto di schema e di modifiche dello schema attraverso cui Gombrich vede il progresso dell'arte nell'affinamento della mimesi illusionistica.

Certo lo schema è una formula psicologica, ma per Gombrich diventa un puro elemento rappresentativo, che si tramanda nella storia della cultura e costituisce con le sue variazioni la storia degli stili o storia dell'arte. Il mutamento stilistico nell'arte è pensato da Gombrich come una variante, insorta nell'artista per un desiderio di maggior forza espressiva dell'illusione visionaria del mondo, variante che si impone agli schemi assunti dalla tra-

dizione artistica, frutto di quella che egli chiama talvolta “ispirazione”.

Qui si deve riconoscere il debito di Gombrich verso l'insegnamento di Aby Warburg, salvo poi accertare che egli trasforma quella che per Warburg era la *Pathosformel*, cioè un segno altamente significante in modo unico (vedi Arnheim sul *pattern* fulmine – zig-zag – serpente<sup>14</sup>) di una intensa emozione tesa ad assumere una forma ad essa adeguata. Questa forma vivente diventa in Gombrich da un lato un elemento epistemico (lo schema o forma ha la funzione di rendere riconoscibile l'immagine rappresentata), dall'altro un elemento estetico (lo schema esprime la creatività della mente dell'artista e il risultato della sua sperimentazione sui dati storici della rappresentazione stessa<sup>15</sup>).

Un altro momento di confronto e disaccordo riguarda l'attitudine verso l'arte contemporanea, la più volte dichiarata “massiccia allergia verso l'arte astratta<sup>16</sup>”. All'idea di Gombrich, che il cubismo sia il primo momento di sconvolgimento e rifiuto della forma prodotta dalla mimesi e tendente all'illusione, attraverso un disordine imposto alle forme che esprimono la realtà, in modo che nessuna interpretazione sia più possibile, ma tutto riconduca all'incertezza e al caos<sup>17</sup>, a quell'ambiguità che per lo storico viennese significa impotenza espressiva, Arnheim risponde con chiarezza: le forme nuove, sviluppate nelle macchie di colore di Cézanne e Van Gogh, rispondono a fenomeni percettivi. E' quindi più pertinente dire che “la forma diventa invisibile nonostante lo spettatore continui a vedere oggetti”. L'opera prende vita nella percezione da parte dello spettatore di forze contrapposte ricondotte a un equilibrio, a una unità nella molteplicità.

Arnheim parla anche di “gioco concertato di forze”: in Cézanne mentre i colori spariscono l'oggetto appare ed è. Questo

<sup>14</sup> Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 361. Si potrebbe fare un confronto con la nota conferenza di Aby Warburg sul rituale del serpente presso gli indiani Navajos.

<sup>15</sup> Sulla natura dello schema in Gombrich cfr. Tiziana Andina, *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi tra Gombrich e Arnheim*, Aesthetica Preprint, Palermo 2005, pp. 52 e ss.

<sup>16</sup> G. Boehm, cit., p. 36.

<sup>17</sup> Gombrich, cit., p. 379.

fenomeno è del tutto indipendente dal grado di realismo (quello stesso realismo che per Gombrich è abile illusionismo). Insomma, Arnheim preferisce dar conto della storia dell'arte in termini di “continuità dell'esperienza estetica attraverso gli stili” (p. 77), dove egli riconosce come successo della rappresentazione pittorica la *vitalità* espressiva piuttosto che l'illusione, mentre Gombrich vede l'unica possibilità di una storia degli stili nel perfezionamento dell'illusione pittorica, cui si contrappone nella modernità il rifiuto del concetto di arte come mimesi.

Un territorio impervio di confronto è quello dell'arte astratta, non gradito a Gombrich, che ne dà spiegazioni oblique, senza nascondere la sua antipatia per questo fenomeno, che talvolta relega nei confini della moda culturale<sup>18</sup>. Egli giunge a dire che si tratti di trucchi da prestigiatore, rivolti a un pubblico che si vuol far stupire.

Egli dice dunque dell'arte astratta che rappresenta una rottura con la tradizione mimetica (in effetti sembra che questo tipo di arte possa segnare un momento di sconfitta per la sua idea di fondo, che una tradizione di schemi rappresenti la continuità stilistica e sia la ragione stessa della creazione artistica): le immagini dell'arte astratta infatti non hanno alcuna funzione mimetica, ma sono accettabili solo per spettatori che, nella loro aspettativa di forma rappresentativa, ne completino assenze, vuoti, tutto ciò che percettivamente risulta perduto ma che è giudicato essenziale dall'immaginazione dello spettatore.

Il commento di Arnheim (che ha una visione molto più continuativa dell'arte astratta, interpretandola in funzione di rapporti di forme, pesi, ombre e colori) è che per Gombrich anche l'immagine non mimetica rientra nella regola che alla rappresentazione sia associata l'illusione. In questo modo la costruzione storico-psicologica proposta da Gombrich risulta contraddittoria. La centralità dell'illusione come elemento fondamentale dell'arte e dell'espressione indebolisce alquanto, secondo Arnheim, il tentativo di porre un fondamento teorico alla necessità della storia dell'arte.

<sup>18</sup> Gombrich, *La moda dell'arte astratta* (1956, col titolo *The Tyranny of abstract Art*), in *A cavallo di un manico di scopa* (1963), Einaudi, Torino 1971.

L'idea di schemi che vengono trasmessi attraverso il divenire storico e costituiscono il supporto di ogni opera d'arte (o di ogni cartellone pubblicitario, come è anche secondo l'insegnamento – però in un senso di più vasta portata – di Aby Warburg), si avvale della psicologia empirista, dei cui testi principali letti Gombrich dà un veloce resoconto all'inizio di *Arte e illusione*. “Dal momento che né le forme, misure, colori, né lo spazio che vediamo corrisponde ai dati forniti dall'immagine retinica, è necessario formulare una teoria che renda conto di questa discrepanza”. Ma secondo Arnheim tale teoria non è sufficientemente articolata dal punto di vista teorico e psicologico.

Bisogna ammettere che qualche incertezza, pienamente consapevole e talvolta, ci sembra, esibita in una sorta di ammiccamento al lettore, di Gombrich nei confronti della reale difficoltà di render conto dell'opera in tutte le sue implicazioni, appare spesso nei suoi saggi così suggestivi. Ad esempio, nello scritto del '56 sulla “Madonna della seggiola” di Raffaello, egli esordisce con la necessità di assumere quest'opera come indipendente e autonoma, a sé stante rispetto a qualunque modello e a tutti esplicita in questo suo ruolo unico di capolavoro assoluto. Tuttavia, attraverso una tortuosa sperimentazione del rapporto tra le aspettative del pubblico e la potenza creativa della forma che Raffaello ha dato alla sua *idea* (per testimonianza dello stesso pittore questo era il suo linguaggio), soprattutto la passione inventiva e l'abilità formatrice (l'intuizione o meglio la scoperta<sup>19</sup>), tale itinerario conduce alla fine del saggio a una constatazione che ne contraddice consapevolmente le premesse: non è possibile un'opera interamente autonoma e libera dai suggerimenti di schemi provenienti dalla tradizione.

Questo modo di procedere tipico di Gombrich, in parte volutamente provocatorio e un po' farsesco, drammatizzante e sornione insieme, confonde però talvolta le idee del lettore sul senso finale delle ricerche, un senso che forse non c'è. Per questo Arnheim non accetta la critica di Gombrich alla *Gestaltpsycho-*

<sup>19</sup> J. Hochberg, *La rappresentazione di cose e persone*, in Gombrich, Hochberg, Black, *Arte percezione realtà. Come pensiamo le immagini*, (1972), Torino 1978, p. 61.

*logie* nel saggio su Raffaello, né concorda con quella sorta di “assenza estetica”, cioè di falsificazione del carattere originario e significante della percezione, che trapela dalle pagine di *Arte e illusione*. Infatti parlare in termini di bellezza e stile non basta a dar conto, nel novecento, del carattere estetico, cioè fondamentalmente percettivo e recettivo, nel senso di “anche intellettuale”, della rappresentazione artistica.

Si noti che nella sua recensione Arnheim usa il termine di “formula mnestica” in luogo di quella di schema<sup>20</sup>, un termine che racchiude un più ampio significato dei processi percettivi e assimilativi che la tradizione e il mutamento della realtà storica contribuiscono a determinare nella coscienza personale e collettiva.

Centrale appare anche la nozione di semplicità, di cui Arnheim affronta seriamente, ci pare, il significato teorico e psicologico, mentre Gombrich sembra da un lato ammettere in generale la tendenza a forgiare un ordine, dall'altro però ammira il processo verso la complicazione piuttosto che verso la semplificazione. Tuttavia si tratta qui di capire cosa si deve intendere per semplicità e Arnheim mostra al riguardo una consapevolezza più sottile.

Quando parla di semplicità, Arnheim indica una tendenza biologica e strutturale dell'organismo e dell'organizzazione mentale, ed è un concetto che ha una stretta parentela con quello di ordine, non certo con quello di unicità. “Bisogna considerare anche la semplicità relativa, che si riferisce ad ogni livello di complessità<sup>21</sup>”. E' su questo punto che Arnheim avverte nella famosa recensione il disinteresse di Gombrich per la teoria della *Gestalt* e il suo concetto di funzione e tensione verso la forma più semplice. E' un principio economico della percezione e della rappresentazione e anche l'artista secondo Arnheim sceglie il motivo più semplice per esprimere un significato, cioè sceglie la forma più comprensibile.

Semplicità vuole anche dire pregnanza, cioè “la tendenza a

<sup>20</sup> Arnheim, recensione a Gombrich, cit., p. 78.

<sup>21</sup> Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 67.

rendere quanto più chiara possibile la struttura percettiva<sup>22</sup>”. Qualcosa in questa teoria riecheggia quel “momento fecondo” che nel *Laocoonte* di Lessing l’artista sa trovare per l’effetto che intende produrre e il significato che vuole comunicare. E su questo tema ci sembra molto utile proporre il concetto di “psicologia che conosce l’artista”, rispetto a quello più invalso nel novecento ma più mistificatore, di “psicologia dell’artista<sup>23</sup>”, precisando che Gombrich tende invece a volte a scivolare verso quest’ultimo senso del rapporto.

Naturalmente quando si parla di semplicità si vuol dire di un esser semplice in una complessità e in un equilibrio di forze, la semplicità del movimento che in un’infinita elaborazione di dati ci restituisce la vita sia in natura sia nell’opera d’arte. E’ un modo per esprimere con chiarezza l’essere complesso. Limitarsi come fa Gombrich a insistere sull’ambiguità e l’illusorietà della visione immediata, non elaborata artisticamente, non rende conto dei meccanismi e delle invenzioni che la provocano.

Arnheim per carattere e convinzione non poteva certo simpatizzare con lo scetticismo di fondo dell’empirismo di Gombrich. Le innumerevoli modificazioni, che ogni artista si sforza di arrecare allo schema tramandatogli da generazioni di pittori e scultori, non bastano per Arnheim a spiegare la storia dell’arte e il mutamento degli stili. L’interrogazione dello psicologo dell’arte sulla possibilità di una “prima immagine” da cui tutte le successive avrebbero preso via via forma non è così ingenua e superficiale come si potrebbe pensare. In effetti Gombrich si libera del problema ironizzando sul regresso all’infinito rispetto al modello iniziale, che ovviamente non c’è<sup>24</sup>. In generale bisogna dire che, se è vero che la *Gestalt* minimizza l’importanza della cultura e dell’esperienza precedente nell’organizzazione della percezione, il concetto di apparenza e di illusione, cui ricorre così spesso Gombrich per spiegare l’impulso creativo dell’artista, pecca di una certa insistita elusività<sup>25</sup>.

Alla nozione di stile, o di scoperta, che per Gombrich con-

figura l’elaborazione artistica di schemi rappresentativi, di forme tramandate, equivocate, rielaborate, e che egli preferisce a quello di intuizione, Arnheim contrappone, o anche talvolta sovrappone, quella di “concetto rappresentativo”, che fa dell’atto mentale un’attività totale, giocata fra intuizione e pensiero, tra percezione e idea, strutturate per lavorare assieme al fine di fornire la forma richiesta a esprimere un significato<sup>26</sup>.

Vorrei concludere queste annotazioni con un accenno ulteriore al tema del rapporto tra intuizione e concetto, che agli inizi del secolo è stato oggetto di studio e di pensiero anche da parte di Henri Bergson, autore di una “metafisica empirista”, nel senso da lui precisato nell’*Introduzione alla metafisica*, di un “empirismo vero”. Bergson, a differenza della *Gestalt* e di Arnheim, negava ai concetti la capacità di rappresentare la realtà in movimento, cosa possibile solo all’intuizione, e cadeva così nell’accusa di irrazionalismo, un’accusa in gran parte ingiusta, come ha dimostrato l’elaborata eredità di pensiero, nelle più svariate forme della filosofia e della cultura, cui questo tipo di speculazione ha dato luogo. La possibilità di foggiare concetti che in linea di principio dipendano dall’interazione con la sensibilità, con l’esperienza sensibile, non discosti dall’intuizione, era presente anche a Bergson, proprio nel punto di distacco della civiltà contemporanea dalla metafisica tradizionale e dalla psicologia dell’ottocento. Ripensarla nel convergere di interessi e finalità di teoria dell’arte, estetica e psicologia dell’arte può dar luogo a un linguaggio e a uno stile nuovi in questi campi della scienza.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>23</sup> vedi Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit., p. 134.

<sup>24</sup> Gombrich, *Arte e illusione*, cit., p. 386.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 313.

<sup>26</sup> Pizzo Russo, *Le arti e la psicologia*, cit, pp. 157 e ss.

## Capitolo quarto

### Gombrich e l'iconologia nel novecento: un possibile tracciato

Ernst Gombrich ha attraversato le esperienze e discussioni, che hanno reso così vasta e importante anche per l'estetica del novecento la questione del nostro rapporto con l'opera d'arte e la sua storia, e lo ha fatto con adesione simpatetica per alcune e con atteggiamento critico verso le altre. L'ampiezza dei suoi interessi e delle sue conoscenze e curiosità ha reso difficile il suo percorso critico quasi quanto quello della disciplina cui ha dedicato la sua lunga vita.

Gombrich si è discostato dalla tradizionale visione di una storia dell'arte chiusa in un ambiente di conoscitori ed esteti prima, e riservata poi a una cerchia di studiosi multidisciplinari e veri "scienziati" dell'arte, dell'immagine e della sua tradizione, coloro che hanno teorizzato una storia, dei simboli e delle forme, come agenti e influenti sulla nostra creazione e visione dell'opera d'arte.

Nei suoi numerosissimi scritti sui problemi dell'arte, ha affrontato il tema della critica storica "applicata" alle istituzioni: mostre, musei, datazione e attribuzione di quadri, in difesa di una sorta di pluralismo disciplinare, nell'intento di definire l'occhio dello storico e il mutamento delle sue attitudini interpretative.

Ha in parte accettato alcuni criteri della storia sociale dell'arte, respingendone però angustie e condizionamenti ideologici. Una domanda che egli non esitava a porsi di fronte all'opera era: perché è ritenuta buona, quale paradigma si applica per giudicare? Spesso ha criticato il paradigma della lettura dell'opera come volontà dell'artista intesa nel senso – così abusato nel novecento – dell'intenzionalità. Ma in effetti lo ha poi parzialmente accettato e applicato a sua volta, quando ha voluto vedere nella forma impressa da alcuni artisti geniali una soluzione a problemi posti da una complicata tradizione,

formatasi anche nel corso e nelle vicissitudini della loro vita.

Un esempio particolarmente limpido di questo sguardo un po' speciale sulla creazione artistica è lo studio sulla *Madonna della seggiola di Raffaello*<sup>1</sup>, in cui Gombrich ripercorre l'esperienza visiva del giovane pittore, la scuola del Perugino, il suo contatto con Michelangelo e Leonardo, fino alle possibili interpretazioni iconografiche del quadro, e alla lettura dello sguardo simultaneo della Madre e del Bambino verso lo spettatore, per attirarlo nel quadro e nella sua intimità affettiva.

Gombrich ha tentato di descriverci una sorta di teoria dell'arte applicata, empirica diremmo, in un esplicito richiamo a Konrad Fiedler e alla dottrina della pura visibilità<sup>2</sup>. Da questa scienza dell'arte basata sullo studio delle leggi della visualità, leggi "create" dal genio artistico, Gombrich ha tratto la sua opposizione all'iconologia tradizionale, interpretando invece l'opera intesa in senso classico come nata dalla visione, da parte dell'artista, di immagini precedenti, da soluzioni adottate da artisti a lui maestri.

La convinzione di una modifica continua del punto di vista non soltanto puramente ottico, ma anche culturale, che è parte del vissuto quotidiano di una società – tutto ciò che forma l'identità di una cultura, di una visione del mondo e di un modo di vedere – sorge per Gombrich dalla sua storia intellettuale. È così anche per la sua polemica antihegeliana, che ci può apparire in se stessa un poco speciosa – eppure di sicuro avvenire nel novecento – levata contro il modo di concepire la storia come costruzione dello spirito verso un adempimento<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> E. Gombrich, *La Madonna della seggiola di Raffaello*, (1955), in *Norma e forma*, (1966) Torino 1973, pp. 92-117. Di questo prezioso saggio ha dato una lettura corripa e errata Arthur Danto, *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), Aesthetica, Palermo 2008, p.160, per sostenere la sua tesi di una "semantica pittorica" di contro alla tesi di Gombrich che il pittore segua sostanzialmente la visione di immagini di pittori a lui contemporanei.

<sup>2</sup> Gombrich, *Arte e illusione*, (1959), Torino 1965, p.18. L'opera più significativa di Fiedler nel campo dell'estetica è stata di recente pubblicata in italiano nel volume Konrad Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Palermo 2006. Sui limiti del puvobilismo si veda ora Emilio Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Bari 2005, pp. 112-113.

<sup>3</sup> Gombrich, *Alla ricerca della storia della cultura* (1967), in *Ideali e idoli.*, cit., pp. 22-63. Si tratta del famoso saggio in cui Gombrich prende le distanze, davvero

Come per altri spunti critici, la polemica contro lo hegelismo degli storici dell'ottocento è stata soprattutto uno dei tentativi di Gombrich di liberarsi almeno in parte dall'eredità della scuola iconologica che da Aby Warburg a Edgar Wind e a Erwin Panofsky aveva certamente modificato alquanto il punto di vista storico-artistico dell'epoca, e non soltanto – come lui sostiene – per reazione all'estetismo fin de siècle<sup>4</sup>. Appare senza dubbio strano che Gombrich desideri così appassionatamente prendere le distanze dal paradigma scientifico di Burckhardt – in quanto anche maestro di Warburg –, che sempre sostenne di non avere alcuna filosofia della storia e di non accettare alcuna visione filosofica dei fatti artistici e culturali. Un atteggiamento del resto molto vicino a quello dello stesso Gombrich.

Un altro dei punti controversi della sua visione dell'arte e del suo modo di vivere la contemporaneità riguarda la scontrosa presa di distanza dall'arte del novecento, mossa da un sentimento forte di fallimento dei tentativi degli artisti moderni di superare o rivoluzionare la visione rinascimentale e greca. Più volte irride in modo solo appena dissimulato gli sforzi degli impressionisti, i grandi illusi, e quelli dei cubisti, vanamente disperati, per non dire della sua avversione per la "moda dell'arte astratta", la sua fondamentale incomprendimento per il contemporaneo e i rischi di mistificazione, il desiderio morboso di disordine, che induce nella critica attuale<sup>5</sup>.

È nella continua verifica, insistita fino al paradosso, dei fondamenti dei vari paradigmi interpretativi utilizzati dai suoi contemporanei l'aspetto forse più concreto e convinto della sua

singolarmente, dalla tradizione warburghiana, attraverso uno degli ispiratori – uno dei tanti – di Aby Warburg, Jakob Burckhardt, riconducendo la loro lezione allo schema della storia dello spirito di Hegel, uno schema da non sopravvalutare, dice Gombrich, ma da elaborare all'interno dei suoi obiettivi. La singolarità di questa critica è che essa è diretta contro quel genere di pensatori della storia come Burckhardt e Warburg, e come fu anche Benjamin, che non pensarono mai a una continuità della storia verso un adempimento, ma al contrario indagarono con una certa audacia talvolta nelle discontinuità e nelle pieghe inspiegabili della storia e della cultura.

<sup>4</sup> Gombrich, Prefazione a *Immagini simboliche* (1972), Torino 1978, p. XXI.

<sup>5</sup> Gombrich, *La moda dell'arte astratta*, pubblicata nel 1956 con il titolo *The Tyranny of Abstract Art*, ora in *A cavallo di un manico di scopa*, cit., pp. 217-229. Gottfried Boehm parla di "allergia all'arte astratta", *Il concetto iconico di Gombrich*, in *L'arte e i linguaggi della percezione, L'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, cit., p. 37.



ricerca, anche se non ci ha mai dato veramente un metodo per la verifica, un punto di vista fermo da cui muovere l'analisi e assestarsi sul giudizio dei metodi e delle loro applicazioni. Convinto del carattere aleatorio del giudizio storico Gombrich acutamente non ci risparmia la sua ironia sulle teorie oggettivistiche e definitorie.

Ha certamente ragione quando dice in proposito che “vi sono cause e concause infinite” che conducono all'immagine e all'opera<sup>6</sup>. Lo ripete spesso ed è una cosa sensata, poiché i problemi di visione – che sono comunque legati all'intenzione del pittore e all'attenzione e aspettativa dello spettatore – appartengono a diversi ordini interagenti nella cultura di un'epoca o di una civiltà. Nondimeno abbondano nei suoi scritti i capitoli dove si è sforzato di seguire un suo personale itinerario di ricerca, di cui alla fine ha compreso la parzialità e persino la problematicità intrinseca.

Da questo dipende quella che da più parti è stata detta la sua tendenza a contraddirsi, e proprio forse da coloro che più su di lui hanno posto le basi del loro metodo critico<sup>7</sup>. Non è un caso che le critiche a Gombrich sul fronte della legittimità del metodo siano state portate da autori più di lui disposti a teorizzare intorno al fatto della visione e del rapporto dello spettatore con l'immagine secondo modelli di logica stringente o strutture discorsive incontrovertibili, come Rudolph Arnheim o Nelson Goodman<sup>8</sup>.

Per quanto sia certo preferibile, o forse anche in assoluto corretto, restare coerenti a una razionalità del discorso o a uno schema cui attenersi per la ricerca e l'interpretazione dell'opera

<sup>6</sup> Cfr. M. A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte* (1984), Milano 1991, pp. 22-23.

<sup>7</sup> Per la ricognizione di una critica puntuale teorica al lavoro di Gombrich si veda la precisa ricostruzione che ne fa Luca Marchetti in *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Supplementa Aesthetica, Palermo 2006, pp. 57-63.

<sup>8</sup> Si veda da ultimo l'esame attento di Simona Chiodo, *Mimesi, rappresentazione, finzione*, in (a cura di) P. D'Angelo, *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Bari 2008, pp. 105-139. Simona Chiodo confronta le tesi di Gombrich e quelle di Goodman all'interno di una indagine teorica sul concetto di forma e sulla natura della rappresentazione nelle dottrine dell'estetica analitica. Cfr. Simona Chiodo, *la rappresentazione. Una risposta filosofica sulla verità dell'esperienza sensibile*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

affinché ci si renda comprensibile, bisogna tuttavia a mio avviso indagare questa ambiguità, l'oscillazione che rende tanto indefinito nella sua vastità il tentativo di “paradigma” di Gombrich. In tale procedere ondivago, che spesso asserisce ciò che un attimo prima aveva negato, che crea più dubbi che certezze, e tuttavia tende ad essere comunque persuasivo se non addirittura autocratico, vorrei vedere la difficoltà del critico di fronte alla velocità dell'epoca e dell'evolvere dei suoi mezzi espressivi, il suo tentativo di arginare attraverso l'esperienza del giudizio l'ansia di vivere e sperimentare i troppo veloci cambiamenti di visione del mondo e di rapporto con le immagini.

Se Gombrich non ci appare sempre “dentro” il suo tempo o non a sua agio nell'arte contemporanea, occorre però tener conto di quella verifica dei fondamenti cui ci richiama così spesso e che lui a modo suo persegue continuamente, cercando di mutare il suo e il nostro punto prospettico di osservazione dell'opera d'arte.

Per questo, quando si torna a interrogarsi sull'iconologia e sul suo valore o decadimento, sull'opportunità di seguire sulla sua strada o di abbandonarla, il riferimento a Panofsky diventa inevitabile: per la fermezza dei suoi pensieri sull'arte e sui problemi posti dall'immagine visiva, sulla sua interpretazione e inclusione in una storia, sulla sua appartenenza a un sistema culturale, sulla relazione della critica d'arte con i concetti che mette in gioco<sup>9</sup>.

Delle cosiddette mode intellettuali cui scherzosamente Gombrich allude, affermando di esserne rimasto ogni volta contagiato – la scuola di Vienna, la psicanalisi freudiana, la psicologia dell'arte da cui però ha sempre preso le distanze<sup>10</sup> – quella della *Pathosformel* e dell'Atlante della memoria di Aby Warburg e quella della fondazione dell'iconologia in Panofsky sono le più saldamente impresse nel suo pensiero di storico e quelle che egli

<sup>9</sup> Si veda B. Cassidy (ed.), *Iconography at the Cross-Roads*, Princeton 1993. Cit. in Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2001), Carocci, Roma 2002. Per un equilibrato confronto tra Gombrich e l'iconologia è sempre utile Ginzburg, *Emblemi miti spie*, cit., pp. 60 ss.

<sup>10</sup> Cfr. Tiziana Andina, *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi tra Gombrich e Arnheim*, Palermo 2005.

più tenacemente ha combattuto, come per segnare una delimitazione, per correggere un approccio all'opera d'arte, per imporre i suoi dubbi e le sue riflessioni sul passato e sul presente della storia dell'arte.

#### 4.1. Panofsky e l'iconologia

Nell'introduzione agli *Studi di iconologia* usciti in America nel 1939, Panofsky formula la sua idea e i termini del metodo iconologico di indagine storico-artistica<sup>11</sup>.

L'iconologia è la scoperta e l'interpretazione dei "valori simbolici" o "principi di fondo" che appaiono nell'opera d'arte in quanto *pure forme, motivi e immagini, storie e allegorie*. In ciò l'iconologia si oppone, o meglio pretende di andare molto più a fondo dell'iconografia, che rappresenta, dopo la descrizione preiconografica, lo studio del significato primario-naturale e di quello secondario-convenzionale.

Le due tappe, quella preiconografica e quella iconografica vera e propria sono considerate da Panofsky necessarie ma non sufficienti a render conto dell'immagine artistica e dell'opera in generale. Esse non completano quella che nella tradizione tedesca si chiama "scienza dell'arte", e che noi diremmo la sua storia critica.

La descrizione preiconografica dell'opera, che rappresenta comunque un problema almeno a partire dal Vasari – ma, come dimostra Gombrich, compare anche nelle descrizioni di pitture e di opere nell'antichità fino a Plinio il vecchio e Quintiliano – è diventata un tema cruciale soprattutto nel settecento, nel momento del costituirsi dell'estetica come disciplina dell'arte e del gusto, del giudizio di bello e del suo eventuale rapporto con il giudizio di vero e di buono – oppure della sua definitiva emancipazione da questo.

In Winckelmann, Lessing e Moritz, per esempio, il tema della descrizione dell'opera è legato alla semplice visione, e preliminare a qualsiasi considerazione storica e semantica dell'opera,

<sup>11</sup> Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Einaudi, Torino 1975.

ma è anche il più questionabile. Infatti è sulla possibilità o meno della descrizione che interviene il rapporto tra la parola – il concetto – e l'immagine, e si apre l'interrogativo se siano tra loro adeguabili.

Panofsky non appare ormai interessato al tema della descrizione in senso classico, ma piuttosto lo rinvia a quello per lui più fondativo della distinzione tra *sensu della forma* e *sensu del significato*: non si può neppure descrivere un'opera o un'immagine senza tener conto di un contesto complesso, ed è di quest'ultimo che si occupa l'iconologia. Dalla fine dell'ottocento e dai primi del novecento, nella fase di superamento di quello che viene detto "estetismo *fin de siècle*"<sup>12</sup>, la descrizione dell'opera non è più un problema o almeno non è un problema che si possa isolare da quello dell'interpretazione dell'opera.

Si può dire che il rapporto parola-immagine – così cruciale nella descrizione dell'opera d'arte<sup>13</sup> – viene rinviato ai temi centrali per l'iconologia, alle ragioni della visione, del contesto storico e sociale, e così via. È tuttavia un tema radicale: per Winckelmann la bellezza è anche di natura ideale e la sua forma sensibile è *naturalmente* connessa al suo *logos* conforme<sup>14</sup>.

Per Lessing non vi è possibilità di adeguazione ed è sufficiente dire che la descrizione, intesa come descrizione di corpi nello spazio, non pertiene all'arte della parola ma piuttosto all'immagine figurativa, che appunto mette in mostra l'azione in modo statico, spesso solo allusivo e allegorico. L'arte figurativa è per Lessing una categoria artistica diversa – contrapposta – rispetto a quella della parola, tendente a spazializzare il tempo e non come quest'ultima a sollecitare nell'immaginazione il senso del tempo, della successione degli eventi in una storia narrata. Naturalmente l'arte della parola è soltanto presa in considerazione in quanto epica o in quell'eccezione o sviluppo dell'epica (Aristotele insegna) che è la tragedia.

<sup>12</sup> Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, cit., pp. 12-13.

<sup>13</sup> Michael Baxandall torna sulla descrizione o *ekphrasis* riattivandone i problemi e i motivi di interesse in funzione posticonologica. Cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, (1982), Einaudi, Torino 1990, p. 11.

<sup>14</sup> Winckelmann, *Saggio sull'imitazione delle opere dell'arte greca* (1755), Aesthetica, Palermo, 1992.

Karl Philipp Moritz è dello stesso parere anche se con opposte motivazioni: per lui, contemporaneo di Kant, nessun concetto o simbolo (che usa come sinonimi, proprio come farà Bergson nei primi del novecento) può adeguare la realtà dell'espressione del bello nell'immagine artistica. Non vi è descrizione possibile dell'opera figurativa, essa parla con immediatezza e potenza patetica allo spettatore, e raccoglie in uno spazio esteriore sensibile anche molto limitato gli infiniti rapporti del bello naturale, dell'unico bello. È microcosmo di quel macrocosmo della natura che la conoscenza scientifica non riesce a cogliere se non in modo frammentario, parziale e inadeguato. L'unica descrizione che può dire il bello a parole non è espressione dell'opera d'arte figurativa, ma è una nuova e originale sorta di opera, è poesia.

In uno scritto del 1932, *Descrizione e interpretazione*, Panofsky distingue nell'atto descrittivo dell'opera una "regione di senso" e una "regione del senso del significato"<sup>15</sup>. La prima, più propriamente legata alla descrizione, è la "regione del senso fenomenico", che è senso delle cose e senso dell'espressione. La descrizione così intesa dovrebbe quindi *trasformare* i fattori puramente formali della rappresentazione in simboli di qualcosa di rappresentato. Si noti di sfuggita che chiamandola "regione di senso", Panofsky intende la traduzione descrittiva dell'immagine come qualcosa di fluido e dinamico: si tratterebbe quindi di un orizzonte di discorso.

Ciò che nello scritto del '32 connotava l'intervento iconografico era la cosiddetta "regione del senso del significato", legata soprattutto al sapere tramandato per via letteraria (e qui l'eco di Lessing è ben percepibile), e fondativa per la storia dello stile e per la teoria dei tipi: un tipo è una raffigurazione che si è consolidata assieme a un senso del significato letterario-concettuale, così che ne è diventata il persistente veicolo tradizionale. L'esempio fatto da Panofsky è l'immagine-tipo di Ercole con la clava.

Vi è per Panofsky un'influenza necessaria esercitata dalla tipologia o iconografia sul "giudizio estetico", un intreccio quindi

<sup>15</sup> Panofsky, *Sul problema della descrizione e interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1966.

non dipanabile realmente tra lettura intellettuale ed effetto sensibile, l'aspetto materiale dell'opera. La riconoscibilità del segno diventa quindi fattore essenziale di comprensione e quindi fruizione dell'immagine.

Sempre nello scritto del '39, dopo la descrizione preiconografica, l'iconografia vera e propria viene limitata allo studio del "significato primario naturale", con cui penso che Panofsky voglia indicare la naturalità del segno figurativo, la sua conformità e verosimiglianza con l'immagine naturale. Probabilmente quello che Lessing chiamava a sua volta "segno naturale", e che nel novecento indica nel modo più ampio l'immagine visiva, dipinta o scolpita. È lo studio del "significato secondario convenzionale" che connota il passaggio all'interpretazione intellettuale: il segno viene letto e compreso all'interno di un sistema consolidato di segni il cui significato è codificato in una determinata cultura.

Mi sembra che qui ancora l'immagine visiva non sia particolarmente tipizzata come artistica ed è per questo che Panofsky ritiene l'iconologia, il passaggio successivo nello studio dell'opera, un completamento essenziale. Nell'indagine iconologia l'artistico emerge in primo piano come espressione unitaria di un complesso sistema di fattori storici, ideali, imitativi e creativi, come sovrapporsi dell'invenzione della forma significativa al significato stesso, cui l'iconografia restava semplicemente ancorata. Grazie all'indagine iconologia il giudizio estetico può distinguere l'arte da ciò che è dell'arte semplice supporto, l'ambito culturale, tecnico o tecnologico, il semplicemente decorativo, tutto ciò che da puramente visivo diventa creazione originale.

Panofsky intreccia una seria discussione con l'opera teorica di Edgar Wind, con cui condivide la riflessione sulla filosofia delle forme simboliche di Ernst Cassirer, che aveva visto la luce proprio a partire dall'esperienza di pensiero e di analisi della forma interna all'istituto Warburg<sup>16</sup>.

I "valori simbolici" sono l'esplicita assunzione del senso che

<sup>16</sup> Per una puntuale e recente analisi del pensiero di Edgar Wind e della sua importanza nel novecento si veda ora lo studio di Salvatore Tedesco, *Il metodo e la storia*, Supplementa di Aesthetica, Palermo, febbraio 2006.

dà Cassirer a questa formula: sono gli emblemi in cui si esprime il rapporto dell'uomo col mondo, i segni significanti della vita dell'uomo sulla terra. Essi “valgono” in quanto raffigurano un legame aperto con esperienze originarie e mutevoli, sia nella costanza del loro fondamento creativo che nel variare della loro storia, intrecciata con quella dell'umanità nelle sue diverse forme e culture.

Non bisogna dimenticare che Cassirer intendeva con la sua opera fornire un “ampliamento della rivoluzione copernicana” di Kant<sup>17</sup>. In fondo il vero ampliamento di quella che Kant chiamò la sua “rivoluzione copernicana”, compiuta nella *Critica della ragion pura*, si trova già nella *Critica della facoltà di giudizio*, dove sono date riformulazioni tali del rapporto tra immagine e categoria, tra l'immaginazione e le altre facoltà, da consentire ogni apertura possibile, avvenuta in effetti nei secoli successivi, all'antropologia, alla simbolica mitologica, alla lettura del passato, alla liberazione dei simboli del moderno dalla costrizione del passato storico. Il giudizio estetico, su cui il settecento si è arrovelato in molti modi<sup>18</sup>, viene da Kant ricondotto all'ambito del trascendentale, serbandone in qualche modo non semplice o scontato la contingenza sensibile e immaginativa, con uno sforzo di pensiero unico nella storia della filosofia, per dare un fondamento al dialogo tra tecniche dell'arte e tecniche della natura in sé. Un tassello indispensabile per pensare il giudizio sull'opera e sulle differenze culturali, sull'esistenza stessa di comunità di uomini uguali nell'esercizio delle facoltà sensibili e intellettuali. E anche per ripensare il fenomeno dell'opera d'arte come un oggetto particolare, un'idea estetica, che non si distingue dall'inconoscibile noumeno che per il suo apparire. L'apparenza è dunque, in questo inizio del cammino del settecento verso le sperimentazioni artistiche del moderno, verità e su questo si deve indagare e pensare molto<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. I. (1922), La Nuova Italia, Firenze, 1964, Introduzione.

<sup>18</sup> L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Sansoni, Firenze 1936, Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1992, *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, a cura di Luigi Russo, Aesthetica, Palermo 2004.

<sup>19</sup> Si ricordi per questo il concetto di apparenza (*Schein*) usato da Schiller per

Dobbiamo ora chiederci cosa significhi l'espressione usata da Panofsky per indicare l'altro oggetto dell'indagine iconologica, le “pure forme” in quanto manifestazioni dell'opera d'arte.

Occorre interrogarsi sul loro significato visivo? Certamente le pure forme sono per Panofsky a un tempo le forme che si vedono (che vede l'artista nel mondo circostante e traduce nell'opera; che vede l'osservatore dell'opera in quanto materia organizzata tecnicamente dall'artista) e però anche le forme ideali, non immediatamente visibili ma forme-guida: esse appaiono nella tecnica artistica, ma hanno implicitamente un significato legato alla tradizione da un lato, ma alla trasformazione visiva tipica dell'epoca dall'altro.

Penso che per il tipo di cultura che aveva Panofsky le forme pure siano ad un tempo intelligibili e visibili. Non bisogna dimenticare che per il rinascimento che riscopre e traduce Plotino le idee sono immagini reali – più reali di quelle immediatamente visibili – dell'Uno<sup>20</sup>. Il fatto che esse siano viste con il cosiddetto “occhio della mente” – come Winckelmann aveva capito molto bene citando Raffaello<sup>21</sup> – rende la loro natura “visiva” ancora più forte, più violenta per luminosità e bellezza, più efficace per chi la sa apprendere, più inquietante per chi ne è sorpreso e la teme.

Come ci ha indicato quel testo storico che è *Idea*<sup>22</sup>, la visibilità di forme è insieme materiale, cioè legata al mondo sensibile, e ideale, cioè non sensibile, riferita a una sfera mentale più vasta di quella che il singolo artista sperimenta e si sforza di realizzare, e che pure in lui trova la sua sede ultima di realizzazione puramente visibile.

Non vi è dubbio che Panofsky erediti questa visione della creazione artistica da un complesso di nozioni che vanno dal romanticismo e idealismo indietro fino a Kant e più indietro ancora, secondo la più feconda tradizione estetica, fino al settecento neoplatonico e al rinascimento classico.

l'opera d'arte e di poesia, in *Lettere sull'educazione estetica dell'umanità* (1795), Aesthetica, Palermo 2008 a cura di Giovanna Pinna.

<sup>20</sup> Plotino, *Enneadi*, V,8.

<sup>21</sup> Winckelmann, *Saggio sull'imitazione delle opere d'arte greca*, cit.

<sup>22</sup> Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), La Nuova Italia, Firenze 1973.

#### 4.2 Panofsky, sintesi piuttosto che analisi

Panofsky afferma che l'iconologia è basata piuttosto sulla sintesi che sull'analisi, a differenza dall'iconografia, che consiste piuttosto in un'analisi dei dati formali e storici<sup>23</sup>.

Questo vuol dire che per lui si tratta di una sintesi fondativa piuttosto che di un'analisi descrittiva. Nella sintesi interpretativa iconologica non vi è discrasia tra la parola e l'immagine, la differenza fra tradizione testuale e tradizione figurativa – la loro separatezza – persiste pur essendosi esse fuse nell'immagine figurale.

Questo complesso processo di lettura dell'immagine, che include il senso significativo e insieme lo separa dall'immagine, è strettamente legato alla nozione di *fenomeno storico*, che permette a Panofsky di esprimere il suo punto di vista sul significato di “storicità dell'immagine”.

Quand'è che un fenomeno può dirsi storico? Quando è insieme attuale e troppo remoto, come era secondo Panofsky l'età classica per il medioevo. È quindi un fenomeno attivo nella storia e non sedimentato, come tutta la tradizione è diventata per la modernità: una lontana congerie di idee e immagini da dipanare senza ormai possibilità di sperimentarle. Qui vi è una particolare lucidità di percezione dell'insorgenza del fenomeno nel mutamento storico, una nozione essenziale nel novecento, basti pensare al dominio che esercita nel testo di Walter Benjamin del 1936 sull'opera d'arte.

Il mutare dell'espressione in epoche diverse pone il problema della storia dello stile, un tema che come vedremo attraversa tutta l'opera di Gombrich. Per l'iconologia come la pensa Panofsky la storia dello stile si basa sulla ricostruzione e correzione delle fonti letterarie da parte dello storico: è il famoso tema della “violenza” dell'interprete, che Panofsky riprende da Heidegger<sup>24</sup>. Si basa inoltre sullo studio del mutamento delle condizioni storiche dell'espressione visiva, richiede pertanto un'indagine sulla “storia dei tipi”. In questa ricerca del significa-

<sup>23</sup> Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Einaudi, Torino 1975, cap. primo, introduzione.

<sup>24</sup> Panofsky, *Descrizione e interpretazione*, cit., p. 212.

to intrinseco o “contenuto” dell'opera, le discipline umanistiche devono incontrarsi e coraggiosamente fondersi.

Nella sottile determinazione teorica del rapporto di continuità tra epoche diverse, Panofsky rileva l'autonomia di stile e immagine nella singola epoca pur nella connessione con epoche precedenti. Panofsky tende a dare corpo a una continuità che si sovrappone e si sottende a una reale discontinuità, in cui egli ravvisa con forza il mutamento e l'innovazione.

Nel saggio del 1940 sulla storia dell'arte come disciplina umanistica<sup>25</sup>, dopo aver notato l'ambivalenza del concetto di *humanitas* fra autorità e tradizione, fra natura e cultura, Panofsky definisce l'umanista “uno storico che studia le testimonianze umane”. Queste ultime sono date dalle “idee”, diverse dai “processi” del far segni, anche se in definitiva si realizzano mediante i processi segnici. La storia quindi è fatta dai processi segnici, ma le idee escono dal mutamento imposto dalla storia e in questa loro permanenza sono studiate dall'umanista.

Quella che Panofsky chiama la “sintesi umanistica” è fatta dalla ri-creazione intuitiva estetica e dalla ricerca archeologica. Questa definizione del compito dello storico dell'arte di così alto profilo ci porterebbe a ripensare quella parte della deduzione dei giudizi di gusto nella *Critica della facoltà di giudizio*, § 48, di Kant, in cui il confine tra il talento del genio e quello del critico si assottiglia fino a porli quasi sullo stesso piano, o almeno come necessari l'uno all'altro, sorti entrambi sullo stesso intreccio di arte, natura e cultura, sulle stesse motivazioni dell'immagine e del giudizio che ne può scaturire.

In tal senso si comprende anche come l'iconologia sia uno *strumento* di conoscenza, mentre l'opera si costituisce come *oggetto* della conoscenza, secondo quello che in Edgar Wind si chiamava “circolo metodico”. Fondamentale è la concezione dell'opera stessa come avente un senso unitario, che viene documentato sia da fattori formali di costruzione dell'opera, sia dal coincidere del momento oggettuale e di quello iconografico dell'opera. Da Warburg, Panofsky ha ereditato la persuasione

<sup>25</sup> Panofsky, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, in *Il significato nelle arti visive* (1955), Torino 1962.

che ogni visione del mondo abbia un'energia che è il contenuto ultimo ed essenziale dell'opera d'arte.

L'interpretazione quindi cade in una fonte di conoscenza – l'opera – eminentemente soggettiva e assolutamente personale, così pensava lo storico nel '32, per questo ha bisogno di un “correttivo obiettivo”, la fatticità storica. Il significato iconologico è la risultante delle due forze indagate, quella della personalità (spesso si era detto “volontà”) e quella che tiene conto dell'opera come oggetto storico, e fa la storia della raffigurazione, dei tipi e dello “spirito”, per il quale Panofsky intende una concezione del mondo determinata storicamente.

Molto spesso Gombrich critica nei padri dell'iconologia e nelle loro fonti di pensiero (che ostinatamente egli rintraccia in Hegel e nella sua filosofia della storia) il dominio eccessivo che acquista per loro la nozione di *Zeitgeist*, che lui interpreta in senso generalizzante e universalizzante, come una unicità di direzione della storia umana vista nella sua interezza. Vediamo come al contrario questo “spirito del tempo” sia proprio l'energia di un modo di pensare formatosi in un'epoca circoscritta e rivelatosi nell'immagine e nella forma assunta dall'opera.

Non dunque l'icona hegeliana della figura vivente e storica dello Spirito assoluto, l'istantanea di Napoleone a cavallo e al comando delle sue truppe d'invasione, ma una costruzione figurativa in cui si intrecciano pensieri e sguardi soggettivi e infinite e rintracciabili rappresentazioni e pensieri oggettivi, epocali, che fanno anche dell'opera un oggetto storico permanente: l'opera come una riuscita rappresentazione di energie intellettuali-psichiche sia del soggetto, l'artista, sia dell'oggetto, la vita storica.

Quella stessa intima identificazione tra contenuto spirituale e segno sensibile, materiale, che faceva l'ossatura della forma simbolica di Cassirer, è anche in Panofsky il significato ultimo che l'iconologia fa emergere dallo studio dell'opera e della storia dell'arte. Forse l'eredità più persistente – e forse quella che più dovrebbe essere ripensata e messa in questione – di Cassirer è in questa costruzione di un modello storico in cui alle tracce mancanti e alle dimenticanze, e alle tracce conservate e raffigurate, si sovrappongono ritrovamenti, scoperte, innovazioni di metodo, ritorni di forme espressive: ma tutto in perenne mutamento,

proprio come ritroveremo in forma accentuata e con qualche fattore disgregante e disorientante, in Gombrich.

### 4.3 Gombrich, la critica dell'iconologia

Nella Prefazione al volume di saggi sul rinascimento *Immagini simboliche*, del 1972, Gombrich comincia a smantellare il metodo iconologico in un confronto parziale sia con Panofsky, sia – implicitamente, non con riferimenti chiari – con alcune esagerazioni del metodo cui l'esempio di Panofsky aveva potuto dar luogo negli ultimi decenni.

Nella prefazione del '72 i toni sono spesso esplicitamente ironici se non caustici<sup>26</sup>. Se è vero che Warburg ha ripristinato nella storia dell'arte estetizzante, dopo Wölfflin e Berenson, il rigore dell'indagine storico-documentaristica, l'iconologia che su questa fonte è nata e si è sviluppata con i diretti eredi di Warburg, Fritz Saxl, Edgar Wind, Gertrud Bing, Erwin Panofsky, è diventata uno studio quasi esclusivo del simbolismo rinascimentale, pieno di “erudizione esoterica”. Come a dire poco accessibile e poco comprensibile ai più, affidato a un concetto di simbolo e della sua storia quasi esclusivo ed elitario.

Tutto ciò ha portato con Panofsky a un “mutamento fatale” del carattere della letteratura storico-artistica nel novecento. Se togliamo l'ambiguità insinuante del termine “fatale”, dobbiamo dire che questo è del tutto vero: il ripensamento dell'evolversi delle idee storico-artistiche da Winckelmann in poi, il riferimento costante alla ricchezza espressiva e culturale e anche critica del rinascimento, fanno della prima scuola iconografica un laboratorio di approfondimento intellettuale e di ampliamento culturale che è appunto un “fatale” punto di riferimento per ogni storico.

Gombrich riconosce che il metodo è indispensabile, e tuttavia sembra talvolta che egli confini il significato dell'iconologia all'utilizzo di testi neoplatonici nel rapporto che istituisce tra dipinti e testi. Su questo fronte la strada di Gombrich si allonta-

<sup>26</sup> Ernst Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel rinascimento*, Torino 1978, Prefazione. Cfr. Ginzburg, *Miti emblemi spie*, cit., pp. 66-67.

na da quella tradizionale per la distinzione troppo marcata che viene fatta dagli iconologi tra gli aspetti formali e quelli intellettuali dell'arte. La storia dell'arte è per Gombrich legata al mutare delle funzioni *attribuite* all'immagine figurativa nelle varie culture e civiltà. Le opere d'arte sono certamente influenzate dal clima culturale di un'epoca, ma questo clima è piuttosto limitato all'universo delle immagini che al complesso rapporto con la parola scritta o il pensiero filosofico.

La critica all'iconologia si concentra su due nozioni tra loro correlate: il "significato" e l' "intenzione". In relazione all'immagine il "significato" ha una natura sfuggente: a differenza dell'immagine, è di natura logica. Il significato, che è uno dei cardini, come abbiamo visto, del pensiero di Panofsky, risulta essere per Gombrich un concetto almeno altrettanto elusivo, in riferimento all'immagine, che quello di "simbolo".

Vi è una difficoltà intrinseca al metodo iconologico – che Gombrich non vede distinto categorialmente dall'iconografico – nell'interpretare i simboli come agenti in modo unilaterale dal segno al significato: in tal modo essi sono usati come una sorta di dizionario, e quindi in modo statico, non conforme all'evoluzione dell'immagine e dello stile, dell'elemento essenzialmente figurativo. Nell'affanno che gli iconologi manifestano nel ricercare un significato per ogni simbolo Gombrich vede una sorta di chiusura "medievistica" (*ibid* p. 23).

Se ricordiamo il dolore quasi fisico espresso da Warburg quando abbandonò le "cose belle" per percorrere faticosamente e laboriosamente territori fino ad allora inesplorati della migrazione e trasformazione dei simboli dall'antichità, attraverso il medioevo fino al quattrocento rinascimentale, capiamo la riluttanza di Gombrich a ritenere ancora percorribili quei cammini che si sbilanciano pericolosamente attraverso immagini, testi e miti e in una metamorfosi continua fra gli uni e le altre.

"Il simbolo funziona come una metafora che acquista il suo significato specifico solo in un determinato contesto" (*ibid* p.24): non ha dunque un significato in sé, la metafora non è reversibile dal significato all'immagine ma prende soltanto unilateralmente il senso o significato dall'immagine figurativa. L'iconologo in realtà pretende invece di indagare separatamente su testi pro-

grammatici e su immagini e di colmare il vuoto tra i due, tra il soggetto reale e l'immagine che lo raffigura.

L'insistenza sul programma è un concetto restrittivo dell' "intenzione" o "volontà" che aveva trovato in Panofsky la sua teorizzazione più approfondita. Al 'programma' corrisponde un concetto come quello di *incarico*, con cui Baxandall tenta di superare l'ambiguità teorica del suo maestro Gombrich<sup>27</sup>.

All'interpretazione iconologica Gombrich contrappone con qualche cautela quella psicanalitica, che a sua volta però tende a una iperdeterminazione dei fatti e delle immagini simboliche. La psicanalisi è vista da Gombrich come un importante metodo di ricognizione delle energie espressive della psiche che intervengono nel significato dell'opera d'arte, soprattutto per quel che riguarda la determinante personalistica dell'arte<sup>28</sup>.

Se Gombrich vede in modo derisorio i tentativi di psicanalizzare un artista, gli interessa invece seriamente il tema della comunicazione che può esserci tra inconscio dell'artista e inconscio dello spettatore. È questo uno dei tanti tratti in cui si può ritagliare uno spazio per la ricezione e l'intersoggettività nella considerazione dell'opera.

Per Gombrich è importante rilevare l'atteggiamento estetico entro il quale soltanto può maturare una concezione artistica. Fuori di tale contesto l'arte diventa più "primitiva", si esprime in modo più concettuale o ideografico e quindi più leggibile<sup>29</sup>. Vedremo quanto sia vicino a questo punto di vista il pensiero di uno storico e critico come Cesare Brandi. In un certo senso Gombrich sembra persuaso che lo storico debba essere consapevole della elusività delle cause che concorrono a determinare lo stile, a differenza dell'iconologo, che si occupa del significato e della sua definizione. Non quindi uno studio di simboli deve essere l'iconologia, ma di istituzioni, senza crearsi una forma mitica di simbolismo e correre il rischio di una sorta di autoreferenzialità.

Il fatto che Gombrich così spesso torni sulla scontentezza

<sup>27</sup> Baxandall, *Forme dell'intenzione*. cit., pp. 67 e ss.

<sup>28</sup> *Psicanalisi e storia dell'arte* (1953), in *A cavallo di un manico di scopa*, cit., pp. 48 ss.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 57.

verso la propria lunga e rielaborata analisi del significato delle icone simboliche nel rinascimento, dimostra che a questo punto della sua trasversale e variegata migrazione attraverso i modi dell'interpretazione storico-artistica egli ha abbandonato sia il tema fondativo della formula di *pathos* di Aby Warburg, sia quella, per il suo gusto, troppo speculativa e involuta del 'senso del significato' dell'immagine in Erwin Panofsky<sup>30</sup>.

#### 4.4 *L'illusione e l'arte*

*Arte e illusione* è considerato dalla critica e dallo stesso Gombrich un libro chiave per determinare il tipo di teorie stilistiche ed ermeneutiche che lo storico ha elaborato al culmine della sua attività di studio e di pensiero.

In questo testo si accentua una chiave di lettura dell'opera d'arte, che ha una forte connotazione psicologista ed empiristica, che si sviluppa sul tema della nascita e della storia dell'immagine, del suo valore epocale e personale e sormonta alcune evidenti contraddizioni con una peculiare agilità nel scivolare da una teoria all'altra, talvolta sull'unica base di una formidabile ricchezza di letture e sollecitazioni culturali, con incursioni nell'antico e nel contemporaneo.

L'aspetto empiristico di questo metodo d'indagine si annuncia subito nella Prefazione all'edizione italiana come il recupero di un aspetto dell'arte ritenuto secondario o volgare, quello della tecnica e dei mestieri. La psicologia viene utilizzata per oltrepassare le frontiere dell'arte in senso classico e indagare la percezione ottica come base dello studio dell'immagine. Qui "illusione" si delinea come la parola magica della ricerca che Gombrich vuol compiere, e tutto quello che non è spiegabile in quest'ottica sarà in antitesi all'illusione, costituirà il concettuale,

<sup>30</sup> Sul saggio di Gombrich importante e "sofferto" sulle *Immagini simboliche*, si veda di Tonino Griffero, *Immagini con o senza cartiglio. Dall'emblema all'ermeneutica pittorica di Ernst Gombrich*, in *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, cit., pp. 17-33. Griffero distingue con chiarezza i tre livelli del significato di un'immagine: ciò che rappresenta, ciò che simboleggia e ciò che esprime anche se in modo arbitrario e non controllabile.

il simbolico, qualcosa che sta ai primordi dell'opera d'arte in senso stretto e cui l'opera stessa aspira a tornare dopo l'esperienza ottocentesca dell'impressionismo.

Cominciando a definire nell'introduzione lo stile come un enigma che solo la psicologia può in qualche modo risolvere, Gombrich va subito al centro della sua ricerca, che pone il problema delle differenze di stile, riconducibili sempre a differenze del modo di rappresentare il mondo visibile in epoche e culture diverse. Nella formulazione e nei diversi tentativi verso la soluzione di questo problema, Gombrich mostra tutta la tensione, peculiare all'intero suo lavoro storico-critico, a superare l'impianto iconologico della scuola di Warburg e insieme il legame che tenacemente mantiene con alcuni dei presupposti principali di quel metodo.

Un altro dei temi centrali del libro è quello che – semplificando – viene detto dell' "occhio innocente": non è realmente possibile, dice Gombrich, vedere la forma prescindendo dalla sua interpretazione, vale a dire che l'occhio innocente non esiste. Nessuno va incontro a una qualunque immagine senza un'intenzione o un'aspettativa che lo predispone psicologicamente ad essa<sup>31</sup>.

La conseguenza di questo discorso è che la parte costitutiva della storia dell'arte è rappresentata dalla "scoperta visiva"<sup>32</sup>, con cui Gombrich intende qualcosa che noi possiamo ricondurre, credo senza difficoltà di lettura, all'originale e unico nell'arte, a quello che Walter Benjamin, interpretandolo decisamente come superato e finito nell'era della riproducibilità tecnica, chiamava l'*aura*.

Dai greci agli impressionisti la scoperta riguarda un esperimento riuscito, l'esibizione delle apparenze. Ma noi possiamo scoprire solo ciò che esiste da sempre, dice Gombrich, e dun-

<sup>31</sup> Sul "vedere che ha un pensiero" da Wittgenstein, Simona Chiodo, *Mimesi, rappresentazione, finzione*, cit. pp. 113 ss. Cfr. Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazioni e simboli* (1968), Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 14 ss., dove si sottolinea che la ricezione e l'interpretazione sono fatti interdipendenti.

<sup>32</sup> *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, (1962) Torino 1965 (qui di seguito indicato con *AI*), p. 396 ss.



que non si dà un occhio innocente, come dimostra la nostra “miracolosa”<sup>33</sup> capacità di interpretare i segni che il mondo sensibile ci invia e metterne alla prova la coerenza di figure connesse nello spazio e attraverso luce e colore.

La costante del nostro rapporto col mondo e i suoi segni, e il nostro modo di ritradurli in simboli o in immagini, sono gli elementi del “prova e riprova”, dell’errore e correzione, che a sua volta costituisce una funzione fondamentale della realtà della storia dell’arte<sup>34</sup>. Alla fine del suo ponderoso e insieme agile volume su *Arte e illusione*, Gombrich ammette che noi interpretiamo, sia come semplici spettatori sia come critici d’arte e conoscitori, le immagini che vediamo in quanto abbiamo già visto immagini dipinte o raffigurate, che influenzano anche la nostra visione della realtà naturale.

La cosiddetta arte naturalistica racchiude per Gombrich quel significato, in parte così misterioso, della bellezza, che con la sua attrattiva ha reso possibile, indispensabile perfino e fonte di interesse e piacere per l’umanità, la storia dell’arte: “Molto prima che la psicologia sperimentale ci avesse pensato, l’artista aveva [...] scoperto che gli elementi dell’esperienza visiva potevano essere scomposti e ricomposti a creare l’illusione. Noi dobbiamo a questa invenzione se ora possiamo scoprire da noi stessi che il mondo può essere contemplato come pura apparenza e oggetto di bellezza”<sup>35</sup>.

Nel tema, a lui così caro e consono, dell’illusione si vede un intreccio di problema estetico e problema psicologico<sup>36</sup>, che lui svolge storicamente a partire dal *Sofista* di Platone, da Plinio il vecchio e da Quintiliano, fino a quella che egli chiama “distruzione dell’idea dell’imitazione della natura”, da cui era necessario liberarsi per attingere all’originarietà delle impressioni visive e dei ricordi tattili.

<sup>33</sup> Si ricordi che anche l’abilità rivelata da Raffaello nella composizione della *Madonna della seggiola* aveva per Gombrich in definitiva un aspetto miracolistico. Quasi che la spiegazione ultima del capolavoro non possa e non debba essere data.

<sup>34</sup> Cfr. Gottfried Boehm, *Il concetto iconico di Gombrich*, in *L’arte e i linguaggi della percezione*, cit. pp. 35-42.

<sup>35</sup> *AI*, p. 400.

<sup>36</sup> *AI*, p. 7.

La storia dell’arte viene quindi vista soprattutto come la storia dei mutamenti successivi dei modi della percezione. È questa l’eredità dell’insegnamento di Alois Riegl, che però immediatamente Gombrich sconfessa (come è sua abitudine fare delle sue fonti, mettendole quindi in crisi nel momento in cui si è ancora ad esse), accusandolo di essere influenzato dalle mitologie romantiche, culminate secondo lui nella filosofia della storia di Hegel. È un tema ricorrente nell’approccio ai suoi predecessori e costituisce quindi una sorta di *Leitmotiv* liberatorio e insieme vincolante della sua storia culturale della critica d’arte<sup>37</sup>.

Anche le frequenti polemiche antistoricistiche (dove lo storicismo è identificato spesso solo con Oswald Spengler) sono riconducibili essenzialmente a una delle tipiche infatuazioni cui Gombrich riconosceva di andar soggetto, quella per Karl Popper<sup>38</sup>. È tipico di questa ossessione per lo spirituale di accusare di totalitarismo l’abito mentale spiritualista, una generalizzazione che indebolisce in effetti la posizione di Gombrich nei confronti della filosofia della storia di matrice idealistica, cui contrappone l’analisi “dei problemi inerenti a una tradizione” di cui peraltro non fornisce mai veramente criteri coerenti, ma appunto solo la brillante capacità di maneggiare e dominare la storia delle immagini.

Gombrich insomma insegue una psicologia che dia conto dei mutamenti stilistici nella storia. La parola chiave per ricostruire la situazione in cui avviene la scelta stilistica è “sintomo”. Con questo strumento egli indaga il linguaggio visivo e suoi mutamenti, confrontandosi con la storia dell’arte antica e moderna, con le mentalità diverse degli storici e dei pittori, al fine di render conto del loro fondamento: se esista, quali siano le sue condizioni di possibilità e se risponda ad un’interrogazione oggettiva sull’opera d’arte e le sue “ragioni”.

<sup>37</sup> *Alla ricerca della storia della cultura* (1969), in *Ideali e idoli* (1979), Torino 1986.

<sup>38</sup> Sul rapporto con Popper si veda il saggio di Michele Di Monte, *Il mito dello “schema innocente”*. *Gombrich Popper e il realismo senza aggettivi*, in *L’arte e i linguaggi della percezione*, cit., pp. 43-56, con un’interessante disamina delle critiche mosse a Gombrich negli ultimi decenni. E Oscar Meo, *Questioni di filosofia dello stile*, Il melangolo, Genova 2008. pp. 149 e ss.

Si badi che Gombrich vuol rispondere solo alla domanda sulla possibilità, e anzi sulla pretesa di realtà di una storia dell'arte e non a quella sulle diverse direzioni che essa ha preso o può prendere<sup>39</sup>. In tal senso la sua domanda è ancora più radicale, perché verte sull'essenza dell'opera, sul rapporto tra raffigurazione e illusione e su quello tra arte e natura. Si tratta, vediamo, di temi cari a tutta la storia dell'arte. Saremmo sorpresi se ci rendessimo conto di quanto ci sia ad esempio di Winckelmann nel tema dell'opera d'arte come imitazione di opere precedenti, un caposaldo dell'insegnamento di Gombrich. Oppure a quanto sedimentato fosse ancora in lui il senso critico di Lessing nella sua innovatrice proposta di separare definitivamente la poesia dalla pittura, quando in *Arte e illusione* intreccia il tema della narrazione greca di matrice omerica, in cui il poeta si presenta come testimone oculare dell'azione, o biblica, nella sua succinta asserzione dell'evento divino o umano, con quello della necessità, per l'artista figurativo, di vincolare l'evento mitico, il racconto, a una modalità visiva di presentarlo, che ne circonda e determina completamente il significato, l'intenzione artistica, l'attesa interpretativa e la curiosità dello spettatore<sup>40</sup>.

La ricchezza erudita, ma soprattutto visionaria, dell'intero patrimonio storico-artistico dell'occidente fa sì che, nel ribadire la storia dell'arte come costituita dal ritmo di "schema e correzione", egli torni quasi istintivamente all'originaria lezione iconologica, nella spiegazione che fornisce dell'intrecciarsi antico del proposito narrativo con il realismo pittorico e nel suo evolvere nei secoli. La differenza tra il pittogramma concettuale e l'immagine illusionistica è il perno di questa affascinante quanto problematica storia dell'arte.

Pensiamo che in questo ultimo senso la presa di distanza dall'iconologia che accompagna l'opera più matura di Gombrich sia un ancorarsi alla tesi, che illumina così spesso la sua ricerca, che l'arte sia essenzialmente bellezza.

<sup>39</sup> *AI*, p. 472.

<sup>40</sup> *AI*, p. 159.

#### 4.5 Cesare Brandi: immagine e segno

Per tessere un rapporto documentato fra Ernst Gombrich e Cesare Brandi occorrerebbe uno studio particolareggiato di letture e incontri di cui questo non può essere il luogo. Tuttavia l'accostamento o la distanza intellettuale tra i due si può tracciare, essendovi un'affinità di termini e di intenti, per aprire un campo di ricerca sul valore di due modelli di indagine nella storia dell'arte. Questi modelli possono intersecarsi talvolta, per poi allontanarsi e contrapporsi, additando però una via speculativa, estetica, che poggia su alcune figure concettuali molto simili e divenute imprescindibili nel pensiero dell'arte.

Inoltre Brandi ci conduce nell'avventura dell'astratto e del possibile informale con una veemenza che va molto oltre le riserve e le cautele di Gombrich e ci invita a compiere lo sforzo di gusto e di visione per dissipare il velo di incomprendimento che ci divide dall'arte del nostro tempo.

*Segno e immagine* è una fonte inesauribile di idee per leggere l'immagine attraverso la storia, per ampliare il campo interpretativo dall'immagine al segno verso la semiotica e la linguistica, in un percorso stringente, contratto e concentrato, come pochi testi di estetica e di storia dell'arte nel novecento ci offrono.

Sondare il rapporto tra segno e immagine vuol dire per Brandi aprirsi un varco nelle difficoltà interpretative dell'opera d'arte e del suo significato, e insieme interrogarsi sulla pretesa di validità della storia dell'arte come disciplina e come itinerario nella formazione di immagini nel tempo.

Le nozioni costitutive dello sforzo di Brandi per inoltrarsi nella storia dell'arte sono: il *segno* – l'opera d'arte non è mai segno di qualcos'altro, e dunque non è segno<sup>41</sup> –, *l'immagine*, che dal segno si svolge e si definisce come formalizzazione della

<sup>41</sup> Cesare Brandi, *Segno e immagine* (1960), Aesthetica, Palermo 1986, p. 10. Sulle fasi del pensiero di Brandi che precedono *Segno e immagine*, cfr. Luigi Russo la Prefazione al *Carmine o della pittura* (1945), in *Elicona I*, Editori Riuniti, Roma 1992, soprattutto per le due "polarità funzionali" di "costituzione di oggetto" e di "formulazione d'immagine" si veda pp. XXV ss. e sulla via segnata da Brandi per l'Estetica italiana pp. XLIII-XLIV. E inoltre Mauro Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaka Book, Milano 2004<sup>2</sup>, sull'intenzionalità della coscienza p. 15 e p. 54, per il rapporto con Sartre e Heidegger soprattutto.

“costituzione di oggetto”, in un senso pienamente figurativo; la *coscienza*, che opera sia nel segno che nell’immagine un atto di isolamento dal contesto del vissuto, dall’elemento esistenziale, ed elabora l’interpretazione come intenzionalità. E qui, da quel che si è detto, si comprende come ci sia già un elemento di confronto con Gombrich almeno sul piano dell’ispirazione teorica.

Le varie fasi della costruzione dell’opera da parte dell’artista sono in Gombrich via via più sfumate e ricondotte a un complesso storico di visione di immagini e di elaborazione di soluzioni dei problemi di resa artistica del soggetto pittorico, come dimostra l’episodio già citato sopra della *Madonna della seggiola* di Raffaello, dove lo storico afferma anche che una simile indagine può compiersi soltanto su opere di sicura e universalmente accettata fama di eccellenza. Brandi invece distingue subito i momenti salienti del processo creativo: c’è una prima fase di investimento simbolico verso la “costituzione di oggetto” e poi la esteriorizzazione dell’atto conoscitivo nella “formulazione di immagine”. Per la coscienza il simbolo del segno ha una funzione diversa rispetto al simbolo che designa l’oggetto costituito. L’immagine-segno è “atrofizzata” e “immobilizzata in un ruolo significante”. Fin qui Gombrich sarebbe stato d’accordo nel vedere nella natura semplicemente pittografica del segno una fase anteriore – e non ancora definitiva – del costituirsi dell’immagine/oggetto d’arte.

Nel segno così inteso è il criterio con cui Brandi tenta di spiegarci l’arte egiziana, il disegno infantile, i segni dei primitivi e l’arte bizantina, di cui fornisce un’esplicazione rara per completezza e coscienza interpretativa storica e critica. Tra queste fasi della formulazione storica di immagini non vi è nulla in comune, se non una mancata separazione netta per la coscienza tra segno e immagine.

Brandi ravvisa nel ruolo significante del segno, che si rivela fortissimo in quelle forme d’arte che abbiamo citato, il “ceppo comune” della parola e dell’immagine, che risiede in uno stadio preconconcettuale della coscienza. L’ispirazione kantiana è qui evidente ed è uno dei fattori di distanza da Gombrich<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Paolo D’Angelo, *Cesare Brandi. Critica d’arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 86 ss.

Questo stadio della coscienza artistica e dell’attività formatrice che Brandi dice appunto “pre-concettuale”, è il corrispondente del momento di mediazione conoscitiva con cui Kant introduce lo schematismo trascendentale<sup>43</sup>. Un momento che Brandi chiama anche pre-linguistico. Lo schema kantiano è sentito da Brandi come necessario alla formazione dei “concetti percettuali”, che ci mettono in comunicazione con l’immagine artistica compiuta<sup>44</sup>.

Lo schema, struttura permanente della coscienza, trasmette all’immagine, che pure se ne distacca verso il territorio della realizzazione figurativa, il “contenuto di conoscenza”. Nei sistemi pittografici di scrittura, come quello egiziano, l’immagine è rimasta vincolata al contenuto semantico del segno. Il segno per Brandi – come del resto per Gombrich – precede il vocabolo e persiste storicamente per questo suo carattere fondativo. In Gombrich il vincolo segno-immagine sembra essere meno forte, anche perché egli tende ideologicamente a vedere nell’immagine un vertice dell’arte, nella sua coincidenza con la bellezza, e le epoche dell’immagine illusionistica nell’arte come le più elaborate e progredite nella storia.

Questa strada dell’illusione in Brandi è detta, con terminologia non dissimile, della “specularità” e della “figuratività”, appunto. Ma in tal modo l’immagine può giungere secondo Brandi a non significare nulla: è un oggetto disponibile, “un dato di fatto”<sup>45</sup>. L’immagine è tale solo in una coscienza e ha quindi una direzione alla conoscenza: l’immagine infatti induce la coscienza a interpretare.

Sull’intenzionalità della coscienza nella sua scelta originaria espressiva tra segno e immagine Brandi ha scritto pagine conclusive alla fine degli anni settanta, che ci forniscono un via-

<sup>43</sup> Per un proseguimento della discussione sullo schema e l’immagine si veda da ultimo Emilio Garroni, *Immagine, linguaggio, figura*, cit., pp. 57-61, dove si svolge il concetto di “schema migliore” per la coscienza e di schema come “immagine interna”.

<sup>44</sup> Brandi, cit., p. 13. Sull’origine *gestaltica* dei “concetti percettuali” si veda, oltre al citato M. Carboni, Carmelo Calì, *Immagine e percezione in Cesare Brandi*, in *Attraverso l’immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di Luigi Russo, Supplementa Aesthetica, Palermo 2006, pp. 121-133.

<sup>45</sup> Brandi, cit., p.15.

tico all'accostamento all'arte contemporanea. Egli parla della "inarginabile intenzionalità estetica della coscienza tra forma e funzione"<sup>46</sup>, così che se, come in alcuni esempi storici dell'arte contemporanea, il funzionale, la macchina, la macchinazione, acquista solo senso formale, astratto dalla sua reale funzione, l'immagine così ottenuta "va alla deriva"<sup>47</sup>.

Una delle parti più affascinanti del libro di Brandi è il capitolo sul Manierismo, per la novità della terminologia storico-artistica e per il duplice contributo che questo cuneo essenziale nel processo figurativo dell'arte occidentale, fra Rinascimento e Barocco, reca sia alla considerazione del rapporto segno-immagine nell'arte classico-moderna, sia all'analisi della nostra contemporaneità.

Il manierismo viene definito come quella forma artistica o quel periodo storico-figurativo dove il segno è stato rivalutato come "figuratività accessoria"<sup>48</sup>. Funzione del segno è comunicare, non rappresentare, per cui l'interpretazione del manierismo come "regressione" dall'immagine al segno (dove il regredire non vorremmo interpretarlo in senso del tutto negativo e per questo insistiamo a segnalare una differenza di fondo con Gombrich<sup>49</sup>) induce Brandi a pronunciare un giudizio sull'iconologia che ci riconduce al tema già discusso qui sopra.

Cosa accade quando l'immagine retrocede a segno? Lo priva del contenuto semantico. Questo processo retrogrado dell'immagine a segno fa parte delle possibilità intenzionali della coscienza e non è un uso aberrante dell'immagine, per questo "il processo che individua non è il processo che porta all'arte come realtà pura", una formula eloquente e chiara come altrimenti non si potrebbe<sup>50</sup>. È dal Manierismo che nasce la moda o vo-

<sup>46</sup> Brandi, *L'arte di oggi* (1978), in Cesare Brandi, *La fine dell'avanguardia*, Quodlibet, Macerata 2009, p.133.

<sup>47</sup> *Ibid*, p.135.

<sup>48</sup> Brandi, *Segno e immagine*, cit., p. 65.

<sup>49</sup> Per un'interpretazione della regressione in Brandi come avente un senso decisamente negativo cfr. Carboni, *cit.*, p. 57, il motivo per cui non accetterei un'interpretazione del tutto negativa della "regressione", nonostante le sue implicazioni nell'ambito della civiltà, è che la regressione comporta anche la posizione di un problema sul senso del processo storico, non causale e non continuativo.

<sup>50</sup> *Segno e immagine*, cit., p. 66.

ga dell'iconologia – e qui torna sorprendentemente un accordo stretto con Gombrich –, inaugurando un'ondata di simbolismo che "altera" il valore intrinsecamente figurativo dell'immagine. L'applicazione del principio di causalità allo studio dell'immagine e delle sue fonti è il difetto principale dell'interpretazione iconologica<sup>51</sup>.

Il culmine dell'indagine storica e gnoseologica dell'immagine nel suo rapporto dinamico con il segno è nella lunga parte finale del libro di Brandi, sull'astrattismo<sup>52</sup>. Qui si compie una mutazione di tipo nuovo nella creazione artistica, un'ulteriore e finora inesplorata alternativa di scambio tra segno e immagine.

Il processo creativo, descritto da Gombrich come effetto di una ricerca per la soluzione di un problema artistico, dovuto a successivi tentativi più o meno riusciti, è in Brandi mutazione verso l'astrattismo – talvolta un vero e proprio sforzo, secondo lui fallito, verso la conquista dell'informale – dell'arte del novecento, come un'usurpazione del segno da parte dell'immagine e come una forzatura operata sul mondo materiale oggettivo per trasformarlo in segno o in segno-immagine.

L'astrattismo, dice Brandi, richiede un'interpretazione perché l'immagine è diventata segno, ma privo di valore conoscitivo. L'immagine astratta, scopre Brandi, è l'opposto della pittura, non ha sostanza conoscitiva ed è quindi come un segno senza la direzione verso la sua corrispondenza fonetica o semantica<sup>53</sup>. Brandi sembra ripristinare il senso originario del *Kunstwollen* artistico, quando parla della "volontà" dell'arte astratta di negarsi come decorativismo per limitarsi ad abolire il contenuto manifesto dell'immagine. Proprio come pensava Gombrich: bisognava toglierle quel primato espressivo dell'armonia classica di forma e contenuto.

Il valore, cui la "volontà" astratta aspira, è quello dell'introdurre lo spettatore a un "significato secondo", che Brandi descrive in modo illuminante come processo (storico e non solo

<sup>51</sup> Vedi Carboni, *cit.*, p.121, dove si nota la diffidenza che in molti punti Brandi manifesta anche contro Panofsky.

<sup>52</sup> Sulla congruenza e concentrazione del libro di Brandi verso questo finale intensissimo e appassionato si veda Paolo D'Angelo, *cit.*, pp. 11 ss.

<sup>53</sup> Brandi, *Segno e immagine*, cit., p. 78.

soggettivo) privativo di valore dell'immagine, al fine di farle assumere valore di cosa. Se l'immagine astratta è come un segno senza significato, la sua rilevanza innovatrice è un compito per l'interpretazione: così Brandi ci invita a rivolgerci ad essa con interesse.

In tal modo la giustificazione brandiana del cubismo, molto più di quella di Gombrich, ci sembra chiarificatrice, riferendosi non a un "disperato tentativo" di abolire l'illusionismo dell'immagine figurativa tradizionale, ma a un riuscito compito formalistico di scomporre l'apparenza per creare all'immagine una nuova spazialità. Questa lettura del cubismo ci sembra non solo più attenta di quella di Gombrich, ma anche vicina all'intelligenza con cui Walter Benjamin vedeva nei cubisti i precursori dell'immagine in movimento nel cinema.

Leggendo Brandi sulla connotazione di intellettualismo che sta a fondamento dell'arte moderna, comprendiamo meglio la mancanza di simpatia e sensibilità di Gombrich verso quest'arte, che ha perduto completamente la sua natura illusionistica. E Brandi approfondisce la sua interpretazione con la distinzione tra arte astratta e arte figurativa: quest'ultima – intesa come un'arte dotata di contenuto manifesto, come nell'esempio di Mondrian – resta nell'immagine e "non torna mai al segno", cioè al significato nel suo senso originario<sup>54</sup>.

In quest'arte di confine tra la figuratività tradizionale e l'astrazione, si risolve il problema secolare del rapporto tra tridimensionalità e bidimensionalità a favore totalmente di quest'ultima. Solo quando l'immagine viene esautorata nel segno si arriva al vero e proprio distacco dalla figuratività<sup>55</sup>. Mentre quindi fino ad ora avevamo sentito parlare soltanto di una regressione o revoca dell'immagine a segno, in cui il segno veniva privato del significato e del suo valore di contenuto, di costituzione dell'oggetto, qui per la prima volta si parla di "perdita di autorità" dell'immagine: essa infatti si svuota della figuratività che era da sempre il suo scopo.

Il processo creativo subisce nell'astrattismo una "mutilazio-

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 82.

ne", viene privato del fondamentale momento della costituzione di oggetto<sup>56</sup>.

Con sicurezza interpretativa che stupisce i non addetti ai lavori, Brandi distingue nel novecento l'arte dalla pretesa di essere arte, come il surrealismo e in certa misura il dadaismo, che ha però almeno un valore di esempio epocale. La vera e propria aberrazione dell'immagine è nel suo adeguarsi al segno, nel suo pretendere di farsi segno e cessare quindi dalla sua realtà artistica, che implica un processo di polarizzazione. Quando l'immagine diventa il segno non significante, per Brandi si entra in una crisi culturale vera e propria, in una perdita di identità dell'espressione artistica e segnica di una intera civiltà.

Anche dove si tenti di salvare, per esempio attraverso il colore, la figuratività dell'immagine pur sopprimendone la sostanza conoscitiva, lo sforzo di comprensione dello spettatore contemporaneo si vanifica. Si ha allora un divagare in figurazioni dove l'immagine sembra casuale, diventa un puro atto di esistenza, come nell'*action painting*.

Brandi scopre una salvezza da tutte queste devoluzioni dell'immagine, nella tendenza pittorica di Burri, nella quale non può esserci segno senza la forma: egli quindi legge nei prodotti cretacei di Burri una 'candidatura' al puro valore formale. Qui la costituzione di oggetto, che era l'essenza del processo formativo nell'arte, viene solo "mimata", dice Brandi, vedendo in questa quasi silenziosa evocazione di un atto rimasto senza oggetto, una presa diretta nell'inconscio.

Un altro esempio di devoluzione dell'immagine a segno, che si salva "miracolosamente" dall'aberrazione è in Paul Klee, che tenta con successo un itinerario razionalizzante dell'immagine, soprattutto per la sicurezza formale e la forza rigeneratrice che la sua ricerca pittorica nel colore e nella resa in superficie imprime all'immagine. Klee riesce così a mantenere, in ogni minima traccia della sua pittura, la sostanza conoscitiva<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Brandi, *L'arte oggi*, cit. p. 144. Per una visione complessiva delle interpretazioni dell'arte contemporanea nel corso del novecento si veda l'antologia di saggi importanti di autori diversi curata da Giuseppe Di Giacomo e Claudio Zambianchi, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Bari 2009.

<sup>57</sup> Per l'evoluzione della pittura di Klee in senso costruttivo si veda di Giusep-

È evidente, dalla brillante analisi dei processi deformanti o riformatori dell'immagine artistica nel novecento, che in Brandi la prevalenza e anzi l'esclusivo dominio dell'iconografia nella ricerca storico-artistica come metodo sia di gran lunga ormai affermata rispetto all'iconologia, di cui forse si potrà trovare un'utilizzazione ancora efficace e costruttiva per la nostra conoscenza dell'espressione nell'applicazione a forme vincolate alla rivoluzione tecnologica e alla comunicazione di massa, che sono gli attuali portatori della storia e della realizzazione iconica del nostro tempo.

## Capitolo quinto

### Michael Baxandall e l'intenzione dell'opera d'arte

Vi sono alcuni punti toccati dall'analisi storico-critica di Baxandall sull'arte che si trasmettono attraverso quasi tutte le sue opere, indizio di un compito continuativo e di interrogazioni riprese e dubbi che riemergono, o certezze che si consolidano.

Il suo stile si forma permeando l'estrema analiticità delle sue ricerche di un fondo di scetticismo per il lavoro dello storico, problema cui potremmo dare il titolo di "altre epoche, altre culture", in cui risuonano teorie note a Baxandall, che spesso fanno riferimento a R. G. Collingwood, ad esempio quelle di Rex Martin e di Arthur Danto<sup>1</sup>. Si tratta di un pensiero discusso estesamente negli anni sessanta e settanta del secolo scorso sul tema della dissimilarità storica e prende spunto dalla critica di Collingwood alla generalizzazione di tipo trans-storico nei giudizi culturali. Il filosofo negava la possibilità di riscontrare analogie tra comportamenti e azioni di epoche diverse e quindi di comprendere il passato dalla prospettiva del presente: la natura umana infatti muta incessantemente.

Come pensava nel '66 anche Danto, Rex Martin sostiene che gli unici tramiti che si costituiscono e organizzano verso altre culture hanno origine nella cultura attuale e quindi non vi è modo di applicare in generale categorie transculturali. Martin non assume però la lezione di Collingwood nel senso di uno scetticismo radicale verso il lavoro dello storico, ma la interpreta in

pe Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Bari 2003, soprattutto per un confronto con Mondrian.

<sup>1</sup> *Other Periods, Other Cultures* è il titolo dell'undicesimo capitolo del libro di Rex Martin, *Historical Explanation. Re-Enactment and Practical Inference*, Cornell Un. Press, London 1980, citato da Baxandall in *Forme dell'intenzione*. Qui egli fa riferimento anche a Arthur Danto, *The Problem of Others Periods*, in «Journal of Philosophy», LXIII (1966), pp. 566-67.

senso ristretto: vi possono essere strutture simili nelle azioni di uomini di epoche differenti e quindi lo storico è tenuto bensì a non servirsi di categorie transculturali, ma può “riattivare” le situazioni storiche del passato senza usare criteri della sua esistenza attuale.

Martin va oltre e sostiene che vi possano essere principi generali transculturali benché soltanto a certi livelli di linguaggio: noi dobbiamo spostare la nostra attenzione dai fenomeni storici *per sé* alla *descrizione* dei fenomeni storici. Se davvero noi non potessimo inferire secondo leggi generali e descrizioni di azioni particolari del passato, l'intelligenza storica verrebbe del tutto meno e il compito degli studiosi sarebbe impossibile. Per citare Gilbert Ryle: «le capacità intelligenti non sono disposizioni a senso unico, bensì ammettono un'ampia varietà di attualizzazioni più o meno dissimili»<sup>2</sup>.

Baxandall sembra molto più scettico sulla nostra possibilità di comprendere le opere d'arte di epoche molto lontane e dominate da una diversa cultura, un diverso sguardo sulla realtà, diversa disposizione a vedere. Il tentativo di conoscere la storia passata dell'arte viene messo in questione già nei primi studi, fino al celebre *Forme dell'intenzione* del 1985<sup>3</sup> e arriverà a un'estrema negazione delle possibilità di immedesimarsi nelle opere e negli stili e motivazioni del passato in *La “Resurrezione di Cristo” di Piero della Francesca*<sup>4</sup>. In questo, che personalmente conosco come uno degli ultimi saggi di Baxandall prima della morte avvenuta nell'agosto del 2008, ripetutamente lo storico insiste sulla ricostruzione della storia sociale e pittorico-visiva del quattrocento pervenendo pur sempre alla medesima conclusione: « Non è possibile descrivere direttamente il significato pittorico, e non c'è niente di male in questo se solo ne siamo consapevoli»<sup>5</sup>.

L'analisi del “significato pittorico” della *Resurrezione*, delle sue stranezze o addirittura incongruenze visive, oppure per me-

glio dire delle sue singolarissime congiunture figurative che lo spettatore elabora affascinato e incuriosito, parte dai concetti di evento pittorico e di sistema pittorico come fatti. La loro spiegazione non può essere che approssimativa o anche immaginosa, ma deve per forza muoversi in un confronto di eventi pittorici del tempo, interdipendenti e non soltanto figurativi ma anche teorici, ad esempio per quanto riguarda la prospettiva e il rapporto con le leggi della natura.

La separatezza dei mezzi diversi – il racconto evangelico della Resurrezione e la sua ricostruzione figurativa – impone sistemi espressivi e rappresentativi diversi. L'autore sposta quindi il problema di come un *medium* rappresenti (tema caro a Lessing) all'altro problema: che cosa il *medium* diverso, quello pittorico, *espliciti* distintamente. Per il pittore si tratta di prendere decisioni su aspetti della rappresentazione nei confronti dei quali egli gode di una estesa libertà di invenzione (proprio il contrario di quanto pensava Lessing che si riferiva però piuttosto alla narrazione che alla semplice visione).

Di nuovo Baxandall si sofferma sul differente equilibrio narrativo tra linguaggio e pittura e su questo ingrediente pesano i secoli di sforzo speculativo e interpretativo tra la narrazione evangelica e la soluzione pittorica data da Piero della Francesca all'evento soprannaturale<sup>6</sup>. Il problema non è tanto quello di guardare dall'oggi al quattrocento di Piero, ma far luce il più a fondo possibile su quanto quel passato sia anche una proiezione all'indietro nella cultura viva e letteraria di molti secoli. Un problema che Aby Warburg ha lasciato in eredità e che in definitiva appare ineludibile.

La visione simbolica della Resurrezione, il suo clima di tensione nella figura del Cristo – per Baxandall non tanto “moderna” come molti critici ritengono, quanto soprattutto legata alla immagine del Pantocrate di ispirazione bizantina<sup>7</sup> – riconduce lo

<sup>2</sup> Gilbert Ryle, *Il concetto di mente* (1949), Laterza, Bari 2007, p. 51.

<sup>3</sup> M. Baxandall, *Forme dell'intenzione* (1985), Einaudi, Torino 2000.

<sup>4</sup> In *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica* (2003), Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 139-191.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 189.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 146.

<sup>7</sup> Ma vorrei osservare quanto risulti invece moderna l'immagine del Cristo risorto di Piero, soprattutto dopo le interpretazioni della Pietà e della Resurrezione date in un video di Bill Viola, *Emergence* (Los Angeles, 2003), non tanto narrativo quanto teorico ed espressivo del senso di un evento che si produce tra vita eterna e morte sacra.

storico a considerare il rapporto fra rappresentazione simbolica e scenica dell'evento e la differenza tra percepire oggetti e percepire immagini.

Lo studioso termina la sua indagine con una definitiva espressione di negatività: «si può dire ben poco, tutte cose scontate e malgrado ciò impossibili da verificare»<sup>8</sup>. Ce n'è abbastanza per chiudersi in una smorfia di dubbio. La lettura di un'opera così complessa e così lontana da noi e a sua volta così lontana dal testo narrativo che l'ha ispirata, il Vangelo, può essere assimilata a un «ballo con un'agile sconosciuta», ma si tratta di un ballo in cui non è questione di gambe, ma di attenzione visiva, e di coscienza, in cui pure scorre il sangue e forse si vuol intendere che scorre il tempo e si chiudono possibilità conoscitive. «La sensibilità che lo produsse – il quadro – doveva essere prodigiosamente organizzata, ma è irrimediabilmente lontana».

Torniamo ai testi della prima produzione critica di Baxandall nell'ambito della figuratività. Il riferimento ai suoi maestri, soprattutto Ernst Gombrich ma anche Svetlana Alpers, è costante.

La Alpers ci appare più incisiva nell'interloquire con Gombrich riguardo al tema della visività e della rappresentazione illusoria. L'inquietudine di Baxandall per la differenza culturale e la distanza storica non sembra toccare la sicurezza con cui la Alpers si muove nell'ambito della pittura olandese del seicento, rilevandone la peculiarità di cultura dell'immagine rispetto all'intera epoca e lo studio scientifico della visione, avventurandosi per gli esperimenti modernisti con la camera oscura<sup>9</sup>. Muovendosi entro i temi dell'indagine di Gombrich, la Alpers saggia con sicurezza il problema dello stile e quello della percezione visiva, che riesce a connettere in una brillante lettura dell'opera di Vermeer, sottolineando la tendenza nordico-olandese a descrivere piuttosto che a narrare. E così si incontra di nuovo una

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 190. Stranamente Baxandall non cita l'analisi della tensione dinamica del quadro fatta da R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit., pp. 357-358, dove l'autore note che la tensione si rivela non nella figura del Cristo, ma in quella delle guardie dormienti, che danno un senso di agitazione convulsa.

<sup>9</sup> Svetlana Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Bollati Boringhieri, Torino 1984.

critica della visione lessinghiana del rapporto parola-immagine. La pittura olandese del seicento è ricondotta dalla Alpers a un'insistenza sulla visione pura senza spettatore, sulla separatezza dell'immagine dall'oggetto naturale. Il dipingere ha la funzione del fotografare, è descrittivo e insieme aperto a strani e nuovi orizzonti, non legato a saperi consacrati, ma piuttosto vincolato a sperimentazioni scientifiche dell'epoca e a nuove tecnologie comparse sulla scena del seicento.

«Vedere è disegnare e disegnare è riprodurre ciò che si vede». Siamo di fronte a una pura rappresentazione, esente da confronti, così da costituire alla cultura olandese dell'immagine uno spazio molto ampio, in cui l'idea religiosa dell'esistere è strettamente legata all'espressione artistica<sup>10</sup>. «Il piacere estetico provocato dalla sospensione dell'azione narrativa in nome del puro rappresentare è ritenuto essenziale alla natura delle immagini». Per la Alpers le immagini descrittive del seicento olandese non hanno una funzione di sospensione dalla realtà ma viceversa una funzione attiva nella comprensione della stessa realtà.

Mondo della visione e non della lettura, fiducia nel vedere moderno indipendente dalla tradizione antichista, accesso facilitato alla tecnologia come mutazione del vedere di tutti. Le parole non rendono giustizia all'immagine e quest'ultima è la vita stessa autocelebrantesi nella visione. Così i misteriosi ritratti di Rembrandt, che evadono ogni tipologia del volto e del ruolo nel mondo, così la *Veduta di Delft* di Vermeer, ignara di un eventuale spettatore, ma volta a cogliere la riproduzione retinica, soggettiva e comune a tutti, dell'immagine.

«La pittura nordica anticipò la visione del mondo propria del Seicento»<sup>11</sup>. Il problema della causa viene qui rovesciato in quello dell'effetto. Così la Alpers aggiunge un tassello alla visione delle immagini realistiche del nord dell'Europa al tempo della massima resa pittorica illusionistica nel rinascimento fiorentino. La camera oscura utilizzata da Vermeer per i suoi esperimenti diventa così uno strumento stilistico. E uno strumento di immagine ottica non prospettica. La Alpers rileva come la *Veduta*

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 38.



di *Delft*, nel suo offrirsi come naturale, sia un esperimento riuscito sull'artificio nel riprodurre la natura da parte del pittore. Sembra così di separare il quadro come "oggetto da vedere" dal mondo e dal suo autore<sup>12</sup>.

Dal seicento europeo giunge una lezione di lettura di duplice entità: vi sono due modi di vedere gli oggetti, quello che asseconda l' *aspetto* e quello che rileva il *prospetto*. Nel primo l'occhio riceve la forma e compie un'operazione naturale. Nel secondo si applica invece con attenzione all'oggetto, va alla ricerca dei mezzi per conoscerlo e quindi si tratta di un occhio che discrimina, che interpone tra sé e l'oggetto l'opera della ragione e quindi riflette una distanza con l'oggetto che si riempie di interrogativi<sup>13</sup>.

Con la Alpers Baxandall ha scritto nel 1994 un libro splendidamente curato su Tiepolo, dal titolo *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*<sup>14</sup>, in cui si prende in considerazione un pittore impegnato soprattutto a rappresentare e interpretare le forme della realtà attraverso il colore, le ombre, le luci, i contorni, gli scorci in una definizione della qualità ottica, visuale-percettiva, delle immagini. Come i pittori olandesi anche Tiepolo non pensa a restituire un'unità compositiva, non si preoccupa di narrare e soprattutto offre un modello di creatività disgiunto da premesse letterarie. Diversamente dai suoi contemporanei, Tiepolo non ha nessun riguardo per l'illusione pittorica, ma gli interessa la messa in opera di un artificio visivo, il mostrarlo lasciando lo spettatore libero di trovare il suo punto di vista, e insieme attratto da figure che dal quadro lo osservano, costruendogli attorno uno spazio virtuale.

L'idea che guida le osservazioni dei due autori sull'opera di Tiepolo è quella che la tradizione mantiene in vita l'arte del passato e nel far questo la modifica irrimediabilmente. Per questo Tiepolo si offre allo spettatore di ogni epoca in modo non autoritario e poco considerato dalla tradizione per la apparente

casualità o libertà espressiva dei suoi ritratti e affreschi. Non manca qui una critica all'iconologia, che ha in effetti poca presa su questo tipo di pittura. I pittori come Tiepolo e anche altri guardano alla tradizione pittorica, i testi letterari non servono a spiegare il tramite visivo<sup>15</sup>.

Interessante è l'analisi del processo figurativo del pittore sia in fase di ideazione sia in fase di esecuzione, che i due autori percorrono in libertà, senza vincoli iconologici, per scelta. Il virtuosismo linearistico di Tiepolo consente di cogliere nei suoi quadri un'energia liberata anche dalle esigenze rappresentative, quasi deformante. Ci troviamo qui in una "zona franca" dell'interpretazione, dove la curiosità per la ricerca compositiva ed espressiva del pittore può essere fine a se stessa, in un'estatica contemplazione di bellezza, senza ricerca del significato. L'intelligenza che presiede alla creazione della pura forma sembra sia qui esplicita alla sua massima potenza e così indagata dai due autori.

La domanda che resta sospesa in tutti gli scritti di Baxandall veniva formulata già nel 1971 nel testo *Giotto and the Orators*<sup>16</sup>, dove l'allievo di Gombrich tesse un documentato e fitto intreccio tra le note prese dagli umanisti osservatori della pittura per immedesimarsi nel processo che generava il giudizio di merito su un quadro.

Baxandall si chiede nonostante tutto fino a che punto possiamo entrare nei processi creativi degli artisti e in quelli critici dei loro commentatori in periodi alieni alla nostra esperienza visiva e intellettuale, comunicativa e figurativa<sup>17</sup>. E fino a che punto possiamo "verificare" le nostre indagini? Il "criticismo inferenziale" di Baxandall può applicarsi però soltanto a opere di elevato livello di ricerca formale, di alta qualità insomma: posizione poco warburghiana e vicina invece a Gombrich. Nella complicazione che risulta dall'eccellenza si trovano spazi immensi per i problemi posti al critico dalla creazione geniale. Warburg invece pensava, come Panofsky, che la soluzione degli

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>14</sup> Svetlana Alpers, Michael Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Einaudi, Torino 1995.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>16</sup> Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Jaka Book, Roma 1994.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 9.

enigmi stilistici e compositivi di formule di *pathos* si trovi in una struttura profonda, in una facoltà dell'animo e della mente.

Nel 1971 Baxandall aveva ancora un velato ottimismo sulla fruttuosità delle sue ricerche, che in seguito si addentreranno nella conoscenza dei materiali scelti per le opere delle epoche “diverse”, dell'uso diverso delle parole, e soprattutto dell'importanza della lingua latina per creare una modalità di lettura e comprensione di opere proiettate verso il rinascimento. Vi sono tre categorie da soddisfare nella ricerca storica: la legittimazione storica dell'opera, l'ordine pittorico espositivo, la necessità critica, quello che Baxandall chiamava allora un “triangolo di riattivazione”, che investe anche e soprattutto il problema delle fonti.

Quel che Baxandall tiene fermo per la sua coscienza di storico critico è nell'attenzione a preservare intatte sia l'integrità dell'oggetto artistico nella sua storicità, sia l'integrità dello studioso nella sua contemporaneità<sup>18</sup>. Sembra di riascoltare la spiegazione che dava Benjamin delle scelte interpretative di Riegl nel suo *Industria artistica tardo-romana* (1901). Riegl riattiva nella ricerca antichistica la sua predilezione e curiosità per la pittura espressionista, novità visiva dirompente della sua epoca.

Ed è proprio nell'esperienza linguistica, in un ritorno di Baxandall all'importanza della parola per l'immagine, che si riapre però l'incrinatura epocale: come vi è approccio visivo mutato tra gli spettatori del Duecento e quelli moderni, così le parole latine imprimono alla critica di allora un significato che oggi nelle stesse parole tradotte in inglese si presentano in un senso del tutto mutato<sup>19</sup>.

Nel 1985 esce l'opera più famosa di Baxandall, la sua più estrosa forse, *Forme dell'intenzione*, che reca un sottotitolo che è l'intero programma della sua esperienza di studio: *Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*<sup>20</sup>. Questo testo è apparso da subito più comprensibile per il tipo di svolgimento dell'analisi sull'opera, che intanto è ogni volta una singola opera. Per

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 75.

<sup>20</sup> Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000.

ognuna vi è un discorso a parte da sostenere sia sul tempo del processo creativo che l'ha vista prender forma, sia sul momento storico esistenziale del suo autore. Inoltre lo storico vi svolge ben diversamente la sua analisi: più attenta alla contemporaneità dell'epoca passata e insieme più selettiva delle dimensioni temporali diverse che il critico odierno è tenuto ad attraversare. L'attenzione filologica del critico è anche volutamente libera da vincoli naturalistici e in definitiva persino da quelli storici. Queste due dimensioni temporali in cui si muove l'opera dello studioso sono quelle da cui emerge l'idea creativa, l'intenzione dell'opera stessa in cui si incontrano l'intenzione o “agenda” (*brief*) dell'artista e l'intenzione del lettore, custode e interprete, necessitato dalla sua stessa tensione attuale verso l'opera.

Baxandall è sempre molto preciso nel reperire dettagli e testimonianze che ricostituiscano almeno in parte la mentalità di uomini – committenti e artisti – del primo rinascimento o del seicento, del settecento o dell'ottocento già completamente industrializzato e dominato dalle opere dell'ingegneria, quindi dall'accentuarsi ed esasperarsi del binomio funzionalità-forma estetica, e del novecento, ribelle alla forma tradizionale e impegnato nella soluzione del problema della propria autonomia figurativa.

Muovendosi agilmente nel mondo dell'autore e nel suo tempo, nella funzione dei committenti, degli amici-nemici, dei critici, dei concorrenti, egli è sempre teso a cercare un massimo di approssimazione alla capacità visiva e al potenziale di interpretazione degli spettatori di ogni singolo soggetto, di ogni particolare creazione artistica.

Le sollecitazioni attraverso cui passano le sue ricerche sono dunque di natura diversa e sempre legate alla sua stessa contemporaneità, traducendosi in una continua presa di coscienza delle differenze che lo studioso è chiamato a presupporre e nello stesso tempo a imporre, con le sue interpretazioni, all'oggetto storico.

Si riconoscono nei suoi scritti influssi del pensiero analitico del novecento, soprattutto nel campo dell'estetica e delle riflessioni sull'arte e nelle soluzioni che i pensatori analitici tentavano

di dare in quel tempo al problema della storia<sup>21</sup>. Ma sperimenta anche approfondimenti nel campo delle neuroscienze e dei passi compiuti dalla controversa attitudine cognitivista degli studi sulla visione e la percezione della seconda metà del novecento<sup>22</sup>.

Questi interessi verso il mondo contemporaneo ne fanno un erede di tutto rispetto della tradizione storico-iconografica di Gombrich, attento all'evoluzione degli studi di psicologia della visione del suo tempo; e anche di quella scuola risente in un relativo pragmatismo nell'approccio all'opera, quello stesso pragmatismo che ha reso Gombrich così familiare ai filosofi analitici.

Nello stesso tempo la puntualità del reperimento di testi, pensieri e attitudini del periodo dell'opera ci ricorda l'ampiezza di interessi nella ricostruzione del pensiero delle epoche passate che ha caratterizzato la ricerca storica e la speculazione teorica sull'arte e lo stile di Erwin Panofsky. L'ampiezza dei riferimenti intellettuali che si dispiega nell'opera di Baxandall richiederebbe uno studio più ampio di quello che qui ora può essere fatto. Qui si vuole solo alludere al problema storico dell'intenzione o causalità dell'opera, che si affaccia in modi diversi all'interrogazione sull'arte e la cultura nella critica del novecento.

Si può soltanto accennare all'iniziatore di questo modo radicale di porre il problema della diversità culturale, che è il Kant della *Critica della facoltà di giudizio*, alla ricerca del principio a priori della funzione estetica del giudizio, l'unico principio che permetta sia al critico sia all'artista – il genio creatore – di riferire il proprio particolare giudizio e la propria particolare opera d'arte al fondamento soprasensibile dell'umanità, attraverso il processo compiuto dalle sue facoltà conoscitive.

Del resto due sono i motivi che ci riportano a Panofsky, nonostante sia Gombrich che Svetlana Alpers non risparmino le critiche d'obbligo all'iconologia nel suo carattere di indagine sul pensiero dominante nell'epoca e sul rapporto del pittore con testi letterari coevi.

<sup>21</sup> È relativamente facile ripercorrere gli studi di Baxandall, data la sua tendenza del tutto moderna e di stampo filologico all'abbondante citazione.

<sup>22</sup> Tutto questo è particolarmente evidente nel libro di Baxandall *Ombre e lumi* (1995), Einaudi, Torino 2003.

Centrale è la nozione di *intenzione*, che espressamente vuol dire volontà e ci può ricordare il *Kunstwollen* di Alois Riegl reinterpretato da Panofsky in un saggio del 1920<sup>23</sup>. Il secondo motivo è da ravvisare nella necessità dell'*interpretazione*, si rivolge appunto verso la volontà dell'artista, non in senso psicologico ma nel senso di una "tensione" verso la composizione dell'oggetto pittorico, oggetto che rappresenta con forza (violenza dell'artista e violenza dell'interprete secondo la lettura di Panofsky) la scelta fra correnti pittoriche e culturali diverse.

L'artista sceglie in vista del procurare un sentimento estetico nello spettatore, ed è su questa relazione che si esercita l'interprete. E cercare le cause, interpretare, interrogarsi sul significato è una componente essenziale del piacere che si prova per l'opera e nel valutarla. Anche l'interprete, lo storico dell'arte, ha una funzione essenziale e naturale nel suscitare il piacere dell'interrogazione e della comprensione nello spettatore. Anch'egli si muove nella complessità dell'intenzione.

Il tema della differenza culturale, che mette in pericolo di legittimità il giudizio attuale sulle opere del passato, serpeggia in modo inquietante nei testi di Baxandall, portandolo a un sempre maggiore approfondimento da un lato del *peso linguistico* delle descrizioni delle opere nell'epoca ad esse contemporanea e dall'altro delle circostanze economiche e sociali in cui si svolge l'opera del pittore. La lezione di Gombrich si rivela soprattutto nel considerare il caso singolo, il singolo carattere e la singola esperienza di un grande artista e un ristretto ambito storico all'interno del quale si tenta di ricostruire le forme e i simboli della pittura.

<sup>23</sup> Erwin Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"* (1920), in *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 152-169. Sul tema del rapporto intenzione e interpretazione, approfondito in alcuni autori appartenenti all'estetica analitica e quindi di area anglosassone, come si è già visto in parte ben noti a Baxandall, si veda in particolare la tesi storico-intenzionalista di Jerrold Levinson in *Refining Art Historically* del 1989 e in altri saggi raccolti ora in *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell Un. Press, Ithaca 1996. Sul pensiero di Levinson sull'intenzione e le sue declinazioni nella storia dell'arte e della sua ricezione, molto chiare sono le pagine dedicate al tema da Filippo Focosi nella sua tesi di dottorato in Estetica dal titolo *Il problema della definizione dell'arte nella teoria storico-intenzionale*, discussa a Palermo nel marzo 2009, pp. 12-31.

La domanda sul rapporto tra presente e tradizione è tanto più attuale dopo che la tecnologia e l'informatica sembrano aver tanto mutato il nostro pensare di storia. Se sentiamo cambiare le coordinate di interpretazione e lettura delle immagini durante la nostra stessa esistenza cosa dobbiamo pensare della nostra capacità di lettura delle opere del passato?

D'altronde la fondata credenza in un influsso del linguaggio sulla visione porta ad accentuare lo scetticismo sulle possibilità di riferirsi ad ambiti culturali e intellettuali sicuri e costanti. I nostri gusti sono legati a concetti e parole con cui riflettiamo sulle opere, e il loro significato non resta costante nel tempo.

### 5.1 *Visione o lettura?*

Come leggere l'opera tenendo conto della sua intenzionalità intrinseca? Baxandall ha sempre anche un occhio all'iconologia tradizionale e alla sua valutazione dell'oggetto culturale come di un assoluto. Abbiamo già visto come egli ripristini continuamente un rapporto tra letteratura e pittura che era stato criticato dagli avversari dell'iconologia.

Baxandall ha individuato nel primo umanesimo una concezione dell'arte come virtù intellettuale conseguita con la pratica. Il fruitore di quest'arte era informato dei linguaggi cui essa si era ispirata e che erano adatti a comprenderla. Quando, seguendo l'Alberti, Baxandall riscontra che la *compositio* è invenzione pittorica, si ricorda dell'attitudine antica a trovare analogie tra scrittura e pittura. Oggetto della sua indagine è ancora il pensiero che segue alla visione del quadro. Quindi l'intenzione del pittore ha valore solo se può inserirsi nel contesto che guida la nostra lettura, appunto il pensiero che segue alla visione.

Si vede però nel testo del 1995 sulle "forme dell'intenzione" come Baxandall passi da una concezione dell'opera come di un testo composto per essere letto da uno spettatore consapevole, a una concezione del quadro come esperienza visiva che aspira intenzionalmente a suscitare i tipi di pensieri e le sensazioni che la visione genera al di là della descrizione in parole o in formule.

In generale osservo che in Baxandall prevale una concezione dell'opera pittorica non come linguaggio ma come articolazio-

ne in visione di linee, colori, chiaroscuri e soluzioni formali di composizione e di struttura, al fine di andare incontro alla potenziale visione nello spettatore, oltre ogni riferimento concettuale. Narrazione e interpretazione sono presenti, non perchè sia possibile una spiegazione per idee astratte, ma solo mediante criteri oggettivi di visibilità del mondo e degli oggetti, di riferimento alla superficie o alla corporeità, di sensibilità plastica o descrittivo-formale.

A questo punto è l'esperienza visiva delle singole epoche che influenza e condiziona lo stile pittorico, almeno in parte. E qui si innesta l'approccio alle discipline cognitive e alle neuroscienze, per indagare le funzioni della retina e del cervello: sia le funzioni da attribuire a capacità innate sia quelle dovute all'esperienza. Se il bagaglio semantico di parole e abitudini anche sociali fornisce struttura e quindi significato alla complessità dei dati dell'esperienza, ciò che normalmente è comune a tutti gli uomini diventa, per piccole differenze, un rilevante mutamento di visione e di espressione.

Incentrando l'attenzione sul fruitore, sulle sue abitudini, sulla sua esperienza dell'ambiente e sui suoi schemi di apprendimento consolidati, Baxandall riattiva forse la possibilità di percepire la direzione che prese il progetto di un'opera o di un'intera creazione pittorica rivolgendosi a quegli spettatori. Il dipinto quindi risente della capacità interpretativa di chi gli sta di fronte e sfrutta la facoltà umana di riconoscere tipi di forme o rapporti di forme, una funzione che influisce sull'attenzione che lo spettatore è in grado di dedicare al quadro.

L'esperienza del fruitore, le sue conoscenze, la sua capacità percettiva costituiscono, nell'ambito dell'opera d'arte e della sua fruizione, sfumature essenziali. Queste in un contesto mutato possono rendere irrimediabilmente perduto l'universo di quell'espressione artistica e di quella fruizione. Se si sottolinea l'importanza che la cultura ha sulla percezione di un'epoca e quindi sullo stile pittorico, si stringono in un unico atto interpretativo sia la natura sociale e scientifica cui erano abituati gli spettatori di un determinato periodo, sia lo stile pittorico che via via evolveva. Ma l'incertezza di questa chiave interpretativa, che in certo qual modo enfatizza la dipendenza dell'artista dal con-

testo culturale, si fa sentire quando Baxandall ammette che vale anche la chiave di lettura opposta, che cioè uno studio stilistico geniale e approfondito potesse mutare le esigenze percettive di un pubblico conformista spingendolo a porsi interrogativi e gusti nuovi.

La categoria principale del libro di Baxandall sulle forme dell'intenzione è la causalità, cioè il fondamento delle nostre domande sulle motivazioni di un quadro. La nostra descrizione dell'opera influisce sulla sua spiegazione, così come i fenomeni storici possono essere spiegati solo nell'esposizione che ne viene fatta dallo storico. Baxandall certamente riprende questo tipo di causalità o relazionalità sia dalla storia sociale dell'arte sia dal pensiero analitico sulla storia e sulla fenomenologia dell'opera d'arte. Infatti l'estetica analitica legge l'opera nel contesto di un mondo dell'arte e quindi intenzionata verso quel mondo e verso un determinato effetto che si vuole produrre nel fruitore<sup>24</sup>.

Il confronto necessario tra linguaggio che descrive l'opera e l'opera stessa nella sua semplice figuratività viene affrontato sin dall'inizio da Baxandall dal punto di vista dell'intersecarsi delle temporalità diverse del guardare e del parlare. La descrizione, occupandosi delle impressioni visive a proposito di un quadro, ne riproduce in concetti l'effetto, che è stato ricercato attraverso concetti dall'artista.

In ognuno dei momenti della riflessione sulle finalità dell'opera la domanda sulle motivazioni o le cause è fondamentale ed è qui che Baxandall introduce il suo concetto di "agenda dell'artista", che è la serie degli impegni che l'autore prende con le sue possibilità espressive nei materiali dell'arte e con i suoi eventuali committenti o spettatori. La spiegazione storico-causale è inevitabile e insieme insufficiente se non si procede ad analisi molto più minuziosa e particolareggiata interne alla visibilità del quadro e alla sua fruizione.

<sup>24</sup> *Forme dell'intenzione*, cit. pp. 10-11. Esplicita l'allusione a Danto. Sulla questione della rappresentazione e visione nell'estetica analitica cfr. Simona Chiodo, (a cura di), *Che cosa è l'arte. La filosofia analitica e l'estetica*, UTET, Novara 2007, in particolare p. XLIV e ss. E ancora S. Chiodo, Mimesi, rappresentazione, finzione, in P. D'Angelo, (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Bari, 2008, pp. 105-139. Cfr. Stefano Velotti, *Arti visive*, in P. D'Angelo (a cura di), *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata, 2008, pp. 49-75.

A Gombrich si riferisce espressamente quando, a proposito del serrato processo inventivo di forme che ha visto gli anni in cui Picasso e Braque riflettevano e rileggevano Cézanne, afferma che chi realizza un artefatto è un uomo che affronta un problema di cui l'opera realizzata deve rappresentare la soluzione<sup>25</sup>. L'artista non realizza l'opera se non in un processo graduale che lo storico e il critico possono essere in grado di ricostruire.

Ma non è questa *l'intenzione* dell'opera. Baxandall sembra ritenere, come Panofsky nel 1920, che la volontà artistica non possa fare riferimento ad alcunché di psicologico che riguardi l'artista, l'epoca o lo spettatore. Panofsky chiedeva categorie oggettive a priori che guidassero l'analisi di qualsiasi opera d'arte in qualsiasi epoca, Baxandall ritiene che un ponte o un ritratto sono entrambi oggetti dotati di intenzione, cioè legati a cause storiche, a un progetto individuale, a un rapporto con il tempo e colui che guarda. Nel cercare cause c'è un elemento estetico, un piacere che investe il compito del critico o dello storico dell'arte. Si tratta del piacere che è legato al giudizio estetico, al vivificarsi di tutte le facoltà sia sensibili che intellettuali. Per questo lo spettatore tende alla conoscenza delle intenzioni dell'opera e ne vuole un'esauriente descrizione e spiegazione.

Nel saggio citato di Panofsky le intenzioni artistiche vanno rigorosamente distinte dalle intenzioni dell'artista, dai suoi stati d'animo, dalla conoscenza estetica dell'epoca, dalle impressioni spettatoriali. Il volere artistico è un'astrazione, l'opposto diretto della realtà. Va riferito alla scoperta di leggi stilistiche fondamentali nella storia dell'espressione artistica, e non può quindi riguardare una singola opera, né le impressioni estetiche di un'epoca. Al contrario esatto di quel che Gombrich rimproverava a Panofsky: *l'esprit du temps*.

Panofsky ritiene che il volere artistico non sia il senso ultimo e definitivo di ogni fenomeno artistico ma che al di là dell'intenzione sia necessario il senso concettuale: "La volontà – a differenza dell'istinto – può dirigersi solo verso un che di noto, verso un contenuto che noi siamo in grado di "determinare", di distinguere da altri contenuti. In altre parole l'atto volontario

<sup>25</sup> *Ibid*, p.31. Interessante il riferimento letterale al saggio sempre molto bello di Eduard Fry sul cubismo.

riveste sempre il carattere di una decisione”<sup>26</sup>.

Baxandall ci appare meno categorico: il pittore deve fare i conti con la capacità visiva del suo pubblico, capacità di cui del resto egli stesso partecipa attivamente. Questo è in parte vero e in parte no. Se ciò spiega alcune scelte non ne spiega però altre, innovative dello stile, compiute controcorrente, e lo sforzo di risolvere sempre ulteriori problemi visivi. Il pittore modifica a sua volta sia la capacità visiva del pubblico sia le sue aspettative. Questo è in parte spiegato dall'altro concetto introdotto da Baxandall nella sua esegesi storico-artistica: il *troc*, parola francese che significa scambio mercantile in natura. *Troc* è usato da Baxandall per indicare lo scambio tra autore e pubblico, tra autore e mercato, tra aspettative, richieste e pulsioni autoriali verso nuove soluzioni di problemi pittorici.

In cosa consiste il rapporto tra stile conoscitivo e stile pittorico? Nel fatto che lo spettatore è in grado di integrare il quadro con immagini precostituite nella sua mente e quindi il pittore ricorre ad allusioni che fanno appello alla memoria dello spettatore, concentrandosi invece su mutamenti stilistici e appropriazione di nuove formule che pongano diversi problemi di interpretazione, sollecitando curiosità, interesse e autostima immaginativa nel fruitore.

L'indagine di Baxandall ci dà una ricostruzione storica del rapporto tra spettatore e pittore, un mondo dell'arte, una relazione di scambio, di intesa progressiva e di domanda che si risolve con l'esperienza da una parte e dall'altra. Ma questa ricostruzione porta troppo spesso alla conclusione che quegli spettatori erano talmente diversi da noi per vocabolario, per concetti e conoscenze, per esigenze biologico-percettive, da rendere impossibile per noi comprendere cosa essi vedessero e trovassero geniale, comprensibile o strano in quei dipinti.

I dipinti di Giotto o di Piero della Francesca o di Picasso e Braque sono visti come complementi di cultura, qualcosa che si aggiunge alle conoscenze di chi guarda, ritenute implicite dal pittore. Lo sviluppo pittorico del Quattrocento ad esempio avvenne all'interno delle categorie che riassumevano l'esperienza

<sup>26</sup> Panofsky, *Il Kunstwollen*, cit., pp. 156-157.

emotiva di quel secolo e del necessario riferimento ai precedenti.

La competizione tra Picasso e Braque nell'aggiornare e affinare attualmente la sperimentazione gravosa impressa da Cézanne alla resa pittorica (competizione che Baxandall segue riprendendone la splendida sequenza narrata da Edward Fry nel suo volume sul cubismo) è una competizione di scambio di suggestioni pittoriche e di tentativo di superamento da parte di ognuno dei due pittori, in relazione alla loro ispirazione nel disegno, nel colore, nella scomposizione e ricomposizione corporea. Essi studiavano e imponevano la loro visione a un pubblico di pochi committenti, che a loro volta li studiavano attentamente e li sollecitavano o li aspettavano al rendiconto figurativo.

Baxandall rafforza la sua indagine, contro lo scetticismo già professato, con la necessità di conoscere le forme del linguaggio per interpretare le forme della pittura nei molti casi in cui si rileva un'ambiguità. Rileva gesti codificati. Rievoca sermoni di argomento religioso. Fa notare la reciproca azione psicologica tra le figure. Sottolinea continuamente l'importanza del mondo mercantile e delle sue misurazioni, che fa da substrato alle pitture<sup>27</sup>.

Questo substrato inalienabile dell'opera è il mercato, con cui lo scambio non può non essere in continua tensione e suggestione. Già molti anni prima, nel 1972, in un libro ancora legato alla storia sociale dell'arte, *Pittura ed esperienza sociale nel quattrocento*, Baxandall sosteneva che i dipinti sono dei “fossili della vita economica”, sui quali noi riattiviamo una storia ormai morta finché lo possiamo.

Cosa siamo in grado di capire e cosa ci sfugge per sempre? Questa domanda assilla Baxandall quasi fosse un elemento scandalistico della storia dell'arte. Tornando a lamentare questo inconveniente, sostiene che gli stili pittorici possono condizionare a loro volta la nostra comprensione della società del tempo, e l'intrico storico sembra farsi sempre più complicato. Certo si apre così il rischio – che non dovrebbe essere consentito – che storici più estrosi si “inventino” rapporti non corretti dal punto di vista storico o azzardino l'uso non controllato di categorie

<sup>27</sup> Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit.

moderniste, o non osservino puntualmente la registrazione dei fatti.

Contro questa tentazione che conosciamo nella comunicazione moderna, dove lo scalpore di un'idea annulla secoli di storia proprio per fare mercato, Baxandall ripensa continuamente la sua nozione di intenzione. Per questo il concetto di *troc* come quello di *agenda* del pittore concorrono a dare consistenza alla sua visione della storia dell'arte e delle sue possibilità verificabili e non falsificabili. Come richiede una "scienza dell'arte".

Vi è una libertà di interazione con l'ambiente culturale da parte dell'artista<sup>28</sup> e vi è un valore positivo del mercato e delle sue richieste, almeno fino a quando queste sono controllate dalla volontà artistica dell'individuo-artista. Questa volontà non è psicologico-emotiva, ma è scelta di categorie storiche da recuperare o da mutare, scelta di ambiti culturali di appartenenza e di modelli espressivi, fino a quando l'opera nella sua natura di risultato non diventa essa stessa intenzione, agente di scambio e di motivazioni, causalità da recuperare e riscoprire<sup>29</sup>. Vi è tra artista e mercato uno scambio di aspettative e una reciprocità di intenti: ciò assomiglia molto a quella che Panofsky riteneva una categoria a priori e universale della creazione artistica, tale da poter fare da guida all'interpretazione intelligente dello storico e del critico d'arte.

La tradizione culturale è legata al progetto intenzionale e al processo costruttivo dell'opera<sup>30</sup>. Tutto questo sarà quello che Baxandall chiama "tessuto intenzionale"<sup>31</sup>. Egli analizza la temporalità del percorso pittorico – lo svolgimento del flusso creativo – e del percorso compiuto dal nostro coinvolgimento mentale con l'oggetto<sup>32</sup>. Il pittore, nel caso specifico Picasso, formula la sua agenda in termini storico-critici, che per noi è legittimo ricostruire.

A sua volta il *troc* è un baratto di beni culturali. Una forma di libera reciproca scelta tra persone della stessa cultura, uno

scambio di aspettative. Questa nozione di intenzione, se da un lato tiene sicuramente fisso lo sguardo alla lettura forte data da Panofsky, dall'altro si avvolge nelle maglie dell'estetica analitica e del pragmatismo individualistico che è teorizzato nello scorcio di alcuni anni del novecento.

La nozione di intenzione riguarda dunque la volontà storica dell'artista che a sua volta è determinata dalla sua "agenda"<sup>33</sup>. *Forme dell'intenzione* coinvolge anche una nozione di *forma* che può essere corrispondente al modello pittorico scelto dall'artista per adeguare l'immagine su di lui proiettata dai modelli che lo circondano, dalle domande che conosce o intuisce nella cultura di cui partecipa, dalla volontà di attirare lo spettatore nella sua proposta visiva. Baxandall rileva la difficoltà – già sottolineata da Gombrich – ad accostare soggetto pittorico e soggetto sociale, ma sente la necessità di delimitare un ambito del sociale cui la pittura non può non fare riferimento.

In *Forme dell'intenzione* Baxandall non aspira più a restituire il *period eye*, ma piuttosto si concentra sull'agenda del pittore. E sulla descrizione verbale dei quadri. Il linguaggio visivo non è riducibile al linguaggio verbale. Così quando descriviamo l'opera entra in gioco un mutamento del *medium* da visivo a verbale. Il problema che ora si pone l'autore sembra di natura diversa da quello concernente la storia dell'arte e le epoche diverse. Quel che può essere rintracciato nell'opera è il problema che l'artista si propone di risolvere, che abbiamo già visto agire nell'analisi di Gombrich. L'agenda dell'autore riguarda invece l'incarico e le sue motivazioni.

Se parliamo di intenzionalità dell'opera dobbiamo pensare come risolvere la domanda sulle cause dell'opera. Le motivazioni che nascono nel pittore e quelle che nascono dall'opera.

<sup>33</sup> Si vedano le seguenti recenti opere sullo studio di queste connessioni. Fabrizio Desideri, *L'opera d'arte tra vincolo percettivi e unità di senso*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, (a cura di F. Desideri e G. Matteucci), Firenze Univ. Press, 2006. In riferimento a Gombrich cfr. S. Chiodo, *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, Led, Milano, e Luca Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Supplementa Aesthetica, Palermo 2006. Simona Chiodo, *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, Led, Milano 2006. E ancora di S. Chiodo il recentissimo *La rappresentazione. Una risposta filosofica sulla verità dell'esperienza sensibile*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 85.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 92.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 155.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 70.

Queste ultime sembra che abbiano una loro autonomia. È questa autonomia che ci darà anche in futuro la possibilità di interpretare, comprendere e creare nuove forme.

Quando facciamo un'affermazione sulle motivazioni di un quadro su quale fondamento la facciamo? La proposta di Baxandall è di attenersi alla duplice intenzionalità o volontarietà dell'autore e dell'opera, come *tensione* ad agire, ad assecondare o contrastare la *tensione* subita dalle suggestioni delle aspettative e domande dello spettatore o committente. Il quadro è il prodotto di un'attività intenzionale. Cioè ha una molteplicità di cause correlate tra loro o meno. Non si tratta solo di intenzione autoriale e la spiegazione che intende fornire Baxandall è soprattutto storico-analitica e non letterario-filosofica come era in Panofsky.

La ricerca di cause e intenzioni d'altronde è un'esigenza del pensiero. È come se a una naturale funzione umana ne dovesse corrispondere una adeguata in reciproco scambio con la prima. Supporre l'esistenza di una causa significa attribuire un senso all'opera in riferimento a quello che oggi si direbbe un mondo dell'arte. Sia il Forth Bridge sia il ritratto di Kahnweiler di Picasso «sono oggetti dotati di intenzione»: il ponte deve resistere all'impeto di correnti storicamente distruttive, il ritratto elabora una tecnica innovativa che spazza via la tecnica tradizionale. L'intenzionalità appartiene quindi insieme all'epoca, all'artista e all'opera stessa che (come diceva Brandi) reclama un'interpretazione.

Baxandall cita von Wright, secondo il quale, la comprensione storica è connessa strettamente con l'intenzionalità, il che vuol dire stabilire una stretta connessione tra positivismo e filosofia analitica e richiedere una dimensione semantica della comprensione storica che si muove tra passato (intenzione e causalità) e futuro (spiegazione teleologica)<sup>34</sup>.

Credo di poter avanzare l'ipotesi che il circolo dell'esperienza iconologica con Baxandall trovi una sua congruenza, dei punti d'incontro e di ripensamento delle sue origini. Se ricordiamo

le enunciazioni teoriche di metodo di Panofsky, e l'iconografia aperta a letture psicologiche e quasi formalistiche di Gombrich, in Baxandall torna a farsi urgente il discorso del rapporto tra stile artistico e storia dell'epoca, ma con ingredienti e interrogativi nuovi.

Nell'uomo l'intenzionalità è in generale la ricerca di ciò verso cui le cose tendono. E abbiamo visto che vi è anche un'intenzionalità dell'oggetto artistico in rapporto alle circostanze che ne hanno determinato la realizzazione e la presenza, per cui si genera una circolarità tra interesse visivo e processo intenzionale del quadro. L'intenzionalità è relativa alla teleologia sia dell'artista che dell'opera e l'artista si pone il problema radicato nella mente degli uomini. Qual è la sostanza dell'intenzionalità dell'artista se non il porsi il problema del tendere a qualcosa dei fenomeni e dunque tendere a risolverlo?

All'intenzione dell'artista e a quella dell'interprete si aggiunge l'intenzione dell'opera – un concetto che ovviamente trascende quello di volontà – che è il suo potere di continuare ad agire sui vari tipi umani e storici di spettatori. L'intenzionalità di richiedere e provocare letture e risposte resta interna, vitale nell'opera, sopravvive all'autore e all'epoca, prorompe in modo diverso e imprevedibile, sempre nuovo nel tempo.

<sup>34</sup> Georg Henrik von Wright, *Spiegazione e comprensione* (1968), Il Mulino, Bologna 1982, capitolo terzo.



## Bibliografia

- Alpers, Svetlana, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- e Michael Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa* (1994), Einaudi, Torino 1995.
- Anceschi, Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Sansoni, Firenze 1936.
- Andina, Tiziana, *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi tra Gombrich e Arnheim*, Aesthetica Preprint, Palermo 2005.
- Ar dovino, Adriano (a cura di), *Martin Heidegger. Introduzione all'estetica* (1936), Carocci, Roma 2008.
- Arnheim, Rudolf, rec. a Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, in «The Art Bulletin», 44 1962, pp. 75-78.
- *Arte e percezione visiva* (1954), Feltrinelli, Milano 1984.
- *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine* (1971), Einaudi, Torino 1974.
- Baxandall, Michael, *Forme dell'intenzione* (1982), Einaudi, Torino 1990.
- *Giotto e gli umanisti* (1971), Yaka Book, Roma 1994.
- *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), Einaudi, Torino 1978.
- *Ombre e lumi* (1995), Einaudi, Torino 2003.
- *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica* (2003), Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'età della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (1936; 1955), Einaudi, Torino 1966.
- Boehm, Gottfried, *Il concetto iconico di Gombrich*, in R. Bösel, M. G. Di Monte, M. Di Monte, S. Ebert-Schifferer (a cura di), *L'arte e i linguaggi*

- della percezione. *L'eredità di Sir E. H. Gombrich*, Electa, Milano 2004, pp. 35-42.
- *Il ritorno delle immagini* (1995), in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Ed. Cortina, Milano 2009, pp. 39-71.
- Brandi, Cesare, *Segno e immagine* (1960), Aesthetica, Palermo 1986.
- *La fine dell'Avanguardia*, Quodlibet, Macerata 2008.
- Burke, Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2001), Carocci, Roma 2002.
- Buschendorf, Bernhard, “*War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern*”: *Edgar Wind e Aby Warburg*, in «Idea», Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, IV, 1985, hrsg. Von W. Hofmann und M. Warnke, pp. 181 ss.
- *Der Symbolbegriff bei Fr. Th. Vischer, A. Warburg und E. Wind*, in *Edgar Wind Kunsthistoriker und Philosoph*, hrsg. H. Bredekamp, B. Buschendorf, Berlin 1998, pp. 227-248.
- *Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der “Wahlverwandtschaften”*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.
- Calì, Carmelo, *Immagine e percezione in Cesare Brandi*, in L. Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica Supplementa, Palermo 2006, pp. 121-133.
- Carboni, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaka Book, Milano 20042.
- Cassirer, Ernst, *Sulla teoria della relatività di Einstein*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- *Kant und die moderne Mathematik*, in «Kant-Studien», 12 1907, pp. 1-49.
- *Filosofia delle forme simboliche* (1922-25), La Nuova Italia, Firenze 1961.
- Chiodo, Simona, *Mimesi, rappresentazione, finzione* in Paolo D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Bari 2008, pp. 105-139.
- *La rappresentazione. Una risposta filosofica sulla verità dell'esperienza sensibile*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- *Visione o costruzione. Nelson Goodman e la filosofia analitica contemporanea*, Led, Milano 2006.
- (a cura di) *Che cosa è arte. La filosofia analitica e l'estetica*, Utet, Torino 2007.

- Collinwood, R. G., *The Principles of Art*, Clarendon Press, Oxford 1938
- Couturat, Louis, *La philosophie des mathématiques de Kant*, in «Revue de méthaphysique et de morale», 1904, ristampato in appendice a *Les principes des mathématiques*, Paris 1905.
- Creuzer, Friedrich, *Simbolica e Mitologia*, in Giampiero Moretti (a cura di), *Dal simbolo al mito*, Spirali ed., Milano 1983, vol. II.
- Curtius, E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, (1948), La Nuova Italia, Firenze 1992.
- D'Angelo, Paolo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006.
- *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Bari 2007.
- (a cura di) *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata 2008.
- (a cura di) *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Bari 2008.
- Danto, Arthur, *La destituzione filosofica dell'arte* (1986), Aesthetica, Palermo 2008.
- *The Problem of Others Periods*, in «Journal of Philosophy», LXIII (1966).
- Desideri, Fabrizio, *L'opera d'arte tra vincolo percettivo e unità di senso*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico* (a cura di F. Desideri e G. Matteucci), Firenze Univ. Press, Firenze 2006.
- Di Giacomo G., Zambianchi C. (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Bari 2009.
- Di Giacomo, Giuseppe, *Introduzione a Klee*, Laterza, Bari 2003.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de minuit, Paris 2002.
- Di Monte, Michele, *Il mito dello “schema innocente”*. Gombrich, Popper e il realismo senza aggettivi, in *L'arte e i linguaggi della percezione*, cit., pp. 43-56.
- Diodato, Roberto, *Du Bos e lo sguardo spettatoriale*, in Luigi Russo (a cura di), *Jean Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Aesthetica Supplementa, Palermo 2005, pp.193-202.
- Ferretti, Silvia, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico*, Marietti, Casale Monferrato 1984. In ingl., *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, History, and Art*, Yale University Press, New Haven 1989.

- *L'ispirazione platonica di Cassirer interprete della matematica moderna*, in «il cannocchiale», 1-2 1991, pp. 131-149.
- Fiedler, Konrad, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006.
- Focosi, Filippo, *Il problema della definizione dell'arte nella teoria storico-intenzionale*, Diss. di Dottorato, Palermo 2009.
- Franzini, Elio, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Franzini, E. e La Matina Marcello (a cura di) Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi, Quodibet, Macerata, 2007.
- Fry Edward, *Cubismo* (1966), Mazzotta, Milano 1967.
- Garroni, Emilio, *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Bari 2005.
- *Eстетica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1992.
- Ginzburg, Carlo, *Da Warburg a Gombrich* (1966), in *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino 1986.
- Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970.
- *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea* (1971), Laterza, Bari 1985.
- *La "Madonna della seggiola" di Raffaello* (1955), in *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento* (1966), Einaudi, Torino 1973, pp. 93-117.
- *Alla ricerca della storia della cultura* (1969), in *Ideali e idoli. I valori nella storia e nell'arte*, Einaudi, Torino 1986, pp. 22-63.
- *La storia dell'arte e le scienze sociali*, *Ibid*, pp. 151-191.
- *La tradizione della cultura generale*, *Ibid*, pp. 5-21.
- *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1959), Einaudi, Torino 1965.
- *Immagine simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento* (1972), Einaudi, Torino 1978.
- *La moda dell'arte astratta* (1956, col titolo *The Tyranny of Abstract Art*), in *A cavallo di un manico di scopa* (1963), Einaudi, Torino 1971, pp. 216-229.
- Goodman, Nelson, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazioni e simboli* (1968), Il Saggiatore, Milano 1976.
- *Vedere e costruire il mondo* (1978), Laterza, Bari 2008.

- Griffero, Tonino, *Immagini con o senza cartiglio. Dall'emblema all'ermeneutica pittorica di Ernst Gombrich*, in *L'arte e i linguaggi della percezione*, cit., pp.17-33.
- Griffero, Tonino e Di Monte, Michele (a cura di), *Potere delle immagini? Sensibilia 1*, 2007, Milano 2008.
- Justi, Karl, *Die ästhetischen Elemente in der platonischen Philosophie*, Marburg 1860.
- Halliwell, Stephen, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni* (2002), Aesthetica, Palermo 2009, pp. 71 e ss.
- Handjaras, Luciano, *Identità e rappresentazione dell'opera d'arte, in Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*, cit. p. 41-71.
- Hochberg, Julian, *La rappresentazione di cose e persone*, in Gombrich, Hochberg, Black, *Arte, percezione, realtà. Come pensiamo le immagini* (1972), Einaudi, Torino 1978.
- Hölderlin, Friedrich, *Il divenire nel trapassare* (circa 1800), in *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1987.
- Holly, Michael Ann, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte* (1984), Jaka Book, Milano 1991.
- Hume, David, *La tragedia* (1744) in *La regola del gusto*, a cura di Giulio Preti, Laterza, Roma-Bari 1981.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. M. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.
- La Matina, Marcello, *Esemplificazione, Riferimento e Verità. Il contributo di Nelson Goodman ad una filosofia dei linguaggi*, in *Nelson Goodman la filosofia e i linguaggi*, cit., pp. 109-155.
- Lessing, G. E., *Laocoonte* (1766), a cura di Michele Cometa, Aesthetica, Palermo 1998.
- Levinson, Jarrold, *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell Univ. Press, Ithaca 1996
- Marchetti, Luca, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Aesthetica Supplementa, Palermo 2006.
- Martin, Rex, *Historical Explanation. Re-Enactment and Practical Inference*, Cornell Un. Press, London 1980.
- Meo, Oscar, *Questioni di filosofia dello stile*, il melangolo, Genova 2008.
- Mette, H. J., *Nekrolog einer Epoche: Hermann Usener und seine Schule*, in «Lustrum», 22 1979-80.

- Momigliano, Arnaldo, *Premesse per una discussione su Hermann Usener*, in AA.VV., *Aspetti di H. Usener filologo della religione*, Giardini, Pisa 1982.
- Montani, Pietro, Pinna G., Ardovino A. (a cura di), *Schiller e il progetto della modernità*, Carocci, Milano 2008.
- Introduzione a *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma 2004, pp. 11-40.
- Pallotto, Manuela, *Vedere il tempo. La storia warburghiana oltre il racconto*, NEU, Roma 2007.
- Panofsky, Erwin, *Dürers Kunsttheorie, vornämlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915.
- *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Einaudi, Torino 1975.
- *Il significato nelle arti visive* (1955), Einaudi, Torino 1962.
- *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* (1925), in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1974. *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di Guido Neri, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 170-202.
- *Il concetto del "Kunstwollen"*, (1920), in *La prospettiva come forma simbolica*, cit., pp.152-169.
- *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1923), La Nuova Italia, Firenze 1973.
- *Sul problema della descrizione e interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in *La prospettiva come forma simbolica*, cit.
- Pinotti, Andrea, *Memorie del neutro. Morfologie dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001.
- *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Sempre*, Riegl, Wölfflin, Mimesis, Milano 2001.
- Pizzo Russo, Lucia, *Conversazione con Rudolf Arnheim*, Aesthetica, Palermo 1983.
- *Da Schiller a Arnheim: educazione e arte*, in G. Bartoli, S. Mastrandrea (a cura di), *Rudolf Arnheim. Una visione dell'arte*, Anicia, Roma 2006, pp. 81-108.
- *Le arti e la psicologia*, Il Castoro, Milano 2004.
- Plotino, *Enneadi*.

- Rampley, M., *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theorie of Art*, in «The Art Bulletin», LXXIX 1997.
- Russo, Luigi, (a cura di) *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2004.
- (a cura di) *Il genio. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2008.
- *Prefazione a Cesare Brandi, Carmine o della pittura* (1945), in Elicona I, Editori Riuniti, Roma 1992.
- (a cura di) *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, cit.
- Ryle, Gilbert, *Il concetto di mente* (1949), Laterza, Bari 2007.
- Schelling, Friedrich, *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo* (1795), a cura di Giuseppe Semerari, Laterza, Roma-Bari 1995
- Schiller, Friedrich, *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795), a cura di L. Mancinelli, UTET, Torino 1974.
- *Lettere sull'educazione estetica dell'umanità* (1774-75), a cura di Giovanna Pinna, Aesthetica, Palermo 2006.
- Schwartz, E., *Rede auf Hermann Usener* (1906), in *Gesammelte Schriften*, de Gruyter, Berlin 1938, 1. Band.
- Somaini, Antonio, *Cultura visuale*, in *Esperienza e rappresentazione dello spazio architettonico*, CUEM, Milano 2006.
- Szondi, Peter, *L'ingenuo è il sentimentale* (postumo, 1973), in *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974.
- Tavani, Elena, *L'immagine e il suo momento. Note sulla temporalità dell'immagine*, in Maria Giuseppina De Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Meltemi Roma 2006.
- Tedesco, Salvatore, *Il metodo e la storia*, Aesthetica Supplementa, Palermo 2006.
- Tonelli, Giorgio, E. H. Gombrich e l'estetica delle arti figurative, in «Filosofia» 1962.
- Sedlmayr, Hans, *Arte e verità* (1958), Rusconi, Milano 1984.
- Somaini, Antonio, *Sul concetto di cultura visuale*, in T. Griffero, M. Di Monte, *Potere delle immagini?*, ( *Sensibilia I-2007*), Mimesis, Milano 2008, pp. 211-234.
- Usener, Hermann, *Mythologie*, in «Archiv für Religionswissenschaft», VII 1904.
- Velotti, Stefano, Introduzione a A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* (1981), Laterza, Bari 2008, pp. IX-XXII

- *Estetica analitica. Un breviario critico*, Aesthetica Preprint, Palermo 2008
- Viola, Bill, *Emergence*, Los Angeles 2003, in [www.getty.edu/](http://www.getty.edu/).
- Vischer, Fr. Th., *Das Symbol. Zu Eduard Zellers fünfzigjährigem Doktor-Jubiläum* (1887), in *Kritische Gänge*, IV, Leipzig 1914. *Il Simbolo*, in A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, Guerini, Milano 1997, pp.141-175.
- Von Wright, Georg Henrik, *Spiegazione e comprensione* (1968), Il Mulino, Bologna 1982.
- Warburg, Aby, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966.
- *Einleitung zum Atlas* (1929), in *Gesammelte Schriften*, Berlin 2000, II. Band. MNEMOSYNE. *L'Atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002, pp. 3-5.
- *Il rituale del serpente* (1923), Adelphi, Milano 1998.
- Winckelmann, J. J., *Pensieri sull'imitazione delle opere d'arte greca* (1755), a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1992.
- *Il bello nell'arte*, Einaudi Torino 1980.
- Wind, Edgar, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik*, in *Vierter Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Oktober 1930. In ital in «Aut Aut», gennaio-aprile 1984, pp. 127 ss.
- *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Clarendon Press, Oxford 1983.
- *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, Clarendon Press, Oxford 1986.
- *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, Dissertation (1922).
- *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, in «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 18 1925, pp. 438-486.
- *Contemporary German Philosophy*, in «The Journal of Philosophy», 21 1925.
- *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, Tübingen 1934.
- *Heidnische Mysterien in der Renaissance* (in inglese, 1958), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981 con un *Nachwort* di B. Buschendorf.
- *Einleitung a Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, Leipzig 1934.
- *Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, in «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 36 1932, pp. 349-73, ora in *The Eloquence of Symbols*, cit., pp.1-20.