

ERWIN PANOFSKY

**“Imago Pietatis” e altri scritti
del periodo amburghese
(1921-1933)**

Nota introduttiva di
LUCA RUBATELLI E LORETTA SECCHI

Il rilievo della “Marcella” di Vincenzo van Adriaen Maessens, Utrecht, 1570-1575	179
Die Legende (Per la Genealogia della Dinastia di Zweibrücken)	181
Die Kunst der Wollfing (Per il suo 100. anniversario di 21 giugno 1824)	183
Die Wollfing (Per il suo 100. anniversario di 21 giugno 1824)	183

il Segnalibro

Nota introduttiva

di LUCA RUBALTELLI e LORETTA SECCHI

Se è vero che da alcuni decenni storia dell'arte e metodologia storico-artistica sono divenute oggetto di discussione e revisione per gli stessi studiosi che vi operano all'interno, è legittimo sostenere come non ancora sufficientemente valutata l'importanza delle strutture metodologiche del secolo scorso, strutture che portano certo i segni di un impianto positivistico-scientista, non avulso da tracce idealistiche, e che rivelano l'aderenza alla cultura del tempo ma non per questo meno innovative e autonome rispetto ad altre metodologie storico-umanistiche. Formatesi a cavallo tra i due secoli le grandi correnti dell'attribuzionismo, del formalismo, della storia degli stili, dei contenuti e del contesto trovano ancora oggi seguito poiché risultano imprescindibili per qualsiasi nuova indagine sull'arte.

Erwin Panofsky, sistematizzatore di un modello interpretativo di natura contestuale, teorizzatore di una lettura contenutistica fissata su solide basi filologiche e filosofiche sembra muovere, ai suoi esordi, dalla tradizione tedesca tardo ottocentesca, nell'intento di confutarla per "allargarne" gli orizzonti in direzione di uno studio oggettivo dell'opera d'arte libero dai retaggi della critica storicista.

Per capire la complessità e ricchezza del suo pensiero è necessario cogliere le relazioni intercorse tra l'iconologo tedesco e la moderna storiografia artistica nata entro «la più possente roccaforte della storia dell'arte di quegli anni¹» ad opera dei fondatori della disciplina Franz

¹ W. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, vol. III, Berlin, 1967.

Wickhoff, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Max Dvořák e Julius von Schlosser. Quando Panofsky inizia a scrivere i suoi primi saggi, nel secondo decennio del nostro secolo, il mondo dell'arte è dominato da sistemi di analisi e giudizio quasi esclusivamente formalisti.

La Scuola viennese di storia dell'arte, nata intorno alla metà dell'Ottocento presso l'*Ecole de chartes* austriaca ovvero l'*Istituto per le ricerche storiche*, nota come movimento storiografico di grande rilevanza fondante un nuovo orientamento della critica emancipata da retaggi romantici, estetizzanti, idealistici in linea con l'impostazione positivista delle coeve indagini storico-filologiche, muove da una particolare propensione all'interpretazione fenomenologica delle arti di impronta neokantiana e dalla sentita necessità di una Storia dell'Arte concepita come scienza, *Kunstwissenschaft*, disciplina autonoma fautrice non di giudizi estetici bensì di analisi storiche e insieme documento di civiltà, spia, per una corretta comprensione ricostruzione della storia generale da intendersi come Storia della Cultura attraverso una metodologia d'analisi storico-formale basata sulla visibilità.

La propensione dell'epoca per l'uso del documento, l'analisi del testo assunto come prova, la cernita e sistematizzazione storica dei materiali entro schemi tassonomici, coinvolge e suscita la "produttività dell'occhio", l'affinarsi dei processi e modi della visione, l'individuazione di sistemi formali specifici a ciascuna arte e, nell'ambito di una storia dell'arte sempre più "Storia delle forme", l'affermarsi di categorie valutative dell'opera attente alle caratteristiche stilistiche. Secondo i criteri generali del visibilismo e del metodo "sperimentale" indiziario di ascendenza morelliana, fatti propri da Moritz Thausing e Franz Wickhoff, primi storici della Scuola viennese, partendo dallo Stile è possibile, attraverso analisi morfologiche, compiere una rigorosa classificazione

delle opere, dalla scoperta di parentele linguistiche e genealogie stilistiche, con gli strumenti comparativi dell'attribuzionismo, identificare con precisione artisti, correnti, scuole e nella Vienna di Zimmermann, dove la distinzione fra le arti rimanda agli organi di senso, l'opera d'arte viene intesa come espressione formale tangibile, entità fisica a sé stante, rapporto di elementi, testo-quantità e la storia dell'arte diviene "Storia dei fatti dello stile" caratterizzanti un'epoca.

Sul finire del secolo, la ricerca delle cause prime della genesi formale e l'attenzione crescente ai motivi determinanti i mutamenti di stile decreteranno il superamento del sino allora dominante indirizzo filologico, tutto nell'esame delle forme, responsabile della riduzione della filologia a dibattito non sulla sostanza delle cose ma sui problemi posti dalla discussione accademica e della storia dell'arte a disciplina meramente classificatoria, lontana dal processo storico continuamente mutevole e dialettico dell'arte stessa. La moderna teoria critica della pura visibilità, filiazione dell'estetica herbartiana innestatasi nell'ampio panorama del formalismo, contro l'osservazione delle forme propria del conoscitore, indugia ora nell'esame estetico della forma che per il teorico Konrad Fiedler «... altro non è che il complesso della natura rappresentato secondo le leggi della nostra facoltà di rappresentazione visiva.» Poiché l'arte è conoscenza ottico-intuitiva del mondo, altro rispetto alla conoscenza razionale-discorsiva del linguaggio, il primato della forma oltre a respingere da sé il problema del giudizio di valore negherà in modo risoluto ogni edonismo, mitologia personale, contenutismo di pensiero e sentimento.

Con Heinrich Wölfflin, formalista molto letto a Vienna per le affinità teoriche circa le modalità del cambiamento stilistico e il metodo comparativo d'analisi formale di matrice naturalistico-positivista, si afferma in Euro-

pa fino agli anni Venti una "Storia autonoma del vedere artistico" e dello svolgimento del suo linguaggio totalmente scevra da considerazioni di tipo metafisico e spiritualista: «Bisogna sempre ripetersi che il campo ottico-formale costituisce una provincia autonoma, una peculiare energia del senso che, se ha le radici nella natura generale dell'uomo, si manifesta sempre in un modo suo proprio²».

Nell'ideazione di una storia tipologica dei modi della visione, Wölfflin mutua la capacità sintetica di individuazione dei caratteri epocali dallo storico delle civiltà e suo maestro Jacob Burckhardt, di cui per opposto rinnega la concezione romantico-idealistica dell'arte e la centralità attribuita nelle sintesi storico-culturali alla personalità e disposizione spirituale dell'artista. Evince dal fondatore della teoria della pura visibilità Fiedler la concezione purista dell'arte come scienza distinta dall'estetica, dall'uso che lo scultore Adolf von Hildebrand fa di strumenti poetici e tecnici atti a comprendere soprattutto l'arte plastica, l'idea dell'elaborazione di categorie visive, schematicamente disposte, per la comprensione dei linguaggi figurativi storici nelle loro forme grammaticali, e dal formalismo del kantiano Johann Friedrich Herbart, che evidenzia nell'opera d'arte la compresenza di "forma estetica, bellezza libera, armonia di rapporti" e "contenuto extraestetico, bellezza aderente, espressione", l'irriducibile dualismo forma-contenuto ricorrente nei suoi scritti teorici e il dubbio di legittimità connesso alla proposta configurazione di una storia dell'arte come storia autonoma del vedere artistico totalmente avulsa e indipendente dalla storia dell'espressione.

² H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel, 1940; tr. it. "Concetti base della storia dell'arte. Revisione (1933)", in *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, a cura di R. Salvini, Milano, Garzanti, Argomenti, 1977, cit., p. 201.

Di qui l'elaborazione di una "Storia dell'arte senza nomi" e senza artisti, teoria meccanicistica alla ricerca dei *Concetti fondamentali della storia dell'arte* ovvero attenta al problema della formazione evoluzione degli stili e degli orientamenti estetici epocali da Wölfflin riconnessi non più all'intenzione soggettiva dell'artista demiurgo bensì al succedersi in modo irreversibile di schemi ottici diversi, al mutare del senso e delle modalità di visione della forma proprie di ogni periodo, in conformità con le mutate condizioni psico-fisiche umane.

Con A. Riegl, Wölfflin affermando che «il vedere in se stesso ha la sua storia», intende porre l'accento sulla "relatività dei modi della visione". Per ragioni di tipo genetico l'uomo adotta e affina nel tempo modalità sempre varie d'interpretazione della realtà così come di percezione della forma e di sua resa artistica; questo l'incipit da cui muove l'intera sua teoria critica di una "Storia dell'evoluzione dello stile" comprensibile a pieno solo risalendo alle leggi immanenti e necessità interiori alle forme tramite una serie di categorie descrittive legate alla visione, ripartite in diadi antitetiche, corrispondenti al mutare del fisiologismo ottico e degli orientamenti psicologici dal lineare (disegnativo, plastico) al pittorico, dalla visione in superficie alla visione in profondità, dalla forma chiusa (tettonica) alla forma aperta (atettonica), dalla molteplicità (unità molteplice) all'unità (unitaria), dalla chiarezza assoluta alla chiarezza relativa.

Circa infatti *Il problema dello stile nelle arti figurative*, tema della conferenza tenuta all'Accademia Prussiana delle Scienze di Berlino nel 1911, prima formulazione dei contenuti poi sviluppati nell'opera *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*³, "storia delle forme che procede da una

³ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, München, 1915; ed. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, tr. di R. Paoli, Milano, TEA Arte, 1994.

continuità interiore dell'evoluzione", Wölfflin individua due radici dello stile: «una forma intuitiva priva di significato psicologico» - pura forma ottica meta-individuale dipendente «dal modo di vedere e raffigurare» dell'epoca - «e un contenuto costituito dallo stato d'animo» - disposizione interiore e spirituale dell'artista, svolgimento della sua immaginazione - «e interpretabile in termini espressivi»⁴. La priorità attribuita all'analisi delle dimensioni fisiche dell'oggetto artistico conduce induttivamente all'individuazione di *tipologie formali* costituenti "il vocabolario storicamente determinato delle possibilità stilistiche", cifre dei mutamenti diacronici della tradizione visiva colti e ricondotti da Wölfflin ai corrispettivi contesti storici e culturali sincroni: «Spiegare uno stile non può voler dire nient'altro che adattare il suo carattere espressivo alla storia generale dell'epoca, dimostrare che le sue forme dicono con il loro linguaggio ciò che viene espresso anche dalle altre voci della stessa epoca»⁵, secondo la teoria psicologica dell'*Einfühlung*, empatia oggettivata nell'arte, simpatia simbolica tra visione delle forme e psiche umana collettiva. La propensione storiografica di Wölfflin all'analisi dell'opera in relazione al contesto, lungi dal concretarsi in una storia della cultura di matrice burckhardtiana, mira invece alla costituzione di una "Storia delle forme" artistiche non isolate e, in quanto fenomeni visivi, esaminate nella loro dimensione meramente eidetica, con la volontaria omissione di ogni altro tipo di informazione desumibile da esse.

In risposta alle concezioni espresse da Wölfflin nel dicembre dell'11 "sul problema generalissimo e fonda-

⁴ E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in "La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti", Milano, Feltrinelli, 1961, cit. p. 146.

⁵ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München, 1888; tr. it. *Rinascimento e Barocco*, Firenze, 1928.

mentale della scienza dell'arte", Erwin Panofsky redige nel 1915 uno dei suoi primi contributi teorici il cui titolo *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, mutuato da uno scritto wölffliniano di poco antecedente⁶, sembra rifarsi anche al noto scritto tardo ottocentesco del formalista Hildebrand *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*⁷. L'articolo apparso nella "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft"⁸ accoglie la critica puntuale di Panofsky all'estetica wölffliniana e agli assiomi formalisti inclini a spiegare cambiamenti di stile ed evoluzioni formali mediante il comune principio di mutamento diacronico degli atteggiamenti e rapporti ottici della "visione" con la realtà contingente, modi di vedere ritenuti indipendenti dalla psicologia di un'epoca: «... non perché sia mutata la temperatura emotiva, ma perché sono mutati gli occhi»⁹. Per Panofsky invece il vedere altro non è che un processo fisiologico di ricezione di stimoli tangibili e in quanto tale non muta nel

⁶ H. Wölfflin, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, in "Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften", XXXI, 1912, p. 572 sgg.

⁷ A.v. Hildebrand, *Il problema della forma*, a cura di S.S. Lodovici, Milano, TEA Arte, 1996.

⁸ Rivista fondata nel 1906 e diretta fino al 1937 da Max Dessoir, autore del fondamentale trattato dal titolo "Estetica e scienza generale dell'arte" nonché promotore a Berlino del movimento di pensiero della *Allgemeine Kunstwissenschaft* o nuova Scienza generale dell'arte, di fondamento dilteianamente storico-spirituale, che avversando l'aspetto meramente estetico studierà oltre all'individualità artistica gli aspetti sociali, psicologici e culturali dell'arte. Nella suddetta rivista Panofsky pubblica i suoi primi saggi: *Il problema dello stile nelle arti figurative* che appare nel n. X (1915), pp. 460-67; *Il concetto del "Kunstwollen"* nel n. XIV (1920), pp. 321-39; *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, Contributo alla discussione sulla possibilità di "concetti fondamentali nella scienza dell'arte" nel n. XVIII (1925), pp. 129-61, prolegomena triade ad ogni successiva teoria dell'arte, pubblicata integralmente in "La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti", Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 145-214.

⁹ H. Wölfflin, *Ueber den Begriff des Malerischen*, in "Logos", 1913.

tempo; ad evolversi sono le modalità d'interpretazione dei dati visivi e le scelte estetiche derivanti dal processo psicologico per cui «una certa attitudine della mente umana si manifesta nella sfera visiva¹⁰». Analogamente orientamenti stilistici e modalità rappresentative propri di ciascuna epoca non sono "dati" oggettivamente, bensì carichi di valenze espressive derivano da una complessa attività interpretativa delle impressioni visuali.

Nonostante la dichiarata compresenza necessaria nello stile di elementi formali-raffigurativi ed elementi contenutistici-espressivi, Wölfflin, rileva Panofsky, ricercando una metodica scientifica chiarificatrice delle modalità di sviluppo dei "momenti stilistici generali", finisce col sovrastimare la dimensione formale, "i fondamenti ottico-raffigurativi" delle varie epoche stilistiche, tralasciando d'analizzare senso, significato e valore del contenuto: «per lui ciò che ha un'espressione», in quanto «totalità di ciò che non può essere colto mediante le categorie delle "possibilità ottiche", cioè "il particolare grado di naturalismo" e il particolare sentimento del movimento, dello spazio e del colore che è proprio di un artista o di un'epoca...¹¹». Se gli atteggiamenti dell'occhio suscitano e in-formano le diverse possibilità ottiche -lineari pittoresche, coordinanti subordinanti, composite unitarie... - è ancora legittimo reputare l'occhio strumento meramente organico e per nulla psicologico e «distinguere di principio il suo rapporto col mondo dal rapporto complessivo dello spirito col mondo?¹²» L'*Erlebnis*: l'evento espe-

¹⁰ J. Bialostocki, *Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human being*, in "Simiolus", 4, 1970, p. 68 sgg.

¹¹ E. Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", X, 1915, pp. 460-467; tr. it. in "La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti", Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 145-156, cit. p. 151.

¹² Ibid., p. 148.

rienza fisiologico-obiettiva della visione senza l'apporto della psiche, *die Seele*, si ridurrebbe ad essere una mera registrazione di forme amorfe in senso estetico e vuote in senso espressivo ben lontana dall'interpretazione costituzione di forme artistiche espressivamente rilevanti. Panofsky sostiene che «se è certo che la percezione visiva può attingere una forma lineare o pittorica soltanto attraverso un intervento attivo dello spirito, è anche certo che l'atteggiamento ottico è, in termini rigorosi, un atteggiamento spirituale verso i dati ottici, e anche che il rapporto dell'occhio col mondo è in realtà un rapporto dello spirito col mondo dell'occhio.¹³» Muovendo dalla teoria wölffliniana della duplice radice dello stile, Panofsky insisterà quindi sull'impossibilità di scindere, nel processo di creazione artistica, la scelta stilistica organica generata da un particolare rapporto fisiologico-ottico con il referente - "*visione naturale-ricettiva*" - dalla scelta stilistica espressiva influenzata da fattori emozionali, psicologici e spirituali di natura epocale - "*visione artistico-produttiva*" -.

Il pensiero teoretico di Erwin Panofsky che viene strutturandosi attraverso il dibattito intrecciato con il formalismo, nasce dal desiderio di non considerare più scisse forma e contenuto; questa diade, per Wölfflin dicotomica, ritrova con Panofsky l'unità della coesistenza poiché la forma ha comunque in sé già un significato stilistico riconducibile alla sfera dei valori contenutistici. Se, in linea con i propositi formalisti, Panofsky sembra condire la necessità di una storia delle arti figurative che stabilisca in primis "le possibilità generali di raffigurazione" delle varie epoche stilistiche, cercando di esprimerle in concetti sempre più chiari e articolati, critico innovatore della disciplina egli asserisce che l'arte, com-

¹³ Ibid., pp. 149-150.

piendo una scelta tra queste possibilità e rinunciando perciò a tutte le altre, «si fonda non soltanto su una determinata visione del mondo ma anche su una determinata concezione del mondo.¹⁴» Panofsky mira qui a un'estensione della storia dell'arte sino allora storia delle forme e degli stili, ad una storiografia artistica quale studio della genesi dell'opera e indagine sulle ragioni intenzionali e preterintenzionali che inducono un artista ad una determinata scelta formale e tematica, là dove i formalisti si occupano del genio artistico nella misura in cui esso trova espressione nel testo pittorico. Si profilano in tal senso due tendenze diverse e tuttavia complementari: Panofsky lancia una sfida a Wölfflin, alle tendenze tassonomiche morelliane, ad una storia dell'arte vicina alle teorie della pura visibilità e tutta nello studio della dimensione stilistica, ma non elude queste problematiche bensì le ingloba, poi le confuta filtrandole. Già dai primi saggi, accanto a un Panofsky ancora molto sensibile alle variazioni dello stile compare il Panofsky dell'elaborazione del metodo tripartito, quindi l'iconologo.

Ad Alois Riegl, figura di spicco della Scuola viennese, empirista positivo non più positivista, si deve la più aderente e riuscita applicazione degli assunti teoretici dell'estetica puro visibilista all'ambito della disciplina concreta della storia dell'arte. Dai suoi studi traspare l'uso di un metodo rigoroso, ripensamento delle premesse formaliste attraverso l'idea di polistoria: conoscenza dei grandi nessi storici universalmente concepiti dall'interno, l'adozione di suggestioni evoluzionistiche darwiniane e da queste l'intuizione di una storia allargata per tempo e per aree, evoluzione continua per tappe, che nega i concetti antitetici ancora in voga di decadenza e

progresso in favore di una concezione relativistica delle categorie interpretative con intenti epistemologici.

Critico nei confronti delle convinzioni storico-artistiche tradizionali, egli confuta, nel ventennio fra Otto e Novecento, le teorie estetiche che separano l'arte dalla storia, il biografismo: lettura dell'opera alla luce della vita dell'artista, la supremazia della consapevolezza e determinazione individuali nell'atto creativo, la metodologia iconografica tesa al riconoscimento di soggetti e argomenti, l'interpretazione materialista-meccanicista dell'evoluzione formale e la subordinazione gerarchica delle arti minori, applicate, decorative. Proprio a partire da *Stilfragen*¹⁵, *Problemi di stile* del 1893, tentativo di delineare una storia dell'arte ornamentale in cui si coniugano lo studio delle tecniche e dell'ornato, la visione universalistica della storia dell'ornamento e la ricerca delle cause genetiche dello stile, Riegl, prendendo le distanze dall'evoluzionismo materialistico positivista, si opporrà agli assunti dell'architetto teorico Gottfried Semper circa il condizionamento dell'opera d'arte e dello stile da parte di coefficienti materiali, tecnici e di funzione, cercando in un principio spirituale, desunto dalla "storia dello spirito" hegeliana, la spiegazione del mutare di forme e gusto nelle diverse epoche. Genesi e trasformazioni dello stile dipendono dal principio del *Kunstwollen*, forza spirituale e sovraindividuale ma al tempo stesso reale e vitale, 'intenzione' 'volere d'arte' o 'volontà artistica' vicina al "volontarismo schopenhaueriano" da cui Riegl ricava i termini di *Willen* e *Wollen* usati con connotazioni artistiche per negare il materialistico *Können* 'potere' di Semper e ad integrazione del concetto di *Kunstgeist* 'arte

¹⁴ Ibid., p. 154.

¹⁵ A. Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Wien, 1893; tr. it. *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Feltrinelli, 1963.

come espressione di spiritualità collettiva'. Posta l'esigenza di un'universale volontà d'arte, l'opera, espressione di una finalità immediata, con-fonde in sé le intenzioni psicologico-formali dell'artista e le più generali tendenze stilistiche epocali, commistione di unità individuale e unità collettiva. In quanto dinamismo vitalistico, "impulso creativo ed estetico", il *Kunstwollen* connota di sé l'opera attraverso il carattere esteriore dello stile, determina il nucleo artistico o "gusto" formale di tutte le epoche, costituisce il senso, la "struttura profonda" del fenomeno artistico e nel contempo la causa della trasformazione dei principi formali dovuta alla "relatività storica dei modi della visione". Ne consegue, per merito di Riegl e del quasi kantiano nitore del suo formalismo, l'eliminazione "dalla teoria dell'arte e dell'interpretazione" dei caratteri "fenomenologico di pura manifestazione esteriore", "psicologico legato alla soggettività dell'artista" e "storico-causale di spiegazione del fenomeno attraverso l'epoca".¹⁶

Alla ricerca del significato primo del controverso principio di *Kunstwollen*, di cui Riegl elude la spiegazione poiché «Riguardo alla causa di questo impulso estetico si possono fare soltanto ipotesi metafisiche che lo storico dell'arte respinge per principio.¹⁷», è dedicato un altro dei primi saggi teorici di Erwin Panofsky dal titolo *Der Begriff des Kunstwollens* pubblicato nel 1920 sulla rivista tedesca "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft" e da riconnettersi al travagliato dibattito interpretativo su tale principio che si articolerà per tutto il primo quarto del nostro secolo.

¹⁶ S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg Cassirer Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti, 1984, cit. p. 179.

¹⁷ A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk*, in "Gesammelte Aufsätze", 1901, cit. p. 63 sgg.

Panofsky, riflettendo sulle problematiche metodologiche della scienza dell'arte, rileva qui la necessità di comprendere, nella sua esistenza empirica e causale, il fenomeno artistico quale risultato ultimo di un atto formante, contro i postulati dell'estetica normativa e lo psicologismo dei teorici di Lipsia, più in linea con il criticismo filosofico, "vera filosofia dell'arte", e con Riegl suo massimo rappresentante. Il concetto di *Kunstwollen*: il volere artistico, applicabile «prevalentemente a fenomeni artistici globali, alle creazioni di un'intera epoca, di un popolo o di una personalità nel suo complesso¹⁸», «in quanto oggetto di una possibile conoscenza scientifica dell'arte non è una realtà (psicologica)»; è un concetto da non identificare con l'impulso creativo, la volontà individuale, la psicologia dell'artista poiché Riegl in *Stilfragen* analizza prevalentemente manufatti d'arte applicata per lo più anonimi, opponendosi a Wilhelm Dilthey e a quanti tracciavano una linea di demarcazione tra arte e non arte subito al di sotto dei suoi esiti più importanti; non può essere interpretato come "sintesi delle intenzioni artistiche di un'epoca" né come espressione di un'allargata psicologia collettiva, di un'epocale propensione inconscia verso una determinata forma, un certo gusto, una particolare cultura; è un concetto inoltre da non avvicinare alla psicologia dell'appercezione, legata alla volontà di fruizione artistica dello spettatore, all'«*Erlebnis* dell'impressione di un soggetto empirico... condizionato dal gusto, dall'educazione, dall'ambiente, dalle correnti

¹⁸ E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XIV, 1920, pp. 321-339; tr. it. *Il concetto del "Kunstwollen"* in "La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti", Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 157-177, cit. p. 159; termine che Panofsky distingue dall'espressione "intenzione artistica" (*künstlerische Absicht*) per il suo ambito d'applicazione alla singola opera d'arte.

del tempo¹⁹» secondo i presunti assiomi dell'estetica razionalistica.

Il vero senso del *Kunstwollen*, secondo l'interpretazione neokantiana prospettata da Panofsky, va invece ricercato ed espresso in un "concetto fondamentale che rilevi le radici più proprie dell'essenza del fenomeno" attingibile da ogni manifestazione artistica ma non per via astrattiva, concetto che non definisca le caratteristiche fenomeniche del fenomeno in questione, ma che ne espliciti il «senso immanente (*immanenten Sinn*) – il significato immediato racchiuso nella sua presenza fisica – nel suo essere proprio²⁰» superando così definitivamente l'annosa distinzione tra forma e contenuto. Se il volere artistico, che la scienza dell'arte cerca di comprendere spingendosi oltre l'analisi formale e la spiegazione contenutistica dell'opera, è obiettivamente ciò che sta, senso ultimo del fenomeno artistico-sostanza dell'opera avulsa dal creatore, alla base delle sue caratteristiche stilistiche, «compito della scienza dell'arte dev'essere anche quello di creare categorie – trascendentali – valide *a priori*²¹», atte a designare "la forma dell'intuizione artistica". Questo invito-necessità viene raccolto da Riegl le cui diadi concettuali di "ottico-aptico" ancora empirico-psicologica, e "obiettivistico-soggettivistico" espressione dell'atteggiamento spirituale dell'io creativo rispetto all'opera, mirano "non più ad attingere spiegazioni genetiche o a compiere susunzioni di fenomeni" bensì sembrano voler chiarire il senso immanente ai fenomeni artistici stessi, per la fondazione di una nuova scienza dell'arte in cui la storiografia artistica, attenta alla sfera fenomenica, e la storia del

senso, tutta nel riconoscimento del volere-valore artistico, si integrino contro le «riflessioni psicologizzanti, che approfondendo solo apparentemente il quadro storico, in realtà confondono l'artista e l'arte, il soggetto e l'oggetto, la realtà e l'idea²²».

Nel 1929 Hans Sedlmayr, studioso della "Nuova scuola" di Vienna d'impostazione neopositivista, vicina a Riegl e volta a fondare l'analisi della forma su principi strutturali (*Strukturanalyse*), avallerà nel suo saggio *La quintessenza delle teorie di Riegl*²³ l'interpretazione panofskiana del *Kunstwollen* come senso immanente-oggettivo dei fenomeni artistici, indicando però nella perdita della dimensione dinamica propria del termine riegliano il limite statico di una tale accezione. Sedlmayr considera il concetto di *Kunstwollen*, centro nevralgico delle teorie intente al riconoscimento degli stili, come una forza reale e vitale, volontà contestualizzata di cui è depositario un certo gruppo variabile di uomini; ogni cambiamento di stile va riconnesso al mutare dello spirito e volontà oggettivi di una collettività fautrice d'opere d'arte, le cui riflessioni sul proprio tempo connotano di sé la creazione. Di qui l'identificazione del principio del *Kunstwollen* con il carattere strutturale del fenomeno artistico in quanto lo stile è manifestazione esterna di una precisa organizzazione interna all'opera, determinata da principi centrali di struttura.

Vicino a Sedlmayr, Otto Pächt, maestro anch'egli della nuova scuola viennese, nel redigere l'introduzione alla *Grammatica storica delle arti figurative* di Riegl²⁴,

¹⁹ T. Lipps, *Ästhetik*, 1903-1906, I, pp. 2.

²⁰ M.A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Milano, Jaca Book, 1991, p. 85.

²¹ E. Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"* in "La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti", Milano, Feltrinelli, 1961, cit. pp. 166-169.

²² Ibid., pp. 170-172.

²³ H. Sedlmayr, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, in "Alois Riegl - Gesammelte Aufsätze", Augsburg-Vienna, 1929, p. XII-XXXIV.

²⁴ Opera pubblicata postuma da O. Pächt e K.M. Swoboda, alla fine degli anni Sessanta, sulla base di un testo manoscritto del 1897-98 e di alcune relazioni del corso sul "Passaggio dall'arte antica all'arte moderna" tenuto da

evidenza invece il carattere polisemico del termine *Kunstwollen* il cui significato elusivo sembra per lui variare, rispetto al contesto, lungo tutto il decennio di riflessioni teoretiche elaborate dallo storico, segno questo non d'incoerenza bensì volontà d'affermazione di un sistema scienziato di studio dell'arte nei suoi aspetti formali. Per Pächt il *Kunstwollen*, ciò che vuole l'arte, «ha un tratto individuale e uno collettivo²⁵»; impulso creativo di carattere spirituale coincide con le aspirazioni individuali dell'artista connotate da una forte volontà e, nel contempo, forza superindividuale, agente sulla struttura interiore ed esteriore del fenomeno artistico, è l'espressione del concretarsi, in una prospettiva storicista e universalista, delle diverse tendenze e tradizioni stilistiche, estetiche e formali: «Il genio non è estraneo alla sua tradizione nazionale, ma ne è parte integrante... Il grande artista, il genio, non è che l'esecutore, seppure l'esecutore più perfetto, che realizza compiutamente il *Kunstwollen* della sua nazione e della sua epoca.²⁶»

Il principio del *Kunstwollen*, trasceso l'analitico pensare alla forma empirica proprio della pura visibilità, preannuncia l'avvento ad opera dello studioso viennese Max Dvořák di un nuovo metodo critico di lettura dell'opera d'arte conforme alla mutata situazione culturale tedesca d'inizio secolo pervasa di "Storicismo contemporaneo", idealismo oggettivo alla ricerca delle categorie della ragione storica, critico nei confronti del positivismo, base degli studi dei viennesi fino a Schlosser, per la mancata distinzione tra scienze della natura e scienze dello spirito, più vicino invece al neo-criticismo tedesco di cui

accetta l'indagine critica rivolgendola con Wilhelm Windelband e Heinrich Richert, rappresentanti della scuola di Baden, al campo della storia, allargamento di prospettive estraneo al movimento di "ritorno a Kant". Per il fondatore dello storicismo Dilthey la conoscenza storica non può limitarsi alla mera natura fisica; se l'ideale delle scienze della natura è la "spiegazione", concettualizzazione, relazione causale tra elementi isolati, l'ideale delle scienze umane o scienze dello spirito è la "comprensione" *Verstehen* dell'individuo nei suoi rapporti sociali, cioè nella storia: manifestazione degli atti della vita psichica, oggettivazione dell'interiorità spirituale dell'uomo nel mondo sensibile. «Il comprendere è ritrovamento dell'io nel tu; lo spirito si ritrova in gradi sempre superiori di connessione; quest'identità dello spirito nell'io, nel tu, in ogni soggetto di una comunità, in ogni sistema di cultura, e infine nella totalità dello spirito e nella storia universale, rende possibile la collaborazione delle diverse operazioni delle scienze dello spirito. Il soggetto del sapere è qui identico al suo oggetto e questo è il medesimo in tutti i gradi della sua oggettivazione.²⁷» Gli scritti diltheyiani del primo decennio del Novecento *Studi per la fondazione delle scienze dello spirito* e *La costruzione del mondo storico* insieme all'emergente storia d'impostazione idealista, alla filosofia della storia hegeliana, suggestioneranno profondamente Dvořák fautore a sua volta nel 1920 di una nuova accezione di "Storia dell'arte come storia dello spirito", *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, in cui l'arte viene reputata oggettivazione dello spirito creativo del tempo *Zeitgeist* corrispondente al principio d'immanenza dello sviluppo storico. Le analisi visive condotte sull'oggetto, non più finalizzate all'elaborazione di una

Riegl a Vienna nel 1899; tr. it. F. Diano, *Grammatica storica delle arti figurative*, Nuova Cappelli, Bologna, 1983.

²⁵ M.A. Holly, *op. cit.*, pp. 69-70.

²⁶ O. Pächt, *Art Historians and Art Critics*, VI-Alois Riegl, in "Burlington Magazine" 105, 1963, cit. p. 191.

²⁷ W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Stuttgart-Groningen, 1965, VII, p. 191.

storia della forma astratta, tendono ora a privilegiare e rilevare le connessioni esistenti tra linguaggio artistico e caratteri, ideologie, fenomeni generali dell'epoca mediante l'individuazione della *Weltanschauung* dell'opera e del suo contesto, in una prospettiva di crescente interesse per la moderna *Kulturgeschichte*, "Storia della civiltà e della cultura".

L'affermazione che tutto concorre a chiarire la storia delle forme artistiche può essere assunta a originale coronamento dei suoi studi, in linea nel periodo formativo con le oggettive analisi stilistico-formali di Wickhoff, più vicini successivamente all'"evoluzionismo" diacronico dello stile, carattere intrinseco alla vita delle forme d'arte, proprio alle teorie di Riegl, promotori quelli della maturità di uno sconfinamento delle indagini verso dimensioni esterne all'opera per una cognizione maggiore dei nessi culturali e delle espressioni dello spirito epocali, presupposti per la fondazione di una moderna "Storia delle idee" alla ricerca, ancora in ambito formalista non contestualista, delle analogie tra arti figurative e altre manifestazioni del pensiero. Dall'espressione di Dvořák: «L'arte non consiste unicamente nello sviluppo e nella soluzione di compiti e problemi formali; essa è sempre dedicata in primo luogo alle espressioni delle idee che guidano l'umanità nel corso della sua storia come anche nella sua religione, filosofia e poesia; l'arte è un momento della storia universale dello spirito.²⁸» si può cogliere l'estrema sua vicinanza all'ultimo Riegl, di cui sarà il successore, e al coetaneo Schlosser nel voler guardare la storia dell'arte alla luce della cultura e dello spirito del tempo, nonostante il rifiuto dell'assolutismo formale del metodo d'indagine del primo e la diffidenza nei confronti del secondo per

l'adozione del metodo iconografico e l'importanza attribuita all'individualità artistica.

Julius von Schlosser, fiero rappresentante anch'egli della prima Scuola viennese, intellettuale organico e vero umanista in un'epoca di specialisti, si accosta allo studio dell'arte secondo le prospettive non della filologia e del formalismo bensì dell'indirizzo storiografico che assume e valuta l'opera in quanto realtà complessa e completa, nella sua duplice natura di forma e contenuto, riflesso fedele dei tempi e fonte primaria di conoscenza utile per la ricostruzione della "Storia della cultura".

Nei suoi studi, in cui l'opus come da tradizione è al centro, all'analisi stilistico-formale dell'oggetto condotta secondo schemi wölffliniani e riegliani fa prontamente seguito l'attento esame degli elementi contenutistici e iconografici, scelta deviante rispetto ai viennesi, compiuto non secondo i criteri dell'omonima disciplina ausiliaria intenta all'individuazione classificazione delle tematiche e soggetti dell'opera, quanto piuttosto per una più organica «... qualificazione e definizione tipologica dell'espressione artistica.²⁹» Prodromi delle ricerche metodologicamente innovative dello Schlosser sono i lavori ottocenteschi di una nutrita schiera di eruditi prevalentemente francesi ma anche tedeschi dediti alla descrizione delle tipologie rappresentative e insieme alla ricostruzione delle linee di sviluppo e trasformazione di stili e modelli, temi e significati delle immagini per la spiegazione e collocazione dei fatti artistici all'interno di quadri culturali.

Dalle indagini lenticolari condotte sull'oggetto, il viennese, incentivato dai suoi vasti interessi, s'inoltra nei panorami del contesto dettati dall'opera, per rilevare i rapporti che la legano alle sfere eterogenee della vita del

²⁸ M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924.

²⁹ G.C. Sciolla, *Materiali per la storia della critica d'arte del Novecento*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1980, cit. p. 21.

tempo, senza la pretesa del primo storico della cultura Burckhardt d'identificare e descrivere tutte le manifestazioni spirituali di un'epoca giustapponendole in capitoli diversi per una scuola globale alla «scoperta sia del mondo sia dell'uomo.³⁰» I contributi di Schlosser confluiscono piuttosto nell'alveo del filone presociologico, frequentato anche da Dvořák, per l'attenzione prestata oltre ai valori decorativi e illustrativi alle manifestazioni rivelatrici il substrato culturale, economico e sociale dell'opera.

Al fine di rendere la storia dell'arte "epistemologicamente verificabile", lavora per anni ad un imponente repertorio delle fonti letterarie storico-artistiche edito a Vienna nel 1924 col titolo di *Kunstliteratur*³¹, storia della critica e della storiografia artistica, strumento per comprendere in profondità significato e valore dei prodotti e periodi artistici più rappresentativi.

La proposta avanzata dal nostro di un'idea d'arte intesa come "forma articolata in linguaggio", "atto creativo linguistico" risente della filosofia del linguaggio, attività delle forze spirituali dell'uomo, elaborata da Wilhelm von Humboldt per il quale ogni lingua è la manifestazione esterna dello spirito di un popolo, il modo spirituale di esprimere concretamente il pensiero; deriva dall'epilogo delle riflessioni di Riegl confluite nella *Grammatica storica delle arti figurative* dove l'arte, con le sue norme strutturali, funzionali, grammaticali mutanti, viene pensata come lingua che si differenzia nel tempo e lo sviluppo delle forme concepito come sviluppo di tipo linguistico; dipende dalle asserzioni dell'amico linguista Karl Vossler, lucido interprete di Croce in ambito tedesco,

strenuo sostenitore dell'esigenza crociana di una valutazione estetica della lingua e autore di scritti metodologici e saggi d'ampio respiro in cui l'analisi dell'evoluzione grammaticale sintattica, lessicale stilistica concorre alla rievocazione di suggestivi microcosmi storici e culturali.

In linea con l'Estetica del Croce, Schlosser inoltre respinge la tradizionale accezione di storia dell'arte come storia della forma pura o degli stili "oggettivi" per insistere, nelle sue ultime monografie, sulla qualità individuale-espressiva della forma, sulla dimensione intenzionale-soggettiva non obiettiva dello stile e sulla sostanziale identità esistente tra personalità dell'artista e opera d'arte creata, dimostrando così una maggiore consapevolezza metodologica anche se una minore aderenza all'oggetto.

Aby Warburg, attivo ad Amburgo già dai primi anni del Novecento, è la personalità decisiva per lo sviluppo di un approccio contestuale all'opera d'arte. I suoi scritti, non molto organici ma eccelsi per articolazione critica, forza innovativa e solidità storica, sono assurti ad incipit dell'orientamento iconologico. La stessa esistenza di Warburg basterebbe a spiegare le origini dei suoi interessi inclini al mondo della magia, delle dottrine occulte, della persistenza del paganesimo nella cristianità. L'attenzione all'ermetismo, alla commistione di diverse culture, portano Warburg a concepire la propria ricerca come percorso di ricostruzione organica della creazione artistica. Osservando il dato storico da filologo e da studioso della cultura, il suo proposito è raccogliere le fonti documentarie necessarie per avallare un'ipotesi ermeneutica alla luce di uno schema elastico in cui sperimentare la lettura contestuale di un fenomeno espressivo nelle cause culturali e temporali ad esso riferibili.

Con la morte di Warburg, sopraggiunta nel 1929, sembra morire in parte quel «progetto di una scienza

³⁰ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, cit. p. 38.

³¹ J.v. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924; tr. it. *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1935; ed. anast. Firenze 1977.

generale dell'umano³²» che, pur destinata a permanere nei suoi allievi e collaboratori, avrebbe presto accolto in sé alcune sostanziali modifiche metodologiche, fermo restando l'originario orientamento dell'Istituto, teso alla costruzione di un'analisi storica dei contenuti in nome di un'analisi esegetica dell'opera. Egesi sostenuta dall'intervento parallelo di contributi critici di diversa origine, complementari nel tracciare la storia dei fenomeni artistici come testimonianze di uno sviluppo diacronico e sincronico del simbolo, di una storia dell'arte come storia della cultura ove le manifestazioni particolari della realtà artistica, per appartenenza contestuale, lasciano trapelare una naturale comunione di intenti, una consonanza di impulsi e principi affini.

La sua indagine, pur muovendo da posizioni formaliste d'interpretazione dell'opera d'arte, tende ad una conoscenza contenutistica ed iconografica del testo visivo; la sua attività, interamente legata alla fondazione in Amburgo di un'originale biblioteca, dedicata a Mnemosine, è costantemente orientata alla ricerca comparata. L'Istituto Aby Warburg nasce ufficialmente nel 1921 ma le sue origini possono essere fatte risalire alla fondazione dell'ampia biblioteca, concepita dallo studioso amburghese come luogo di raccolta di materiale «vario, ma organicamente suddiviso per ricerche tematiche.³³» L'affermazione di un principio organizzativo volto a considerare ogni frammento e testimonianza come contributi destinati ad affrontare «un problema storico nella sua unità di vita culturale³⁴», rilevando i processi trasformati-

vi delle tradizioni per cui un valore culturale si tramanda, incoraggia un sistema di conoscenza dei contesti temporali. Paradigmi in cui opinioni, credenze, correnti di pensiero ufficiali e marginali interagiscono per rivelare le dinamiche di un fenomeno culturale, la sua diffusione, la sua portata.

Al fianco di Warburg, già dal 1913, Fritz Saxl dirige le ricerche dell'Istituto. Il metodo di Warburg pur incline all'analisi particolaristica – e a tal proposito spesso si cita una asserzione consuetudinaria dello studioso di Amburgo "Dio è nel particolare" – mira ad un programma di sistematizzazione del sapere che prevede la sintesi. Pertanto una duplice tendenza pervade la sua opera in cui «L'immaginazione storica lottò sempre con un ardente desiderio di semplificazione filosofica.³⁵» Fondamentali, per la biblioteca e per le attività di studio interne, sono i contatti che queste strutture alimentano con l'Università e con gli Istituti costituiti nel 1920, dove insegnano Ernst Cassirer ed Erwin Panofsky. Gli ascendenti del metodo iconologico si fanno risalire alla scuola di Warburg e alla metodologia storico-interpretativa del maestro di cui l'Istituto porta il nome. Giacché se è vero che il metodo iconologico si profila autonomamente con Panofsky è anche vero che, pur nelle effettive differenze, il metodo di Warburg ne anticipa i caratteri.

La trattazione del tema iconografico mediante un'indagine tesa a riconoscere nel mutare dello stile formale un'esigenza suggerita da un mutato "stato d'animo" è destinata ad affermare nuove vie interpretative. Precedentemente Warburg aveva già manifestato il suo parere sulle dinamiche storico-scientifiche applicate all'arte attraverso parametri tendenzialmente meccanicistici. Egli, pur non sottovalutando l'utilità di un'impostazione determi-

³² G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in "aut aut", n. 199-200, gennaio-aprile 1984, cit. pp. 51-66. La frase di Agamben viene ripresa e commentata da G. Agosti nel saggio *Qualche voce italiana della fortuna di Aby Warburg* comparso in "Quaderni storici", 58a. XX, n. 1, aprile 1985.

³³ G.C. Sciolla, *op. cit.*, p. 61.

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁵ F. Saxl, *The Philosophy of Ernst Cassirer*, a cura di P.A. Schilpp, New York, 1958, cit. p. 49.

nistica o causale dei fenomeni artistici avverte come inadeguata una storia dell'arte non ancora riuscita a «mettere il proprio materiale a disposizione della "psicologia storica" dell'espressione umana». L'impostazione innovativa del pensiero warburghiano e l'esplicazione pubblica di una concezione dell'arte secondo i temi della «funzione della creazione figurativa nella vita della civiltà e del rapporto variabile che esiste fra espressione figurativa e linguaggio parlato» sono elementi che rivelano l'interesse di Warburg per l'interazione tra informazioni "eterogenee" comunque legate da un'arcanica coerenza, che se è possibile concepire nell'accezione semantica affine ai significati e alle strutture del metodo logico formale dev'essere però riconosciuta anche all'interno di un metodo abduttivo di valenza intuizionistica.

Si tende a distinguere nettamente gli assunti metodologici di Warburg da quelli che ufficialmente vengono attribuiti all'indagine iconologica, ma pur nelle indiscutibili varianti resta inconfutabile l'inclinazione di Warburg a una applicazione comparata delle discipline umanistiche al mondo dell'arte, alla decodifica dei suoi significati impliciti, all'individuazione dei suoi procedimenti costitutivi.

La malattia di Aby Warburg, di origine mentale, pur riducendolo ad una fragilità psicologica esasperata è segno di come un'ipersensibilità di fondo abbia pervaso la sua mente e i suoi interessi sempre protesi in direzione di valori universali: vita e morte, rapporto dell'uomo con il tempo, temperamenti e caratteri intellettuali, nel rispetto della consequenzialità che sembra regolare il corso della storia della vita e delle attività umane. Egli concepisce la ricerca come vocazione e pensa alla divulgazione dei propri metodi come al sistema migliore per garantire una continuità di ricerca.

Assumendo come proprio il desiderio di una tale continuità capace di generare il nuovo, un Erwin Panofsky

agli esordi farà tesoro delle fatiche teoretiche dei grandi maestri che lo avevano preceduto e, riflettendo a posteriori sugli esiti e il senso della propria attività di studioso, scriverà in una lettera a Herbart von Einem datata 1 aprile 1962: «Ciò che mi ero messo in mente, non era tanto il proposito di fare qualcosa di "originale", quanto piuttosto, evitando i limiti della parzialità, perpetuare nel ventesimo secolo la grande tradizione del diciannovesimo secolo (Vöge, Riegl, Goldschmidt, Warburg, addirittura un po' di Wölfflin e di Friedländer), per quanto nelle mie forze.³⁶»

Panofsky nasce ad Hannover il 30 marzo 1892 in una benestante famiglia borghese di tradizione ebraica. Frequenta a Berlino, nel primo decennio del Novecento, l'insigne Joachimsthalsches Gymnasium acquisendo un'approfondita preparazione umanistica e scientifica; iscrittosi alla Facoltà di Diritto di Friburgo in Brisgovia intraprende di lì a poco su consiglio dell'amico Kurt Badt gli studi storico artistici sotto la guida dei maestri Walter Friedländer, autore di saggi sul concetto formale di "stile anticlassico" nell'arte italiana cinquecentesca che compendiano indagini stilistiche, iconografiche e contestuali in parte affini al metodo degli studiosi viennesi, e Wilhelm Vöge, nell'ateneo tedesco dal 1908, il cui approccio metodico all'arte, fenomeno individuale mai generale, si basa prioritariamente, secondo gli allora dominanti indirizzi formalistico e filologico, sulla ricerca delle fonti e sulla rigorosa catalogazione storica dei materiali cui vengono fatte seguire approfondite analisi degli aspetti stilistico-iconografici e storico-documentari di opere e personalità artistiche. Dalle lezioni sul *Rosenkranzfest* o Festa del Rosario, uno dei più suggestivi

³⁶ Erwin Panofsky. *Zum Gedächtnis*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXX, 1968, pp. 7-18.

dipinti realizzato a Venezia nel 1506 da un Dürer attento al colorismo di Giorgione e Tiziano, e dagli studi condotti da Vöge tra il '10 e il '14 sulla teoria dell'arte düreriana editi l'anno seguente nel volume dal titolo *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers*, Panofsky mutuerà il suo profondo interesse per la figura del grande artista tedesco, aggiudicandosi nel 1913 l'ambito premio Hermann Grimm, istituito dall'Università di Berlino, per il brillante studio sugli influssi nell'opera di Dürer delle teorie artistiche rinascimentali e delle dottrine matematiche italiane³⁷ e conseguendo a Friburgo nell'estate del '14 il dottorato con una tesi sul "valore della teoria" nell'arte di Albrecht Dürer³⁸; vengono così gettate sin d'ora le basi della sua "magnum opus": i due volumi *The life and art of Albrecht Dürer* pubblicati a Princeton nel 1943.

Avvertendo come inderogabile la necessità di un approfondimento culturale e metodologico, Panofsky si specializza a Berlino con il conoscitore-filologo medievista Adolph Goldschmidt, ivi docente ordinario dal '12 al '27 come già H. Grimm e H. Wölfflin, la cui dedizione allo studio della scultura in avorio d'età carolingia, romanica, bizantina e più in generale della plastica sassone e della scultura monumentale romanico-gotica tedesca, indagata e classificata scientificamente in numerosi scritti redatti tra il 1897 e il 1914 secondo l'apoteigma «Si tratti di codici o di opere d'arte, come risalire alle fonti: questo è il vero segreto di ogni ricerca storica!», sembra aprire la strada all'ingente lavoro di Panofsky su

La scultura tedesca dall'XI al XIII secolo³⁹, analisi, in chiave di geografia culturale, dell'incessante mutare, rispetto al patrimonio antico, del *Kunstwollen* o volere artistico immanente alle diverse tipologie stilistiche, formali e tematiche proprie della grande tradizione scultorea tedesca.

Un fervido carteggio, documentato tra il dicembre del '19 e il febbraio del '20, attesta l'invito rivolto all'indipendente pensatore Panofsky da Gustav Pauli, rappresentante della *noblesse* anseatica e appassionato studioso d'arte ottocentesca, a lasciare con Berlino la prediletta attività di *Privatgelehrter* per sostenere l'esame di abilitazione presso l'allora nascente Università di Amburgo, ancora in fase di organizzazione. Tra i vari materiali presentati alla commissione preposta va menzionato l'*Habilitationsschrift* prodotta da Panofsky, ricerca strutturale vertente sul confronto wölffliniano tra Michelangelo e Raffaello, secondo la consolidata tradizione che aveva visto già Vöge cimentarsi nella comparazione Donatello Raffaello⁴⁰, scritto valutato positivamente da Pauli, lungimirante direttore delle *Kunsthallen* di Amburgo e Brema, come da verbale del 19 giugno 1920, nonostante alcune trascurabili riserve circa l'uso delle categorie formaliste di movimento e calma rispettivamente assunte da Panofsky per designare le specificità stilistiche dell'arte dei due opposti alfieri del Rinascimento italiano. Il 3 luglio, di fronte alla commissione giudicante, Panofsky terrà presso l'ateneo la sua prima dissertazione accademica su *La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, tema

³⁷ E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornemlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin, 1915.

³⁸ E. Panofsky, *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Ästhetik)*, Berlin, 1914; tesi accolta come uno dei contributi più significativi di quegli anni in quanto puntuale risposta alle questioni sollevate dalla fortunata monografia di H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1905 riedita per la sesta volta nel 1943.

³⁹ E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, 1924; tr. it. *La scultura tedesca dall'XI al XIII secolo*, Milano, Pantheon, 1937.

⁴⁰ W. Vöge, *Raphael und Donatello*, Strasbourg, 1896.

comunicatogli solo pochi giorni prima e su cui si soffermerà nei mesi a seguire rielaborando le idee raccolte in vista della pubblicazione del 1921⁴¹. Superate egregiamente le prove d'abilitazione, il 29 ottobre 1920 viene nominato *Privatdozent* e accolto sin d'allora come "collega proximus". Posto alla guida del *Kunsthistorisches Seminar* di Amburgo dapprima come *Dozent* tra il '21 e il '26 poi come *Ordinarius*, Panofsky si dedica qui all'insegnamento fino alla primavera del '33 affiancato dai colleghi Edgar Wind, Hans Liebeschütz, Charles de Tolnay e in stretto contatto con Aby Warburg, Fritz Saxl, Rudolf Wittkower e Geltrud Bing della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Gli anni amburghesi si profilano come un periodo d'intensa e feconda attività pedagogico-scientifica svolta dallo studioso trentenne in uno dei più vivaci centri della cultura tedesca prebellica, «...una città *Biedermeier* curiosamente sobria e vivace, una *Freie und Hansestadt* (libera città anseatica)⁴²» condizionata dall'influente presenza di due pensatori all'apice della loro maturità teoretica: il filosofo delle forme simboliche Ernst Cassirer e Aby Warburg fondatore nel 1912 dell'analisi iconologica come unità e integrazione metodiche di tutti gli ambiti e tendenze della storia delle idee. Vicini nel sentirsi debitori a Kant, Cassirer e Panofsky si dedicano negli stessi anni ad approfonditi studi sul neoplatonismo rinascimentale, succedendosi anche come relatori presso la Biblioteca Warburg durante un simposio sulle idee

⁴¹ E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", XIV, pp. 188-219; tr.it. *La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*, in "Il significato nelle arti visive", Torino, Einaudi, 1962, pp. 61-106.

⁴² W.S. Heckscher, *Ritratto biografico*, in E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, Milano, Electa, 1966, cit. p. 166.

estetiche di Platone: il primo con un contributo sull'idea di bellezza nei dialoghi del filosofo greco⁴³ e il secondo con un lavoro sull'evoluzione della nozione platonica d'idea dall'antichità a Bellori che, sviluppato in forma di saggio monografico, sarà edito nel marzo 1924 con il titolo *Idea, contributo alla storia dell'estetica*⁴⁴, e in prefazione un ringraziamento a Cassirer. Lo storico dell'arte, memore della tradizione storiografica viennese adusa a «enucleare vaste tematiche diacroniche – come le proporzioni, l'idea del bello, la prospettiva – che fanno parte degli ideali e della cultura artistica di un determinato periodo storico⁴⁵» e nel contempo attratto dal concetto di "simbolo" posto dal neokantiano al centro della sua indagine filosofica attenta alle "scienze umane", subirà l'influsso delle nuove ricerche intraprese ad Amburgo nel 1919 dall'appena nominato professore e confluente nei tre ponderosi volumi della *Filosofia delle forme simboliche* dedicati al linguaggio, al mito e alla fenomenologia della conoscenza. «Ma mentre Cassirer pensava di collocare ogni attività simbolica all'interno di un più ampio contesto culturale, Panofsky prevedeva di riferire gli sviluppi dell'arte all'interno della *Weltanschauung* culturale di un periodo storico preciso⁴⁶». Con ogni probabilità la prima

⁴³ E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", vol. II.

⁴⁴ E. Panofsky, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 1924; saggio che avrebbe dovuto seguire e integrare il contributo di Cassirer sulla collana "Vorträge der Bibliothek Warburg" pubblicato invece, per l'estensione delle note e delle appendici, sulla collana "Studien der Bibliothek Warburg". Si veda di M. Ghelardi, "Recondite armonie: Idea di Erwin Panofsky", in *Idea, contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

⁴⁵ G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, Utet, 1995, p. 130.

⁴⁶ C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma, Nis, 1994, p. 72.

eco della teoria cassireriana assunta nell'ambito della storia dell'arte è il titolo ragionato che Panofsky pone, come emblema paradigmatico, in apertura del suo studio sulla prospettiva, oggetto delle lezioni tenute nell'inverno del '24 e del saggio *La prospettiva come "forma simbolica"*⁴⁷ pubblicato autonomamente nel '27, disamina della concezione e resa in arte della spazialità dall'antichità classica all'età moderna.

Mentre Cassirer lavora ad una filosofia della cultura, Warburg cerca nell'arte tracce di pensiero e di vissuti, poiché anch'essa è indice del mutare delle attitudini e dei modi di vedere, delle credenze, miti, religioni e superstizioni. Con l'ausilio d'inconsuete e particolareggiate analisi, lo storico dell'arte mira ad una "conoscenza globale" perseguibile mediante l'individuazione dei nessi fondanti la continuità della tradizione culturale. La frequentazione di Warburg, durata circa un decennio, orienterà gli interessi di Panofsky verso nuovi e più vasti orizzonti di ricerca, esplorati nei suggestivi lavori iconologici del periodo tedesco, celebrazione della ritrovata unità di arte e pensiero: le immagini e le idee della tradizione classica e la loro permanenza nelle epoche successive⁴⁸, la ricognizione sistematica dei motivi iconografici religiosi e

pagani⁴⁹, la colta rilettura di opere come *Melencolia I* di Dürer⁵⁰ e l'analisi delle parabole espressive di artisti rinascimentali, prediletto Michelangelo⁵¹, in cui Panofsky articola un serrato confronto tra sfera artistica e cultura, filosofia, vita del tempo. Tali ricerche, lungi dal risolverli in supina accettazione della metodologia warburghiana, non segnano «l'abbandono – da parte dello studioso – degli interessi più spiccatamente teoretici verso la storia dell'arte e la rinuncia a quella ricerca storico-artistica

⁴⁷ Tra gli scritti sui motivi iconografici religiosi redatti tra gli anni Venti e Trenta si segnalano:

E. Panofsky, *Das Braunschweiger Domkruzifix und das "Volto Santo" zu Lucca*, in "Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag", Leipzig, 1923, pp. 37-44.

E. Panofsky, *Die Pietà von Ubeda: ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastiano-Frage*, in "Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag", Zürich, pp. 150-61.

E. Panofsky, "Imago Pietatis". *Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmanns» und der «Maria Mediatrix»*, in "Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag", Leipzig, pp. 261-308.

Tra gli scritti sui motivi iconografici pagani:

E. Panofsky, *Das "Discordia" Relief im Victoria und Albert Museum: ein Interpretationsversuch*, in "Belvedere", V, 1924, pp. 189-93.

E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, 1930.

E. Panofsky, *Der gefesselte Eros (zur Genealogie von Rembrandts Danae)*, in "Festschrift für Walter Friedländer zum 65. Geburtstag", 1932, pp. 483-526 (non pubblicato); in "Oud Holland", L, 1933, pp. 193-217.

⁵⁰ E. Panofsky F. Saxl, *Dürer «Melencolia I»: eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, in "Studien Bibliothek Warburg", Leipzig-Berlin, 1923.

⁵¹ E. Panofsky, *Bemerkungen zu Dagobert Frey's "Michelangelostudien"*, in "Archiv für Geschichte und Ästhetik der Architektur" (supplemento dei "Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau", V, Archiv, 1920-21, pp. 35-45).

E. Panofsky, *Handzeichnungen Michelangelos*, Leipzig, 1922.

E. Panofsky, *Die Michelangelo-Literatur seit 1914*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", I, Buchbesprechungen, 1922, coll. 1-64.

E. Panofsky, *Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlem Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XLVIII, 1927, pp. 25-58.

⁴⁷ E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", Leipzig-Berlin, 1927, pp. 258-330; tr. it. "La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti", Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 37-141.

⁴⁸ E. Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", I, Wien, 1921-22, pp. 43-92; tr. it. *Albrecht Dürer e l'antichità classica*, in "Il significato nelle arti visive", Torino, Einaudi, 1962, pp. 227-76. E. Panofsky F. Saxl, *A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian*, in "Burlington Magazine", XLIX, London, 1926, pp. 177-81; tr. it. *L'«Allegoria della prudenza» di Tiziano*, in "Il significato nelle arti visive", pp. 149-68. E. Panofsky, *Die Antike in der nordischen Gotik*, in "Verein Deutscher Philologen und Schulmänner", Verhandlungen der 56. Versammlung, Göttingen, Leipzig, 1927, pp. 137-39.

E. Panofsky F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, in "Metropolitan Museum Studies", IV, 2, pp. 228-80.

appresa soprattutto dai suoi maestri Vöge, Goldschmidt e Friedländer; si tratta invece del tentativo di un confronto ravvicinato con le questioni di fondo che Wölfflin, Riegl e Warburg avevano sollevato⁵² e che Panofsky avverte come fondamentali in questi anni così importanti per la crescita della storia dell'arte come campo del sapere.

Dal 1915 agli anni Trenta Panofsky, fondatore della moderna iconologia si muove su un terreno nuovo, dove i rapporti con epistemologia e linguistica entrano a far parte dei problemi di metodo e fissano puntelli che accompagneranno dal 1933 il suo pensiero nei periodi anglosassone e statunitense. Il suo metodo tripartito, che contempla tre livelli progressivi e correlati d'interpretazione dell'immagine: preiconografico, iconografico e iconologico, viene sistematizzato nei primissimi anni Trenta ma in realtà è il punto d'arrivo di un percorso conoscitivo che ha inizio già prima degli anni Venti.

Va ribadito che la tendenza al formalismo presente nei primi decenni del Novecento in tutta Europa e prevalentemente in Germania e Austria, nonché di riflesso in Italia, risente di un clima filosofico che tende a isolare il fenomeno della creatività da contenutismi di natura sociologica e psicologica. La "pura intuizione" di matrice crociana bene può spiegare il clima italiano nel quale attecchiranno formalismo e pura visibilità. Ciò che può sembrare lineare tuttavia nasconde delle sorprese: Benedetto Croce, così attento all'individualità artistica in opposizione ad una visione contestuale e spersonalizzante, già evidente in Panofsky fin dai suoi primi saggi sul formalismo e sul concetto di *Kunstwollen*, non si oppone ad una storicizzazione del fenomeno artistico purché ad essa non corri-

sponda un'eliminazione del fattore intuitivo, carattere della genialità artistica non collocabile per Croce all'interno di paradigmi metodologici tendenti a razionalizzare, concettualizzare e smontare con piglio riduzionistico il fenomeno della nascita dell'opera d'arte. Lo stesso Croce che per l'Italia rappresenta un ostacolo allo sviluppo delle letture contenutistiche non manca tuttavia di apprezzare gli studi "allargati" già "contestuali" di Warburg, risalenti al primo decennio del nostro secolo. Quando Panofsky inizia il suo programma "iconografico e iconologico" ha in mente la concezione universalistica della storia di Hegel ma anche la concezione teoricamente sincronica più che diacronica di Burckhardt che negli stessi anni studia i comportamenti culturali dell'età del Rinascimento. Quest'ultimo, guardando ad Hegel, aveva rinunciato alla categoria universale della storia e respinto le sezioni longitudinali della medesima tentando una lettura sincronica dei fenomeni e spesso si avvicinò al filosofo tedesco più di quanto potesse immaginare e volere. Nel tentativo di respingere valori universali sottesi alla storia dell'uomo e dei suoi comportamenti culturali, Burckhardt e Panofsky si collocano in un momento storico in cui idealismo e positivismo influenzano il pensiero filosofico e storico: nello sforzo di rifiutare la metafisica hegeliana entrambi sentono di non poter condividere scelte di tendenza relativistica che proprio in quegli anni prendono piede estendendosi anche alla conoscenza letteraria, storica, filosofica e umanistica in genere. Nell'intento di perseguire un modello di ricerca specialistico, Panofsky e Burckhardt abbracciano la mentalità scienziata ma al tempo stesso non abbandonano il concetto di spirito del tempo, più spiccato nel secondo, meno evidente ma sotteso nel primo. Va sottolineato come l'atto ermeneutico abbia un ruolo fondamentale nel pensiero panofskiano già a partire dai primi saggi, anche se il concetto di ricreazione intuitiva estetica,

⁵² M. Ghelardi, "Recondite armonie: Idea di Erwin Panofsky" in *Idea, contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. XIII-XIV.

supportata da fonti storiche filologicamente attendibili, viene espresso chiaramente solo negli anni del soggiorno statunitense. Spiega M.A. Holly⁵³ che il tema del movimento pendolare dell'indagine storica appare in Panofsky come l'elaborazione del pensiero del filosofo W. Dilthey. Quest'ultimo infatti gioca un ruolo fondamentale nell'elaborazione del metodo interpretativo dell'iconologo tedesco. Anche Dilthey concepisce la creazione di modelli storici come coniugazione di comprensione concettuale – interpretazione – e scavo rigoroso dei materiali storici – raccolta di fonti –⁵⁴. E dalla stessa matrice epistemologica mutua l'immagine della disciplina storica come atto ermeneutico creativo. L'impostazione rigorosamente scientifica del filosofo ritorna nel procedere razionale dell'iconologo, attento al simbolo, all'intenzionalità e alla preterintenzionalità artistica, ma non incline ad uno psicologismo di matrice occulta.

Nei saggi della maturità Panofsky elabora i momenti fondamentali del percorso interpretativo dello storico dell'arte: si avvicina al pensiero di Cassirer⁵⁵, riconosce nella capacità di produrre simboli una delle facoltà più importanti dell'uomo: l'astrazione, cui segue la possibilità di accostare un significato arbitrariamente scelto ad una forma che convenzionalmente veicola quel contenuto prescelto. Al tempo stesso pur accostandosi ad una visione archetipica del simbolo non si sbilancia in una analisi psi-

cologica volta ad individuare l'atemporalità metafisica del simbolo stesso. Eppure Panofsky sa che il simbolo archetipico nasce da una memoria collettiva che egli riconosce come tradizione e come *Weltanschauung* riguardante un artista, una popolazione, un periodo storico, parte di un contesto culturale non eludibile. Per questa ragione egli sembra risentire delle teorie linguistiche che tra il 1906 e il 1911 Ferdinand De Saussure andava formulando con forza dirompente ed esiti importantissimi per lo sviluppo della linguistica generale. Un primo accenno alla semiologia, presente nei concetti saussuriani di *langue* e *parol*, ci immette nel clima della convenzionalità del linguaggio ma ci pone anche dinanzi al dilemma della naturalità del segno. Nella rivista *Storia dell'arte* del 1969 Giulio Carlo Argan ha modo di sostenere che in Erwin Panofsky si può rintracciare una particolare sensibilità per il valore semantico delle forme intese come segni: «l'iconologismo molto più del formalismo wölffliniano, accosta la problematica dell'arte a quella delle strutture linguistiche: Panofsky, non Wölfflin, è il Saussure della storia dell'arte.» In tal senso sembra possibile condividere l'affermazione dello storico dell'arte italiano, senza tuttavia indulgere troppo in forzate assimilazioni del metodo iconologico al sistema di analisi dei segni offerto dalla moderna semiologia. Questa puntualizzazione non vuole essere il frutto di una dissertazione stereoscopica bensì il risultato di una considerazione basata sull'evidenza dei comportamenti metodologici di Panofsky. Egli concepisce l'arte visiva come linguaggio non meramente linguistico; legge nell'immagine la complessità di un mondo carico di significati non sempre logicamente decifrabili e in questo si avvicina alle teorie filosofiche di Ludwig Wittgenstein⁵⁶. Qui si esplicita la profondità e la

⁵³ M.A. Holly, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ W. Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, in "Gesammelte Schriften", cit. vol. I; tr. it. *Introduzione alla scienza dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

⁵⁵ E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, in "Studien der Bibliothek Warburg", Leipzig-Berlin, 1927; tr. it. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1935.

E. Cassirer, *Philosophia der Symbolischen Formen*, Berlin 1923-29; tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1961.

⁵⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1921; tr. it. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Milano-Roma, Bocca, 1953.

difficoltà del pensiero panofskiano, razionale ma non riduttivo, attento alle scoperte scientifiche e positivistiche dell'epoca ma non estraneo a dubbi di matrice idealistico-spiritualistica. Nel *Trattato di linguistica generale*⁵⁷ De Saussure sostiene che esiste un labile diaframma che divide la regione del libero arbitrio da quella dell'ancestrale esperienza del mondo; nelle teorizzazioni degli anni Trenta, a seguito delle riflessioni metodologiche del soggiorno amburghese, Panofsky si scontra con il grande problema della distinzione tra simbolo e allegoria eludendo solo parzialmente la responsabilità di offrire una formula in grado di facilitare questa impresa forse impossibile. Espungere dalla teoria dell'arte il fantasma del riduzionismo materialista quanto le suggestioni pseudo spiritualiste è uno dei fini perseguiti da Panofsky: giungere ad una compartecipazione attiva di discipline diverse e insieme compresenti all'interno di un fenomeno creativo e culturale è il traguardo a cui tende costantemente questo studioso rigorosissimo che ci ha lasciato analisi di intere epoche e di specifiche iconografie, senza cadere nei gangli di un'ermeneutica approssimativa né in un rassicurante quanto insidioso dogmatismo. Riconnettendoci ai cenni sulle sue posizioni teoretiche, è possibile ritenere l'iconologo tedesco come lo storico che inizia il lettore alla visione globale del fenomeno dell'arte: introducendo in esso elementi di analisi legati al tema dell'intenzionalità, della preterintenzionalità, delle facoltà veicolanti contenuti inconsapevolmente assunti, e adottando un procedimento tripartito attento al problema linguistico, al rapporto convenzionale e naturale che sussiste tra forma e contenuto. Difatti, se la creazione artistica va riconnessa all'intenzionalità dell'autore, essa è anche la risultante di significati che vanno oltre l'intenzione conscia dell'artefice,

⁵⁷ F. De Saussure, *Natura del segno linguistico: immutabilità e mutabilità del segno* in "Cours de linguistique générale", Paris, Editions Payot, 1922; tr. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1989, pp. 83-95.

risultante di un insieme di fattori legati alla morfologia di un contesto storico in cui, depositati come cristalli salini entro una sostanza reagente, trovano spazio permanentemente quelle persistenze simboliche che, quasi "precipitati chimici", tendono alla stratificazione e alla conservazione del residuo. Il grado di integrità e intensità della *persistenza delle forme simboliche*, forme dalle valenze archetipiche che divengono luoghi della mente nella memoria umana e che riaffiorando rivelano la loro forza di permanenza, interessa Panofsky incline alle teorie del noto filosofo tedesco, totalmente impegnato a scorgere la logica interna alle modalità interpretative con cui l'artista attua la traduzione-trasposizione del concetto astratto in concretezza formale e desideroso di spiegare a che cosa si debba la presenza dell'antico in tutte le epoche che successivamente ne hanno perpetuato alcuni caratteri. Secondo una teoria non lontana dai parametri junghiani, la mente può custodire concetti ai quali consuetudinalmente vengono associate immagini simboliche, veicolanti precisi significati, quasi simulacri che avendo la funzione di trasmettere le idee si offrono come codice "universale" riconoscibile, condivisibile e comunicabile. Per Edgar Wind il pensiero di Cassirer, a partire dal '25, inaugura una nuova era: «Non importa se si considera la religione, il mito oppure il linguaggio, a lui sembra una norma universale che nella ricerca dei fattori determinanti, l'idea di cose o qualità che esistono indipendentemente si dilegua, sempre più, davanti alla preminenza dei metodi di determinazione; finché, da ultimo, tutto ciò che è pensato, detto o creduto, ogni legge della scienza, ogni rivelazione religiosa, ogni espressione del linguaggio sembra essere soltanto un simbolo creato dallo spirito che produce un universo intelligibile.⁵⁸»

⁵⁸ E. Wind, *Contemporary German Philosophy*, in "Journal of Philosophy", 22 agosto 1925, p. 486.

Il metodo tripartito, teorizzato da Panofsky negli anni Trenta, consiste nella sistematizzazione di un percorso interpretativo teso alla lettura globale dell'opera d'arte⁵⁹. Da una prima analisi, definita preiconografica e incentrata sulla resa formale-stilistica del soggetto primario o naturale, si passa ad un'analisi iconografica, tesa a conoscere il soggetto secondario o convenzionale, ovvero all'individuazione dei significati codificati associati alle forme; per approdare infine alla terza fase della lettura tripartita e globale dell'opera: l'interpretazione iconologica. Con quest'ultima lo storico cerca di spingersi oltre il messaggio convenzionale, nel proposito di carpire il contenuto intrinseco e profondo che si cela nella scelta di un tema iconografico e che emerge attraverso lo studio del contesto storico in cui l'opera sorge motivata. Per principio di disgiunzione e fenomeno della pseudomorfo-si si intende quel procedimento, spontaneo o pilotato, per cui a contenuti di età passate, solitamente riconducibili alla tradizione classica, vengono associate forme attuali, secondo i parametri di una disgiunzione che garantisce la permanenza del passato ma lo rinnova reinterpretandolo e fissando i segni del presente. Così a forme antiche possono essere accostati contenuti moderni, proprio nell'intento di custodire una traccia del passato, rinvenibile nella forma, ed una testimonianza del presente, rinvenibile nei contenuti ad essa associati. Congiunzione e disgiunzione tra significato eificante, entro la dinamica talvolta rarefatta del reciproco rapporto, occupano Panofsky in una ricerca interminabile che lo accompagna costantemente lungo tutto il suo percorso cognitivo.

⁵⁹ E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939; tr. it. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975, cit. pp. 3-38.

Ciò che afferma Panofsky, negli anni della stesura dei suoi primi saggi, bene rivela la concezione dello studioso circa l'operare dell'artefice solo parzialmente cosciente del suo agire creativo. Se l'artista può dar voce a forme archetipiche preesistenti, egli è veicolo sensibile, creatura veggente ed espressione di valori universali considerati elementi costitutivi l'interiorità umana, interiorità che comunica con l'esterno mediante un fenomeno osmotico incessante. Non potendosi sottrarre ad un contesto storico in cui i sintomi di una società sono inevitabilmente recepiti, l'artefice fa sì che l'opera divenga significativa in quanto testimonianza di un mondo costituito da idee e forme ad esse accostate; una dimensione intuibile, complessa e mobile, in cui forme – e non solo concetti – permangono nel tempo. Forme che abitano l'animo umano e si manifestano attraverso l'individuo che crea, conferendo alla propria opera i caratteri di un patrimonio interiore "geneticamente" ereditato e implicitamente custodito in ogni individuo. Infatti, nel pensiero di Panofsky l'artista si esprime come creatura coerentemente legata ai fenomeni assimilativi che lo coinvolgono personalmente e che provengono dalla commistione tra quello che è il suo bagaglio culturale interiore, universale, atemporale e ciò che può essere considerato il contingente, molteplice, la mutevole sovrastruttura, la componente accidentale del manifestato. Ed è proprio questa inesorabile immersione nella contingenza del presente che rende colui che crea non solo testimone mnemonico ma anche segno dei tempi. Fondamentale, allora, appare il ruolo dell'artista che, in quanto decifratore e selezionatore di segni, interpreta il proprio mondo interiore e quello esterno secondo criteri cognitivi ed estetici desunti dalla tradizione ma anche secondo l'autonomia della reinterpretazione individuale nel rispetto di un personale tracciato gnoseologi-

co. Sembra quindi possibile, sia pur orientativamente, individuare il punto nodale del principio panofskiano, teso alla comprensione del rapporto tra significato e significante, entro le coordinate spaziali e temporali del fenomenico, nel perenne sostituirsi degli eventi. Un po' come avviene nella semeiotica, dove il manifestarsi di un sintomo può rivelare, alla luce di un'analisi induttiva, proprio l'origine di quel sintomo, così nella ricerca abduttiva e paradigmatica può accadere che ciò che compare talvolta sia riconducibile ad una causa prima. E come la semeiotica rivela l'esistenza d'un determinato mutamento organico partendo dal sintomo-spia, così l'iconologia rileva e sottopone ad attento vaglio il sintomo-spia di natura culturale per comprendere le tendenze essenziali dello spirito umano nella loro espressione in temi, concetti, forme. Il reale sembra inteso come un organismo articolato avente un sia pur riposto nesso logico che ne regola il funzionamento e molti sono i fattori interni destinati a connotarlo, responsabili all'unisono degli esiti che scaturiscono dal suo procedere. Secondo Panofsky la progressiva trasformazione dei principi conoscitivi porta l'artista alla necessità di modellare gli strumenti espressivi per dare vita a composizioni adeguate alle necessità del fautore e può sorprendere, ma non meravigliare troppo, il fatto che anche lo studioso affini i propri mezzi espressivi e le proprie metodologie interpretative per rendere l'approccio con l'opera d'arte momento di verifica e creazione⁶⁰.

⁶⁰ E. Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*, in "Meaning in the Visual Arts", Garden City, 1955 (originariamente pubblicato in "The Meaning of the Humanities", Princeton, M.T. Greene, 1940); tr. it. *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, in "Il significato nelle arti visive", Torino, Einaudi, 1962, pp. 3-28.

Se un'opera non può essere compresa globalmente qualora scissa dal contesto in cui ha visto la luce, ciò spiega come significati e significanti interagiscano necessariamente. In tal senso l'opera diventa "cartina tornasole" degli impulsi, delle necessità intellettuali e pratiche di un ambiente: dove l'idea cerca una comunione non casuale con la forma e la presenza del sinolo aristotelico, nel suo principio, sembra riscattare il rapporto dicotomico tra astrazione e concretezza.

È sul piano della compartecipazione e dell'intreccio metodologico che Panofsky concepisce il metodo iconologico non in contrapposizione drastica rispetto a quello formalista, bensì come supporto teso all'integrazione tra indagine formale e contenutistica. Ed è per questo che il metodo storico, di Panofsky viene riconosciuto quale forma particolare dell'epistemologia hegeliana dove l'opera deve stare al centro e non ai margini dell'indagine storico-artistica.

La scelta di saggi, inediti in lingua italiana, qui proposta, accorpa un eterogeneo insieme di scritti pubblicati da Erwin Panofsky in riviste e compendi commemorativi in onore di storici dell'arte – quasi maestri spirituali del giovane docente – elaborati durante il soggiorno amburghese nel decennio 1923-1933 e connotati da una progressiva evoluzione della sua metodologia d'indagine storico-artistica che prendendo avvio da ricerche attribuzionistiche e analisi stilistico-formali perverrà in seguito alla matura definizione della comprensione contestuale e contenutistica dell'opera tramite studi comparati e interdisciplinari atti a chiarire genesi, decifrazione iconografica e interpretazione iconologica dell'immagine.

«Imago Pietatis». Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmanns» und der «Maria Mediatrix» «Imago Pietatis». Un contributo alla storia tipologica dell'«Uomo dei dolori» e della «Maria Mediatrix», sag-

gio pubblicato a Lipsia nel 1927 in "Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag", affronta l'evoluzione della tipologia iconografica dell'*Uomo dei dolori* gregoriano, primitiva raffigurazione dell'*Imago Pietatis*, in relazione all'inedita presenza aggiunta accanto al Cristo di *Maria Mediatrix*, nell'estraniamento ormai avvenuto dal motivo altomedievale del Compianto che la vedeva già in parte sciolta dal gruppo dei dolenti ma non ancora totalmente isolata. Panofsky muove la sua indagine dallo studio di un dipinto devozionale duecentesco, conservato presso la Casa Horne di Firenze, in cui l'aspetto innovativo dell'iconografia della Pietà deriva dalla presenza mariana che tende ad attenuare la natura ieratica dell'*imago* raffigurativa, rappresentazione atemporale e atarassica della personificazione del sacro incarnato propria dell'icona culturale bizantina, unendo ad essa l'*historia*, componente narrativa scenica che dota l'immagine di una valenza contingente e affettiva. La progressiva umanizzazione del divino, che coinvolge le iconografie cristologiche mediterranee riconducibili agli episodi della passione, interessa, dal XIII secolo, anche il *Basileus tes doxes*, in cui il Redentore sacrificato si erge a mezza figura dal sepolcro dinanzi alla croce, il fianco trafitto, le mani offese sovrapposte al costato, la testa reclinata, gli occhi socchiusi. La comparsa a lato di Maria piangente, nei dipinti riconducibili al "Tipus Casa Horne", non sostituisce ancora la centralità della figura del Figlio. L'emozionalità generata dalla sacra rappresentazione, veicolo dapprima dell'autonoma evoluzione della Pietà nordica e dell'*Uomo dei dolori* bizantino, determina nel tempo la graduale indistinzione delle due iconografie che nel Cinquecento anticlassico porta all'affermazione, anche nella tipologia della Pietà, della postura verticale del Figlio sorretto dalla Madre, propria del tipo *Uomo dei dolori*. Nello studio delle varianti iconografiche

dell'*Imago Pietatis*, connesse alle diverse aree geografiche europee, Panofsky distingue tra rappresentazione ieratica e resa realistica del Cristo in Pietà, tra sentimento dell'*Uomo dei dolori* come Redentore il cui spirito trionfa nella vita eterna, segno di trascendenza della condizione mortale del Dio uomo, e raffigurazione del Cristo in Pietà, ritratto del Redentore morto, analogamente alla mutazione, nell'iconografia del Crocifisso, del *Christus triumphans* in *Christus dolens*. Le forme di rappresentazione prese in esame, equivalenti nel contenuto anche se distinte nello sviluppo del medesimo tema, subiscono una trattazione diversificata in Italia e in Francia ove la figura del Redentore morto si offre all'osservatore nella gravidanza più o meno accentuata dei segni del martirio, sorretto dal gruppo dei dolenti, da un grande angelo o dalla Trinità traslata dalla tipologia del *Trono della grazia* con Dio Padre seduto e reggente il Crocifisso a quella di Dio Padre eretto nell'atto di sostenere il corpo abbandonato del Figlio senza vita. In Germania l'*Uomo dei dolori* di derivazione gregoriana si lega alla funzione devozionale dell'immagine del Cristo vivo e sofferente, rivolto dapprima verso il Padre nell'atto d'intercedere per la remissione dei peccati umani, intento in seguito ad esortare atei e credenti alla conversione e compassione, alla preghiera e penitenza, all'espiazione in vista della salvezza nel giorno del Giudizio. I dipinti italiani d'intercessione ritraggono Cristo come Salvatore al cospetto del Padre e dei fedeli, Agnello sacrificale che, nella figura apollinea non prostrata né corrotta, diviene integra e gloriosa allusione alla redenzione.

Prescindendo da alcune riflessioni di metodo, poste dall'autore a termine dello scritto, sull'individuazione dei tipi iconografici per una Storia tipologica o *Typengeschichte*, il superamento in questo saggio di una lettura puramente formalistica e iconografica dell'opera

d'arte in virtù di un'ampia conoscenza contestuale e culturale degli ambiti storico-geografici esaminati, afferma nell'unità imprescindibile di forma e contenuto l'estensione della teoria dei tipi iconografici all'interpretazione già sintetica della loro evoluzione in rapporto al pensiero e alla cultura. La differenza che intercorre tra "iconografia in senso ristretto" e "iconografia in senso più profondo", ovvero tra iconografia e iconologia, consiste nel diverso approccio che le due discipline intrattengono con il mondo dell'allegoria – insieme degli attributi connotanti l'immagine nelle sue facoltà comunicative di natura linguistica – e il mondo del simbolo – prodotto culturale meno ancorato alla funzione didascalica dell'immagine e più orientato alla forza evocativa che si cela nel suo valore ontologico. Quando un'iconografia cambia ciò dipende da cause prevalentemente culturali e l'iconologia, alla ricerca del significato profondo dell'immagine, diviene indagine dei motivi del cambiamento connessi alle dimensioni spazio-temporali che presiedono alle trasformazioni iconografiche. La complessità della lettura iconologica, già presente in questo testo, sta proprio nell'intento di cogliere il valore simbolico, più che allegorico, dell'immagine per una comprensione del significato globale del fenomeno artistico.

Il saggio *Die Pietà von Ubeda: ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastiano-Frage* La Pietà di Ubeda. Un piccolo contributo alla soluzione della questione di Sebastiano, edito nel 1927 a Zurigo in "Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag", muovendo dall'analisi lenticolare di un disegno ora al Louvre riferibile con certezza alla cerchia michelangiolesca ma d'incerta datazione, attribuzione e tema, rivela un Panofsky conoscitore d'arte prossimo ancora a criteri metodologici d'ascendenza purovisibilista, intento al disvelamento del complesso intrecciarsi d'affinità e diversità formali, stili-

stiche ed espressive connesse alla trattazione e modellazione del nudo maschile secondo lo schema settentrionale della composizione di tre quarti in diagonale, nel nutrito corpus di opere realizzate da Michelangelo Buonarroti e Sebastiano del Piombo tra il primo decennio e gli anni '30 del Cinquecento. Il sopradetto disegno, opera autografa di Michelangelo secondo lavori precedenti e posteriori allo scitto qui riportato, viene invece attribuito da Panofsky a Sebastiano e considerato un suo studio preparatorio per la Pietà commissionatagli da Don Ferrante Gonzaga e ubicata presso la chiesa del Salvatore di Ubeda, disegno da porre in relazione al gruppo marmoreo in San Pietro, all'immagine del giovane affogato nell'affresco sistino del Diluvio, all'Adamo della Creazione, oltre a un simile e probabile prototipo grafico michelangiolesco realizzato con certezza nel 1535 e conservato presso la Casa Buonarroti dal quale, secondo lo storico dell'arte, lo schizzo di Sebastiano pare distinguersi – come tentativo di miglioramento – per il differente ductus esecutivo, la postura meno tesa e la resa più morbida della muscolatura, l'aggiunta a completamento del capo reclinato, lo svolgimento della parte inferiore dell'immagine e la conduzione più fluida e costante del tratto.

Il breve studio dal titolo *Das Braunschweiger Domkruzifix und das «Volto Santo» zu Lucca* Il Crocifisso del Duomo di Braunschweig e il «Volto Santo» di Lucca, dato alle stampe a Lipsia nel 1923 e contenuto in "Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag", si apre annoverando le due principali tipologie iconografiche medievali del Crocifisso, comunemente note come tipo "ellenistico", Cristo nudo in posizione ponderatamente flessa, e tipo "siro-palestinese", Cristo coperto da una lunga tunica manicata e in posizione frontale eretta. Concentrandosi sulla seconda e meno frequente iconografia, Panofsky individua un parallelismo tra la scultura del

Crocefisso di Braunschweig, realizzato da Imervard, riconducibile più alle rappresentazioni tardoromaniche che a raffigurazioni saliche o ottoniane, e l'orientale opera lignea del *Volto Santo di Lucca*, leggendariamente attribuita a Nicodemo e oggetto d'incondizionata venerazione, in realtà giunta a Lucca non prima del 1098, anno della prima Crociata. Dall'analisi filologica e comparata dei due esemplari, raffigurazioni monumentali in stile ieratico di un tropo culturale noto in tutta Europa, si evince la notevole somiglianza, sin nei minimi particolari, della postura del corpo, del plasticismo della veste e della fisionomia "semitica" del volto linearizzata attraverso una stilizzazione romanica, quindi la verosimile derivazione della Croce trionfale di Imervard, donata da Enrico il Leone e posta nella navata centrale dietro l'altare del Duomo di Braunschweig eretto nel 1194, quale imitazione del Volto Santo visto e venerato dal donatore in occasione di un suo viaggio a Lucca.

Il taglio conferito da Panofsky a questo saggio è di natura storicistica con aperture verso una storia degli stili quale riflesso dell'evoluzione delle idee, e strumento per una puntuale collocazione cronologica della singola opera d'arte senza eludere in tale ricerca filologica l'importanza di una contaminazione formale volta a spiegare intenti emulativi espressi nell'adozione di modi arcaici.

Riconducibile ad un altro ambito tematico, segno del profondo interesse dello storico dell'arte per topoi culturali della tradizione mitologica classica e la loro sopravvivenza e riaffermata centralità in epoca rinascimentale, lo scritto *Das «Discordia» Relief im Victoria- und Albert-Museum: ein Interpretationsversuch* Il rilievo della «Discordia» al Victoria and Albert Museum. Un tentativo d'interpretazione, pubblicato nel 1924 in "Belvedere", V, pp. 189-93, propone attraverso una puntuale indagine iconografica l'individuazione del soggetto di un'opera di Francesco di Giorgio Martini di non facile spiegazione –

per Panofsky non allegoria fuori dal tempo ma rappresentazione di un circostanziato evento – tanto da essere genericamente designata come una Discordia. Confutate le ipotesi già avanzate da altri studiosi di connessione tra la concitata scena drammatica del rilievo e i motivi iconografici di Erode che ordina la strage degli innocenti, del governatore pagano che intima l'esecuzione di un martire cristiano, delle nozze mitologiche di Piritoo e Deidamia, Panofsky, denotando una profonda conoscenza della tradizione e trasformazione dei temi dell'antico, rileva come unico possibile contenuto della raffigurazione una scena tratta dal mito di Licurgo e le Menadi, già fissato da Omero nell'Iliade e sviluppato poi da molti mitografi tra cui Nonno, degno di menzione per i suoi Dyonisiaca. Attraverso un articolato e approfondito gioco di richiami e rimandi tra precisi elementi interni alla composizione plastica, organizzazioni spaziali-narrative, soluzioni artistiche facenti uso di attributi, personificazioni e simbologie mutuati da monumenti antichi raffiguranti leggende di Licurgo, Penteo e Oreste, Panofsky evidenzia, oltre alla familiarità della cultura umanistica con un mito perturbante e complesso come quello trattato da Francesco di Giorgio Martini, l'interesse profondo e singolare che il Rinascimento italiano, epoca attraversata da un'inquietudine tragica, palesa per l'oscura irrequietezza demonica del cerchio mitologico dionisiaco, dissimulata e fatta arretrare prima di Nietzsche dietro la luminosa e quasi intangibile serenità dell'apollineo.

In *Der gefesselte Eros (zur Genealogie von Rembrandts Danae)* Eros legato (Per la genealogia della Danae di Rembrandt), pubblicato nel 1933 in "Oud Holland", L, pp. 193-217, testo in cui lo studio dell'evoluzione dell'iconografia di *Cupido e Anteros* si lega alla ricerca della genealogia dell'immagine di Danae, Panofsky recupera il significato originario di Anteros classico, per-

sonificazione dell'amore reciproco e della competizione amorosa più che lotta contro Amore, dimostrando come in età rinascimentale e barocca l'idea della reciprocità fosse sopravvissuta nonostante il sopraggiungere di una interpretazione moralizzante di Anteros che aveva indotto la cultura del tempo a trasformare l'antagonista di Eros, talvolta vendicativo nel tentativo di raggiungere una corrispondenza amorosa, in nemico dichiarato, avversario intento a neutralizzare i dolori provocati dalla passione e a intiepidire l'intensità del sentimento istintuale proprio dell'amore. L'autenticità del contenuto approntato al principio di reciprocità ed equivalenza affettiva trova rispondenza e legittimazione nell'affermazione di Pausania e in molte trascrizioni postclassiche in cui non si perde la traccia di questo valore semantico attribuibile ad Eros. La mutazione del significato di Anteros, secondo Panofsky, si deve pertanto alla corruzione del testo classico già nel *Commentario virgiliano* del Servio; l'antica concezione di Anteros, ormai snaturata, si fonde alla recente personificazione del controllo sull'amore incarnata da *Lyseros*, colui che libera dall'amore e dai suoi tormenti, il quale annienta la forza di Eros che trasforma l'amato in amante, per ricondurre la sua vittima, preda di un ardore incontrollabile, a una pace imperturbata. Quando il Rinascimento ritrova il significato primo di Anteros e su questo innesta la concezione sublimata dell'amore, ciò si deve al potere trasfigurante del pensiero neoplatonico, certamente incline alla risemantizzazione e al recupero dei dualismi, mai sottratti al principio della *coincidentia oppositorum*, ma anche alla tradita necessità di risvegliare, sia pure conflittualmente, concetti d'integrazione tra terra e cielo, alto e basso, ragione e istinto che passando attraverso la risignificazione etico-morale non perdono totalmente il loro lirismo. La valutazione del ruolo moraleggiante di Anteros che sottrae i simboli e le armi dell'amore a Cupido legato

si afferma parallelamente alla fortuna degli *Emblemata* dell'Alciati in cui Anteros compare come *Amor virtutis*. Da qui la sublimazione della castità in rapporto alla spiritualizzazione dell'amore inteso come forma di conoscenza e trascendenza della carnalità e l'adozione di figurazioni ove il conflitto tra pudicizia e impudicizia evolve dalla normatività religiosa alla sfera etico-filosofica. Quando Panofsky si appresta allo studio della presenza di Cupido legato e piangente presso la testata del letto della Danae rembrandtiana è cosciente della corrispondenza semantica che sussiste tra Eros legato e il Cupido frenato nella sua funzione di adduttore d'amore. La donna che attende inutilmente – metafora dell'amore negato – rimanda a figure bibliche e mitiche calate in scene ove domina un senso di permanente sospensione; la presenza di un chiarore sflogorante simile a una pioggia dorata, paragonabile al magico splendore proveniente dalle figure di Cristo realizzate dal pittore olandese, rimanda alla potenza di ogni epifania quindi per traslato, attraverso Venere celeste simbolo di conoscenza metafisica, alla Vergine Maria il cui misterico concepimento nella luce avviene attraverso l'intervento divino nell'umano. Nel dirimere contaminazioni iconografiche che portano a stratificazioni contenutistiche, Panofsky ribadisce l'affinità tra il destino di Danae e la condizione delle mistiche. Tramite l'analisi dei dipinti di Annibale Carracci e Tiziano raffiguranti Danae e la presenza in essi di Cupido legato, si giunge a chiarire il perché di una tale partecipazione-intromissione che concentra in sé la rinuncia forzata all'amore dei sensi, l'imprescindibile indole istintuale degli affetti e l'allusione inaspettata a un intervento definitivo volto a ripristinare il rapporto dialettico tra amore celeste e terreno, restituendo a quest'ultimo libertà e vita.

Lo scritto commemorativo dedicato a *Heinrich Wölfflin. Zu seinem 60. Geburtstage am 21. Juni 1924* in

occasione del suo sessantesimo compleanno e apparso in "Hamburger Fremdenblatt" si rivela momento di ripensamento di quanto affermato da Panofsky in *Il problema dello stile nelle arti figurative* del 1915 e pretesto per evidenziare ancora una volta i caratteri più salienti del pensiero wölffliniano tanto incline all'individuazione della legge formale interna a ciascun'opera – condizionata e incondizionata dalla sua realtà storica – quanto attento alle trasformazioni dello stile come riflesso dell'evoluzione dello spirito. L'arte infatti, che va conosciuta per come "vuole essere vista", cela l'assoluto in ogni singolo fenomeno e immagine, prodotto di una individualità artistica e specchio di una modalità di percezione-comprensione del mondo che trova la sua espressione nello sviluppo di un proprio stile epocale. Così facendo Wölfflin si affranca, secondo Panofsky, da una teoria dell'arte d'ascendenza deterministica e purovisibilista che, incentrata sulle ragioni determinanti i singoli fenomeni artistici, rischia di ridursi a mera filologia, ma pure da una ricerca di absolutezza dell'arte destinata a tradursi in estetica generale. Anche nel suo celebre testo *I concetti fondamentali della storia dell'arte* Wölfflin, attraverso l'indagine delle trasformazioni stilistiche, dimostra di prediligere un taglio trasversale anziché longitudinale e un criterio comparativo per difformità piuttosto che per analogia, rivelandosi fondatore di una Storia dell'arte senza nomi che analizza la forma pur sapendo trascendere la componente meramente visiva dell'oggetto artistico.

La rinuncia di Heinrich Wölfflin pochi giorni prima del suo sessantesimo compleanno alla cattedra, suscita in Panofsky il ricordo del Prospero shakespeariano che, dopo aver trasformato e trasmutato gli umani sensi, depone con coraggio e rassegnazione il caduceo per tornare dalla dimensione pubblica a se stesso, in un distacco struggente dal mondo e dal sé, estraneo al disincanto.

Nel necrologio di Aby Warburg, che Panofsky pubblica in "Hamburger Fremdenblatt" il 28 ottobre 1929, due giorni dopo la scomparsa dell'amato maestro, riedito in "Repertorium für Kunstwissenschaft", LI, 1930, pp. 1-4, affiora compiutamente la natura complessa, il travagliato percorso esistenziale e la strenua volontà conoscitiva dello studioso. Nello spirito di Warburg, la dialogicità preminente tra accettazione del vitalismo primigenio e affinamento della ragione diviene segno di una ricerca d'ordine e di un'esperienza personale di continua perdita. La percezione del movimento come metafora della concitazione interiore, tensione spirituale alimentata dalle passioni, si traduce in indagini della forma figurata dinamica volte a rivelare il principio di riattualizzazione culturale e conversione stilistica di topoi pagani, entro il cono d'ombra che il recupero dell'antico da sempre comporta. Di qui l'addentrarsi di Aby Warburg – *per monstra ad sphaeram* – nelle indistinte regioni del mito, della "confusa supertizione", della religio magico-occulta, impietose discese ineluttabili ma al contempo iniziatiche ascensioni verso la luce.

Luca Rubaltelli e Loretta Secchi, curatori del volume "Imago Pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933) di Erwin Panofsky, si dichiarano corresponsabili del contenuto globale della Nota introduttiva; ciò nonostante si precisa che si deve: a Luca Rubaltelli la stesura del testo da p. 8 I° capoverso a p. 27, da p. 30 III° capoverso a p. 38, da p. 47 III° capoverso a p. 51, da p. 55 I° capoverso a p. 57; a Loretta Secchi la stesura del testo da p. 7 a p. 8, da p. 27 II° capoverso a p. 30, da p. 38 I° capoverso a p. 47, da p. 51 I° capoverso a p. 55. Un sentito ringraziamento al Prof. Gianni Carlo Sciolla, nostro Maestro, per aver sostenuto e incoraggiato la presente edizione.