P. Schubring, *Donatello*, Stuttgart-Leipzig 1907, pp. 46, 113;
O. Sirén, *Don Lorenzo Monaco*, Strassburg 1905, tav. 1;
Speculum humanae salvations, ed. J. Lutz-P. Perdrizet, Leipzig 1907, capp. 38 e 40;
R. von Stillfried-Alcantara, *Kloster Heilsbronn. Ein Beitrag zu den Hohenzollerischen Forschungen*, Berlin 1877, p. 58;
G. Swarzenski, *"Insinuationes divinae pietatis"*, in *Festschrift für Adolph Goldschmidt*, Leipzig 1923, pp. 65-74;
G. Swarkenski, *Italienischen Quellen der deutschen Pietà*, in *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München 1924, pp. 127-134;
H. Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen*, II, Berlin 1908, p. 269;
Topographie der historischen und Kunst-Denkmale in Königreiche Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts, a cura di J. Hlávka, Praha 1897, IV, tav. VII;
E.W. Tristam, *Piers Plowman in English Wall-Painting*, in «The Burlington Magazine», XXXI, 175, 1917, pp. 135-140;
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Roma 1901-1940, VI, fig. 313;
A. Venturi, *Cristo morto di Giambellino*, in «L'Arte», XXVIII, 1925, pp. 217-219;
W. Vöge, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, die Elfenbeinbildwerke*, Berlin 1902, tav. 34, n. 131;
G. Voss, *Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884, pp. 10, 67;
W.H.J. Weale, *The Image of Pity by an Unknown Master of the Fifteenth Century*, in «The Burlington Magazine», VII, 25, 1905, p. 75;
F. Winkler, *Über verschollene Bilder der Brüder Van Eyck*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XXXVII, 1916, pp. 287-301.

NOTA

André Chastel suddivise la produzione di Panofsky in tre momenti, quello tipologico, quello monografico e quello storico, vedendo nel primo un non esaustivo 'tentativo di razionalizzazione dell'aleatorio' e constatandone una certa debolezza critica, motivo per cui sarebbe stato sostanzialmente abbandonato nel periodo americano[1]. Proprio a questo genere criticato da Chastel appartiene *Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"*, concepito per il *liber amicorum* in onore del sessantesimo compleanno del conoscitore Max J. Friedländer uscito nel 1927[2]. Questo studio iconografico, con cui Panofsky omaggiava lo 'storico dell'arte laconico' berlinese e futuro collega all'Institute of Fine Arts di New York[3], figurava in una sezione *extra moenia* insieme a una raccolta di pensieri e aforismi del boemo Joseph Meder e alla pubblicazione delle lettere parigine di Adam Bartsch a cura di Alfred Stix[4]. A partire dall'analisi di una tavoletta della Casa Horne di Firenze raffigurante la Madonna che abbraccia il Figlio morto, Panofsky intendeva tracciare l'evoluzione del prototipo iconografico dell'*Uomo dei dolori* gregoriano nel momento in cui *Crocifisso* e *Gesù nel se-*

[1] A. Chastel, *Erwin Panofsky: rigueur et système*, in *Pour un temps*, a cura di Id., Paris 1983, pp. 15-25, in particolare pp. 20-21.
[2] E. Panofsky, *Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, pp. 261-308.
[3] La celebre definizione del conoscitore quale storico dell'arte laconico risaliva al saggio *La storia dell'arte come disciplina umanistica* (1940), in E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962 (ed. or. Id., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City NY 1955), pp. 22-23. Fu poi ripresa in Id., *Preface*, in M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. I, Leyden 1967, pp. 9-13, in particolare p. 10.
[4] J. Meder, *Gedachtes und Erlebtes* e A. Stix, *Pariser Briefe des Adam Bartsch aus dem Jahre 1784*, in *Festschrift für Max J. Friedländer*... cit., pp. 309-311, 312-351.

Ogni riproduzione è vietata. Per uso esclusivo. For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

polcro si fusero in un'unica immagine devozionale, un fenomeno spiegabile con la crescente fortuna del tema del Compianto. Questo *Andachtsbild* assumeva in sé la duplice dimensione narrativa e rappresentativa finalizzata a stimolare l'immersione contemplativa del riguardante con la scena sacra, non distolto dall'*hic et nunc* della prima e non allontanato dalla solennità della seconda. L'identificazione della coscienza con il soggetto rappresentato, continuava Panofsky, era ottenuta tramite l'introduzione di elementi di raccordo tra osservatore e opera oppure isolando alcune figure singole o in gruppo da scene narrative o, viceversa, aggiungendo figure per umanizzare alcuni ieratici prototipi bizantini. Così accadde nel corso del Trecento per l'*uomo dei dolori*, espressione, sotto l'influsso nordico, di una più intima relazione patetica con il Cristo morto portando in evidenza il rapporto materno con la Madonna. L'autore passava a definire un *Typus-Casa Horne* visto come prototipo della nuova concezione di immagine la cui fortuna giungeva sino a Michelangelo e alle riprese tardo-michelangiolesche del XVI secolo. Panofsky quindi esaminò l'emergere di alcune tipologie che si potrebbero definire 'nazionali': un tipo francese in cui la sofferenza fisica del Cristo era esibita dal peso del corpo morto sorretto da un portatore (Dio Padre della Trinità oppure un grande angelo); l'opposta tendenza tedesca alla raffigurazione dell'uomo dei dolori vivo a figura intera che porta le mani alle guance in segno di dolore (con alcune varianti in relazione alla posizione del corpo e alla presenza di Dio Padre oppure di uno o più angeli a suo sostegno); infine, l'uso italiano di raffigurare il Cristo morto a mezza figura e di un tipo apollineo che si offre in sacrificio, debitore di modelli classici. Il tipo nordico rispondeva, proseguiva lo storico dell'arte, alla precisa intenzione di fornire ai fedeli uno strumento di identificazione con il dolore di Cristo, il quale a sua volta si faceva intercessore presso il Padre mediante il caratteristico gesto di indicare le ferite – un'interpretazione confermata dall'*intercessio Christi* testimoniata dallo *Speculum humanae salvationis* – talvolta in associazione alla Madonna *mediatrix* che mostra il petto, un tema quest'ultimo che ebbe però scarsa diffusione nella Penisola. Questo incalzante confronto tra Italia e Nord Europa giocato nel susseguirsi di numerosi esempi era punteggiato da alcune note di carattere più metodologico-speculativo che intendevano pervenire appunto a una 'teoria dei tipi'.

Appena un anno prima dell'uscita di *Imago*, Erwin Panofsky era stato promosso da *Privatdozent* non stipendiato a *Ordinarius* dell'università di Amburgo, uno dei pochi storici dell'arte ebrei a ricoprire tale incarico prima del 1933[5]. Nell'indipendente e cosmo-

[5] A fronte di un'ingente bibliografia su Erwin Panofsky (1892-1968) si è scelto di rimandare ai contributi che coprono la sua biografia in generale: R. Heidt, *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk*, Köln-Wien 1977; J. Białostocki, *Panofsky: iconologia o semiologia*, in «Lettere italiane», XXXIII, 1, 1981, pp. 38-54; *Pour un temps: Erwin Panofsky*, a cura di A. Chastel, Paris 1983; M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca NY 1984 (trad. it. Id., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Milano 1991); *Erwin Panofsky*, Atti del Simposio, Amburgo 30 marzo-1 aprile 1992, a cura di B. Reudenbach, Berlin 1994; *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, Atti del simposio, Princeton NJ 1-4 ottobre 1993, a cura di I. Lavin, Princeton NJ 1995; D. Wuttke, *Einstein der Kunstgeschichte: Erwin Panofsky sum hundertsten Geburtstag (1992)*, in *Dazwischen: Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, a cura di Id., Baden-Baden 1996, pp. 617-631; R.W. Gaston, *Erwin Panofsky and the Classical Tradition*. Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside, in «International Journal of the Classical Tradition», IV, 4, 1998, pp. 613-623; E. Panofsky, *Korrespondenz. 1910 bis 1968*, a cura di D. Wuttke, 5 voll., Weisbaden 2001-2011 [d'ora in avanti Panofsky, *Korr.*]; H. Bredekamp, *Erwin Panofsky (1892-1968)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte*, a cura di U. von Pfisterer, 2 voll., München 2007-2008, II, pp. 61-75; *Relire Panofsky*, Atti del ciclo di conferenze, Parigi 19 novembre-17 dicembre 2001, a cura di R. Recht, M. Warnke, G. Didi-Huberman *et alii*, Paris 2008; A. Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris 2012. Sull'iconologia si rinvia a: C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma 1994; C. Hasenmüller, *Perspectives on Panofsky: Texts, Readers and Theory*, in «Semiotica», 3-4, 1995, pp. 323-337; K. Moxey, *Perspective, Panofsky and the Philosophy of History*, in «New Literary History», 4, 1995, pp. 775-786; W.J.T. Mitchell, *Iconology, Ideology, and Cultural Encounter: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition*, in *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, a cura di C.J. Farago, New Haven CU – London 1995, pp. 292-300; P. Dubourg Glatigny, *Panofskiana: histoire de l'art et histoire des sciences*, in «Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien», 3, 1996-1997, pp. 39-43; W.J. Wegener, *Panofsky on Art and Art History*, in *Pratum Romanum: Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, a cura di R.L. Colella, Wiesbaden 1997, pp. 341-362; L. de Vries, *Iconography and Iconology in Art History: Panofsky's Prescriptive Definitions and Some Art-Historical Responses to Them*, in *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, a cura di T.F. Heck, Rochester NY 1999, pp. 42-64; D. Wuttke, *Latein und Kunstgeschichte, ein Beitrag zum Methodenproblem*, in *Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, pp. 177-191; *New Perspectives in Iconology. Visual Studies and Anthropology*, a cura di B. Baert, A.-S. Lehmann, J. van den Akkerveken, Bruxelles 2011; J. Elsner, K. Lo-

Ogni riproduzione è vietata. Per uso esclusivo. For exclusive use only. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

polita città anseatica – lontana dalle forme di antisemitismo di altri centri tedeschi – in quello stesso 1926 si inaugurava la celebre Kulturwissenschaftliche Bibliothek di Aby Warburg che, insieme alla Kunsthalle diretta da Gustav Pauli, divenne il faro che attirò numerosi studenti verso quella che fu chiamata la *Dreamland of Humanists*[6]. Era stato lo stesso Pauli a volere fortemente l'arrivo di Panofsky ad Amburgo, dove nel 1920 conseguì la sua *Habilitation* con uno scritto sul confronto Michelangelo-Raffaello[7], e i due continuarono a collaborare anche quando 'Pan' iniziò la carriera universitaria mantenendo il proprio ufficio alla Kunsthalle accanto al direttore[8]. Nel costituendo ateneo anseatico era giunto

renz, *The Genesis of Iconology*, in «Critical Inquiry», XXXVIII, 3, 2012, pp. 483-512.

[6] Sul periodo amburghese si vedano S. Dramatzki, A. Dresser, *Erwin Panofsky: die späten Jahre*, in «Renaissance», 4, 2011, http://www.kunsttexte.de/index.php?id=721&ausgabe=39035&zu=121&L=0 (ultimo accesso maggio 2015), nonché il recente Emily J. Levine, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Chicago IL – London 2013. Levine fornisce un resoconto molto dettagliato del processo di costituzione dell'università, in cui Warburg giocò un ruolo chiave. Riguardo al cosmopolitismo dell'accademia amburghese, Levine sottolinea la non comune promozione a *Ordinarius* di Panofsky: «In January 1926, Panofsky was promoted to the rank of *Ordinarius*, making him one of three German Jews – the other being his teacher Goldschmidt in Berlin and Paul Frankl in Halle – to obtain *Ordinarius* positions in art history before 1933» (*ibid.*, p. 130).

[7] Il testo della *Habilitation* di Panofsky rimase inedito e fu portato dall'allievo Ludwig von Heydenreich agli archivi del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco senza però che quest'ultimo ne informasse il professore, si veda J. Voss, *Gerda Panofsky im Gespräch: 'Ein Ausdruck des schlechten Gewissens*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 31 agosto 2012, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gerda-panofsky-im-gespraech-ein-ausdruck-des-schlechten-gewissens-11873504.html (ultimo accesso maggio 2015); U. Nitschke-Joseph, *A Fortuitous Discovery: An Early Manuscript by Erwin Panofsky Reappears in Munich*, in «IAS. The Institute Letter», primavera 2013, http://www.ias.edu/about/publications/ias-letter/articles/2013-spring/panofsky-michelangelo (ultimo accesso maggio 2015). Dopo il ritrovamento nel 2012 è stato recentemente pubblicato: E. Panofsky, *Die Gestaltungsprincipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, Berlin – Boston MA 2014.

[8] Panofsky, *Korr.*, III, pp. 698-699 [Erwin Panofsky – Magdalene Pauli, 8 marzo 1955]. Nel 1931 Panofsky gli dedicò un omaggio per i suoi sessantacinque anni (*Gustav Pauli*, in «Hamburger Fremdenblatt», 1 febbraio 1931, p. 2). Su Gustav Pauli (1866-1983) si rimanda a: C. de Tolnay, *Erinnerung an Gustav Pauli und an meine Hamburger Jahre*, in «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», XIX, 1974, pp. 10-12; P.H. Feist, ad vocem *Pauli, Gustav*, in *Metzler Kunsthistorikeer Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, a cura di P. Betthausen, P.H. Feist, C. Fork, Stuttgart 20072, pp. 322-325; U. Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der under dem Nazionalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, 2 voll., München 1999, II, pp. 497-504.

nel 1919 il filosofo Ernst Cassirer a ricopripre la posizione di ordinario, diventando in seguito rettore dal 1929 al 1930[9]. Allievo del neokantiano Hermann Cohen[10], le ricerche intorno al linguaggio e al mito portarono Cassirer a entrare nell'orbita di Aby Warburg e della sua Bibliothek, il cui apporto fu determinante nell'elaborazione del pensiero sulle forme simboliche[11]. Tra la biblioteca e l'università, il sodalizio tra Cassirer e Panofsky maturò sotto l'astro del comune orientamento neokantiano che li portò a percorrere filoni di ricerca molto affini, come si evince dalle comuni riflessioni sull'estetica platonica sviluppate in parallelo nella prima metà degli anni Venti[12]. Soprattutto, la nozione di 'forma sim-

[9] Su Cassirer (1874-1945) si rimanda ai più recenti contributi: M. Ferrari, *Ernst Cassirer: dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, Firenze 1996; M. Hinsch, *Die kunstästhetische Perspective in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*, Wurzburg 2001; *The Persistence of Myth as Symbolic Form*, Atti del convegno, Glasgow 16-18 settembre 2005, a cura di P. Bishop, R.H. Stephenson, Leeds 2008; G. Kreis, *Cassirer und die Formen des Geistes*, Berlin 2010; *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, a cura di M. van Vliet, Rennes 2010; B. Recki, *Eine Philosophie der Freiheit: Ernst Cassirer in Hamburg*, in *Das Hauptgebäude der Universität Hamburg als Gedächtnisort mit sieben Porträts in der NS-Zeit vetriebener Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler*, a cura di R. Nicolaysen, R. Donandt, Hamburg 2011, pp. 57-80; D.P. Verene, *The Origins of the Philosophy of Symbolic Forms: Kant, Hegel, and Cassirer*, Evanston IL 2011; *Simbolo e cultura. Ottant'anni dopo la* Filosofia delle forme simboliche, a cura di F. Lomonaco, Milano 2012.

[10] Su Hermann Cohen (1842-1918) si faccia riferimento a B.G. Ulbrich, A. Lindemann, *Hermann Cohen: ein Lesebuch*, Dessau 2012.

[11] A. Warburg, *Ernst Cassirer. Perché Amburgo non si può permettere di perdere il filosofo Cassirer* (1928), in Id., *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, pp. 757-760, in particolare p. 758. Sul legame tra Cassirer e Warburg si rimanda a: M. Ghelardi, *Una amicizia "simbolica". Aby Warburg e Ernst Cassirer ad Amburgo*, in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Torino 2004, pp. 221-248; M. Hagelstein, *L'art entre mythe et raison (Warburg/Cassirer)*, in *Ernst Cassirer et l'art*… cit., pp.175-189.

[12] E. Panofsky, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924 (trad. it. Id., *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952); E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, Leipzig – Berlin 1924 (trad. it. Id., *Eidos und Eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, in A. Warbrug, E. Cassirer, *Il mondo di ieri. Lettere*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2003, pp. 129-168). Sul rapporto Panofsky-Cassirer si rimanda a S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferrato 1984; Holly, *Panofsky e i fondamenti*… cit., pp. 117-168; F. Capeillères, *Cassirer, Wölfflin et Panofsky: sur la constitution de l'art comme forme symbolique*, in *Ernst Cassirer et l'art*… cit., pp. 43-64; A. Rieber,

Uso esclusivo. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata. For exclusive use, any copying or distribution is strictly forbidden. Una autorización

bolica' formulata da Cassirer per la prima volta in un articolo del 1923 e subito ripresa nel saggio panofskiano sulla prospettiva di un anno dopo, e poi compiutamente teorizzata nella *Filosofia delle forme simboliche*, fornì a Panofsky quell'«Archimedean point»[13] tra forma e contenuto alla base del processo ermeneutico dell'opera d'arte che il giovane studioso stava in quegli anni elaborando[14]. Ancora, nello stesso anno in cui usciva *Imago*, Cassirer pubblicava un altro seminale intervento sul 'sentire simbolico' fondato sull'unione indissolubile di forma e contenuto proprio sullo stesso «Zeitschrift» che in quel periodo accolse anche alcuni saggi teorici di 'Pan'[15]. Nonostante l'apporto teorico del filosofo sia imprescindibile, la critica più recente ha preferito parlare non di appropriazione *tout court* ma di un uso più selettivo delle sue tesi da parte di Panofsky finalizzato alla legittimazione del proprio metodo[16]. La forte «*exigence théorique*»[17] avvertita in quegli anni amburghesi

Cassirer et Panofsky: usages iconologiques de la philosophie des formes symboliques, in *ibid.*, pp. 191-209.

[13] K. Moxey, *Panofsky's Concept of "Iconology"*, in «New Literary History», XVII, 2, 1986, pp. 265-274, in particolare p. 268: «In Cassirer's theory of "symbolic forms", Panofsky found a means of putting together his theory of the way in which the formal qualities of the work of art interlock to control the relation of form and content with the desire to do justice to the content of the work in its historical context».

[14] E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1924-1925, pp. 258-330; E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1921-1922, pp. 11-39; Id., *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll., Berlin 1923-1929 (trad. it. Id., *Filosofia delle forme simboliche*, 3 voll., Firenze 1966-1967). Sulle forme simboliche si veda T.I. Bayer, *Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms*, New Haven CU 2001; F. Engel, *"In einem sehr geläuterten Sinne sind Sie doch eigentlich ein Empirist!". Enst Cassirer und Edgar Wind im Streit um die Verkörperung von Symbolen*, in *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp*, a cura di U. Feist, M. Rath, Berlin 2012, pp. 369-392.

[15] E. Cassirer, *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXI, 1927, pp. 295-312, consultato nella traduzione francese Id., *Le système symbolique et sa place dans le système de la philosophie*, in *Néokantismes et théorie de la connaissance*, a cura di M. De Launay, Paris 2000, pp. 203-222 (trad. ingl. Id., *The Problem of the Symbol and Its Place in the System of Philosophy*, in «Man and World», XI, 3-4, 1978, pp. 411-438).

[16] Rieber, *Cassirer et Panofsky*... cit., p. 209: «Cette attitude est typique de sa façon de procéder qui consiste à faire un usage ponctuel, souvent polémique, de notions empruntées à la philosophie ou à la théorie de l'histoire de l'art».

[17] G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris 1990, p. 118.

da Panofsky passò anche per il confronto con i principali modelli metodologici dei suoi predecessori, da cui avrebbe tratto i fondamenti per giungere a una *Kunstphilosophie* moderna, che anni dopo in una lettera a Carlo Ginzburg avrebbe definito più 'eclettica' che originale[18]. Il decennio precedente all'avvento del Nazismo, del resto, fu un periodo particolarmente propenso alla discussione metodologica nel campo storico-artistico[19] e, dopo l'intervento metodologico di Hans Tietze del '13[20] e oltre al celebre scritto di Max Dvořák sulla storia dell'arte come *Geistesgeschichte*[21], vi furono altri meno noti momenti di riflessione, tra cui si ricordano i manuali di Walter Timmling e di Ludwig

[18] Panofsky, *Korr.*, V, p. 949 [Erwin Panofsky – Carlo Ginzburg, 18 gennaio 1967]: «What I have been trying to do is merely to save into the twentieth century as much of all the currents prevailing in the history of art during the nineteenth as I could: in other words, I see myself as a well-meaning eclectic rather than an original thinker».

[19] G.C. Sciolla, *Argomenti viennesi*, Torino 1993, in particolare pp. 75-130. Cfr. anche il recente M. Rampley, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, University Park PA 2013

[20] H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913. Sul metodo di Tietze (1880-1954) si rimanda a R. Marchi, *Hans Tietze e la storia dell'arte come scienza dello spirito nella Vienna del primo Novecento*, in «Arte Lombarda», n.s., 110-111, 1994, pp. 55-66.

[21] M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924. Su Dvořák (1874-1921) – oggetto di un certo interesse da parte della critica negli ultimi anni – si vedano i seguenti contributi: A. Rosenauer, *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck – Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Atti del XXV Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Vienna 4-10 settembre 1983, a cura di H. Fillitz, M. Pippal, Wien-Köln-Graz 1984, pp. 45-52; G.C. Sciolla, *Argomenti viennesi*, Torino 1993, pp. 75 ss.; Id., *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 22-29, 41-43, 200; M. Rampley, *Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity*, in «Art History», XXVI, 2, 2003, pp. 214-237; J. Bakoš, *Max Dvořák – A Neglected Re-Visionist*, in *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven*, a cura di M. Theisen, Wien-Köln-Weimar 2005 («Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 53, 2004), pp. 55-71; H.H. Aurenhammer, *Max Dvořák (1874-1921)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte*... cit., I, pp. 214-226; S. Scarrocchia, *Max Dvořák: conservazione e moderno in Austria (1905-1921)*, Milano 2009; J. Blower, *Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War*, in «Journal of Art Historiography», 1, 2009, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf (ultimo accesso maggio 2015); H.H. Aurenhammer, *Max Dvořák and the History of Medieval Art*, in «Journal of Art Historiography», 2, 2010, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_152487_en.pdf (ultimo accesso maggio 2015); M. Dezzi Bardeschi, *Max Dvořák allievo di Riegl in Austria (1905-1921)*, in «Anagke», 59, 2010, p. 41; «Ars», XLIV, 1, 2011 [numero monografico].

Uso riproduzione © vietata
Per uso esclusivo.
For exclusive use.
Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

Coellen[22], il volume collettaneo curato da Johannes Jahn in cui otto storici dell'arte tracciavano un profilo teorico del proprio metodo[23] o ancora il profilo critico di Robert Hedicke, «a major attempt to formulate in concrete terms a specific art historical methodology»[24]. In questo quadro, tra secondo e terzo decennio del Novecento, Panofsky si cimentò con i modelli epistemologici dominanti di Wölfflin e Riegl in alcuni contributi apparsi nel su citato «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» di Max Dessoir[25]. Coraggiosamente, il giovane studioso attaccò il successore di Grimm alla cattedra berlinese, Heinrich Wölfflin, per avere operato una pericolosa separazione di forma e contenuto che rischiava di rescindere ogni rapporto tra stile e contesto storico, presupponendo così il costante ripetersi di contenuti identici nelle diverse epoche[26]. Se il *Kunstwollen* di Alois

[22] W. Timmling, *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, 2 voll., Leipzig 1923-1928; L. Coellen, *Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung*, Traisa – Darmstadt 1924. Cfr. C. Fuhrmeister, Reine Wissenschaft. *Art History in Germany and the Notions of 'Pure Science' and 'Objective Scholarship' 1920-1945*, in *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, a cura di M.B. Frank, D. Adler, Farnham 2012, pp. 161-177, in particolare pp. 166-168.

[23] *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, a cura di J. Jahn, Leipzig 1924. Coloro che furono chiamati a contribuire al volume erano: Arthur Kingsley Porter, Cornelius Gurlitt, Julius von Schlosser, August Schmarsow, Hans Tietze, Carl Neumann, Josef Strzygowski, Karl Woermann.

[24] W.E. Kleinbauer, *Geistesgeschichte and Art History*, in «Art Journal», XXX, 2, 1970-1971, pp. 148-153, in particolare 149. Non vi è letteratura su Robert Hedicke (1874-1970), allievo di Dvořák e di Dehio, quindi professore all'Università di Heidelberg, studioso di storia dell'architettura tedesca e neerlandese.

[25] Per una riflessione sulle obiezioni che Panofsky mosse a Wölfflin e Riegl si rimanda all'ancora sempre valido Holly, *Panofsky e i fondamenti…* cit., segnatamente ai capitoli II e III. La studiosa, in particolare, sottolinea che nella critica alle due impostazioni si celava la definizione della via che Panofsky stesso adottava nell'approccio all'opera d'arte (*ibid.*, p. 80). Su questo punto si vedano anche M. Hatt, C. Klonk, *Art History. A Critical Introduction to its Methods*, Manchester – New York 2006, p. 102; A. Neher, *'The Concept of* Kunstwollen', *neo-Kantianism, and Erwin Panofsky's early art theoretical essays*, in «Word & Image», XX, 1, 2004, pp. 41-51; F. Bernabei, *Riegl e i filosofi*, in *Mosaico. Temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, 2 voll., a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli 2012, II, pp. 439-454. Sul «Zeitschrift» di Dessoir si rimanda a J. Früchtl, M. Moog-Grünewald, *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft»*, Hamburg 2007.

[26] E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano 1961 (ed. or. Id., *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», X, 1915, pp. 460-467), pp. 145-156.

Riegl, oggetto del successivo intervento di Panofsky, certamente rappresentava il fronte più avanzato della *Kunstwissenschaft* di allora, per converso non era comunque esente dal pericolo di deriva verso una dimensione psicologica dell'*Absicht*[27]. Si comprende allora come il modello riegliano andasse combinato, nell'ottica del nostro giovane storico dell'arte, con un sostrato filosofico che permettesse di risalire ai concetti fondamentali della creazione artistica, e a questo scopo dovevano servire le categorie aprioristiche kantiane riformulate nella lezione cassirieriana[28]. Il quadro teorico si precisò ulteriormente nel terzo scritto del 1925 dove lo studioso approfondì la possibilità di postulare dei *Grundbegriffe* a partire dalla polarità di *'plenum'* e 'forma' la cui sintesi era condizione fondamentale del prodotto artistico; a essa si affiancavano, poi, opposizioni fenomeniche tra valori ottici e aptici, di profondità e superficie, di compenetrazione e contiguità[29]. In quest'ultimo articolo si poteva leggere in filigrana il contributo di Edgar Wind, che prima di approdare ad Amburgo aveva studiato a Friburgo con Husserl e Heidegger e che in seguito diventò uno degli allievi prediletti dallo storico dell'arte[30]. Nel 1922, sotto la supervisione di Cassirer e Panofsky, Wind aveva completato una tesi di dottorato sul confronto tra l'approccio estetico e quello storico-artistico all'opera ragionando sulle categorie *a priori* di *Fülle* e *Form*[31]. Quando Panofsky faceva propria tale an-

[27] Id., *Il concetto del "Kunstwollen"*, in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti...* cit. (ed. or. Id., *Der Begriff des Kunstwollens*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XIV, 1920, pp. 321-339), pp. 157-177. Cfr. anche A. Roger, *Le schème et le symbole dans l'œuvre de Panofsky*, in *Pour un temps…* cit., pp. 49-59, in particolare p. 51.

[28] C.S. Wood, *Introduction*, in E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991, pp. 7-24, in particolare p. 12.

[29] E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti...* cit. (ed. or. Id., *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XVIII, 1925, pp. 129-161), pp. 178-214.

[30] Su Wind (1900-1971) si rimanda a C. Gilbert, *Edgar Wind as Man and Thinker*, in «The New Criterion», III, 2, 1984, pp. 36-41; *Edgar Wind Kunsthistoriker und Philosoph*, a cura di H. Bredekamp, Berlin 1998.

[31] E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XVIII, 1924-1925, pp. 438-486. Questo collegamento era già stato osservato da Holly, *Panofsky e i fondamenti…* cit., p. 157.

Ogni riproduzione è vietata. Per uso esclusivo. For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

tinomia, Wind si era trasferito negli Stati Uniti, dove ebbe modo di familiarizzare con le teorie di Charles S. Peirce[32], riportando gli insegnamenti del pragmatismo americano ad Amburgo e nel 1929 discusse il proprio *Habilitationsschrift* sulla confutazione della dialettica trascendentale di Kant[33]. Panofsky risentì proprio di tali sollecitazioni nel celebre saggio del 1932 su «Logos», in cui il *Kunstwollen* riegliano trovò un pieno superamento nel modello tripartito di *Sinn* esterno-fenomenico, semantico e documentario o essenziale[34]. Il *Dokumentsinn*, in particolare, citando Karl Mannheim[35], costituì la chiave di volta del sistema, nelle parole di Białostocki, «the basic relation of the work of art to the total historical process», ma ciò accadeva ormai dopo il primo soggiorno newyorkese dello studioso[36]. Con il passaggio negli Stati Uniti, è noto, Panofsky si dedicò prevalentemente allo studio di singoli problemi figurativi lasciando da parte la *Kunsttheorie* sotto il motto «the discussion of methods spoils their application»[37]. La fertile atmosfera della *Hamburg Schule* e la *Methodenstreit* compongono il quadro entro cui si colloca un saggio quantunque non

[32] T. Viola, *Peirce and Iconology: Habitus, Embodimente, and the Analogy between Philosophy and Architecture*, in «European Journal of Pragmatism and American Philosophy», IV, 1, 2012, pp. 6-31; D. Wagner, *Peirce, Panofsky, and the Gothic*, in «Transactions of the Charles S. Peirce Society», XLVIII, 4, 2012, pp. 436-455; T. Viola, *"Ein geistvoller Amerikaner". The Relevance of Charles S. Peirce to Debates on the Iconological Method*, in *Bildakt at the Warburg Institute*, a cura di S. Marienberg, J. Trabant, Berlin 2014, pp. 117-136. Su Peirce (1839-1914) si rinvia a *Charles Sanders Peirce in His Own Words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition*, a cura di T. Thellefsen, B. Sorensen, Boston MA – Berlin 2014.

[33] Viola, *Peirce and Iconology*… cit., pp. 21-22.

[34] E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in «Logos», XXI, 1932, pp. 103-119, trad. ingl. Id., *On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts*, in «Critical Inquiry», XXXVIII, 3, 2012, pp. 467-482.

[35] J. Hart, *Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation*, in «Critical Inquiry», XIX, 3, 1993, pp. 534-566, in particolare p. 553. Cfr. K. Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation*, in «Jahrbuch für Kunstgeschichte», I, 1921-1922, pp. 236-274.

[36] Białostocki, *Erwin Panofsky*… cit., p. 77.

[37] W.S. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Atti del XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bonn 14-19 settembre 1964, 3 voll., a cura di H. von Einem, Berlin 1967, III, pp. 239-262, in particolare p. 262. Per gli anni americani si rimanda a C. Cieri Via, *1933: fra Europa e Stati Uniti*, in E. Panofsky, F. Saxl, *Mitologia classica nell'arte medievale*, a cura di C. Cieri Via, Torino 2009, pp. V-LVIII.

teorico come *Imago Pietatis*, in quanto lo studio di un motivo e del suo contesto di formazione di fatto rispondeva alla medesima necessità di coniugare lo stile con il singolo fenomeno artistico sollecitata nella sua disamina del *Kunstwollen*[38]. Al contempo, il contributo qui riproposto afferiva ai percorsi di ricerca dedicati alla pittura e scultura medievali frequentati da Panofsky negli anni Venti, «a cui la critica ha dedicato interesse assai limitato», come Sciolla osservava oltre un decennio fa[39]. Nonostante la passione per Dürer, Panofsky aveva completato la propria formazione accanto due grandi specialisti di arte medievale come Wilhelm Vöge e Adolf Goldschmidt[40]. Nel 1923 'Pan' omaggiò quest'ultimo con un contributo sul crocifisso di Imervard del Duomo di Braunschweig, avviando un discorso sulla tipologia iconografica del Cristo crocifisso molto importante per le successive riflessioni di *Imago Pietatis*: osservando la tipologia siro-orientale con il corpo irrigidito privo di movimento e vestito da una tunica, ipotizzò la derivazione del crocifisso tedesco da un modello orientale, plausibilmente la croce lucchese arrivata in Occidente con la seconda crociata[41]. Nell'anno successivo uscì il suo fortunato testo sulla scultura tedesca tra XI e XIII secolo – tempestivamente

[38] Hart, *Erwin Panofsky and Karl Mannheim*... cit., p. 551.

[39] G.C. Sciolla, *Panofsky anni Venti. Le ricerche sul Medioevo*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angela Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, 3 voll., Roma 1999, III, pp. 1257-1262, in particolare p. 1257. Cfr. anche J.-C. Bonne, *Fonds, surface, support (Panofsky et l'art roman)*, in *Pour un temps*… cit., pp. 117-134.

[40] E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1914. Su Vöge (1868-1952): E. Panofsky, E.C. Hassold, *Wilhelm Vöge: A Biographical Memoir* (1958), in «Art Journal», XXVIII, 1, 1968, pp. 27-37; K. Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge 1996, in particolare pp. 57-111; *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Atti del Convegno, Freiburg 2 maggio 2003, a cura di W. Schlink, Freiburg i.B. 2004. Per Goldschmidt (1863-1944), invece, si rimanda a: A. Goldschmidt, *Adolph Goldschmidt, 1863-1944. Lebenserinnerungen*, a cura di M. Roosen-Runge-Mollwo, Berlin 1989; Brush, *The Shaping of Art History*... cit., pp. 88-111; *Adolph Goldschmidt (1863-1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert*, a cura di G. Brands, H. Dilly, Weimar 2007; C. Kreft, *Adolph Goldschmidt und Aby M. Warburg. Freundschaft und kunstwissenschaftliches Engagement*, Weimar 2010.

[41] E. Panofsky, *Das Braunschweig Domkruzifix und das "Volto Santo" von Lucca*, in *Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923*, a cura di L. von Baldass, Leipzig 1923 (trad. it. Id., *Il crocifisso del duomo di Braunschweig e il "Volto Santo" di Lucca*, in Id., *"Imago Pietatis" e altri*… cit., pp. 127-137), pp. 37-44.

Per uso esclusivo. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata. For exclusive use, unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

tradotto in italiano – che, in maniera non dissimile dalla *Kunstgeographie* di Paul Frankl e Wilhelm Pinder, analizzava lo sviluppo formale della plastica tedesca secondo principi stilistici prossimi alle coppie di valori formali wölffliniane, a discapito dell'aspetto iconografico qui ancora marginale[42]. Oltre ai lavori sulla scultura medievale di Goldschmidt, altro ineludibile riferimento era *Die Anfänge des monumentalen Stiles*, in cui Vöge aveva esaminato il processo genetico del gotico francese in termini di *Wesensinn*[43]. Analogamente, Panofsky individuò i caratteri 'nazionali' della scultura tedesca, con il suo caratteristico senso di malinconia dovuto alla mancata armonia filosofica di anima e corpo, maturata in seguito con il Gotico[44]. Inoltre, Vöge fece spesso riferimento alla creazione artistica come frutto di una volontaria e consapevole *künstlerische Wille* del singolo artista, secondo una nozione più individualistica di *Kunstwollen* di fatto ripresa anche dal suo allievo[45].

Panofsky fu un attento lettore, e soprattutto recensore, dei numerosi studi di arte medievale che costellavano il panorama tedesco degli anni Venti, a partire dai commenti apparsi sul lipsiano «Jahrbuch für Kunstwissenschaft» allora diretto dal compagno Ernst Gall[46]. Nel 1924 l'allievo di Wölfflin e Pinder, Hermann Beenken, pubblicava una *Stilkritik* della scultura romanica tedesca – facendo tesoro degli insegnamenti di Hamann, Schmarsow e Vöge – in cui aveva elaborato un stistema di correnti, fasi e

[42] E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München 1924 (trad. it. Id., *La scultura tedesca dall'XI al XIII secolo*, Milano 1937). Cfr. Sciolla, *La critica d'arte*… cit., pp. 194-195. Del resto anche nell'*Habilitationschrift* su Michelangelo e Raffaello Panofsky aveva impiegato categorie formali di tipo wöffliniano.

[43] Heidt, *Erwin Panofsky. Kunsttheorie*… cit., p. 201; Holly, *Panofsky e i fondamenti*… cit., p. 154.

[44] *Ibid.*, pp. 21-22.

[45] Non a caso Ghelardi osservò che, in questo testo, «Panofsky rivaluta il tentativo fatto di Riegl di comprendere i prodotti artistici al di là del loro senso fenomenico e di affermare la loro autonomia» (M. Ghelardi, *Recondite armonie: «Idea» di Panofsky*, in E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1996, pp. VII-XXIII, in particolare p. X).

[46] Su Enrst Gall (1888-1958) si rimanda a C. Fork, ad vocem *Gall, Ernst*, in *Metzler Kunsthistorikeer Lexikon*… cit., pp. 111-113.

svolte applicabile all'intera plastica medievale, come in seguito avrebbe fatto anche Hans Weigert[47]. Il recensore ne lodò il quadro complessivo delle tendenze stilistiche, facendo solo qualche precisazione in merito ad alcuni passaggi che Beenken avrebbe potuto spiegare facendo ricorso all'analisi iconografico-tipologica[48]. Pochi anni dopo i due avrebbero avuto un acceso scambio di opinioni, allorché Panofsky, ormai esule dall'altra parte dell'Atlantico, attaccò le conclusioni di Beenken, appena nominato ordinario a Lipsia, in merito all'*Altare di Gand*, iniziando una lunga polemica che assunse i toni della contrapposizione metodologica tra *connoisseurship* e iconologia[49]. Vöge alla fine degli anni Venti aveva ripreso a pubblicare alcuni articoli su scultori tedeschi tra XV e XVI secolo, ma l'esaurimento nervoso durante la Grande Guerra lo aveva portato a lasciare l'università e a vivere in solitudine nella piccola città natale[50]. Goldschmidt era, al contrario, all'apice della propria carriera e il suo *corpus* sugli avori godeva di fama ormai internazionale, pur continuando a occuparsi di scultura monumentale delle regioni tedesche, oggetto di un saggio sulle Madonne con Bambino del '23 e de *Die Skupturen von Freiberg und Wechselburg* dell'anno successivo[51]. Fu riguardo a quest'ultimo «grundlegend» scritto (non casualmente pubbli-

[47] Cfr. H. Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland, 11. Und 12. Jahrhundert*, Leipzig 1924. Cfr. anche H. Weigert, *Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350*, Marburg 1927. Su Beenken (1896-1952) si rimanda a P.H. Feist, ad vocem *Beenken, Hermann*, in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*… cit., pp. 18-20.

[48] E. Panofsky, *Hermann Beenken*, Romanische Skulptur in Deutschland, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 3, 1924, pp. 244-246.

[49] H. Beenken, *Zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars, Hubert und Jan van Eyck*, in «Wallraf-Richartz Jahrbuch», II-III, 1933-1934, pp. 176-132; Id., *The Ghent van Eyck Re-examined*, in «The Burlington Magazine», LXIII, 365, 1933, pp. 64-72; E. Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, in «The Burlington Magazine», LXIV, 372, 1934, pp. 117-127 (ried. in *Renaissance Art*, a cura di C. Gilbert, New York 1970, pp. 1-20); Id., *The Friedsam Annunciation*, in «The Art Bulletin», XVII, 4, 1935, pp. 433-473; H. Beenken, *The Annunciation of Petrus Christus in the Metropolitan Museum and the Problem of Hubert van Eyck*, in «The Art Bulletin», XIX, 2, 1937, pp. 220-241; Id., *Once More the Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, in «The Art Bulletin», XX, 4, 1938, pp. 419-442.

[50] Brush, *The Shaping of Art History*… cit., p. 134.

[51] A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit: XI. – XIII. Jahrhundert*, 2 voll., Berlin 1923-1926; Id., *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Augsburg 1923; Id., *Die Skupturen von Freiberg und Wechselburg*, Berlin 1924.

Per uso esclusivo. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata
For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

cato dal cugino di Ernst, Bruno Cassirer) che Panofsky scrisse un entusiastico commento, dedicando particolare attenzione all'appendice sullo sviluppo della tipologia formale del timpano nel passaggio dal Romanico al Gotico[52]. Accanto alle recensioni di testi sulla scultura, Panofsky commentò anche la monografia giottesca dell'allievo di Dvořák, Erwin Rosenthal, forse perché prodotto di quella *Kunstgeschichte* come storia delle idee debitrice degli studi di Vöge, Schnaase e Riegl[53]. Questo «Rintelenschen Werk» fu, infatti, l'occasione per riaprire il dibattito sull'opera d'arte come espressione di una *Weltanschauung*, richiamando Karl Mannheim, gli studi stilistico-genetici di Ludwig Coellen e la *Kulturmorphologie* di Oswald Spengler[54]. Ancora, la svolta naturalistica del ciclo dell'Arena con l'emergere di una nuova figura più individualizzata era letta da Panofsky come un'eco nella poesia di Dante e nella concezione cosmologica di Tommaso d'Aquino, accennando così alle considerazioni sulla concezione estetica plotiniana e sull'influenza tomistica che avrebbe approfondito due decenni dopo nei saggi su Suger e sull'architettura gotica[55]. Recensendo, invece, sul «Repertorium für Kunstwissenschaft» di Wilhelm Waetzoldt il volume di Hans Jantzen sugli scultori tedeschi del Duecento, Panofsky prese posizione

[52] E. Panofsky, *Adolph Goldschmidt*, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 3, 1924, pp. 246-252.

[53] E. Rosenthal, *Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Augsburg 1924. Su Rosenthal (1889-1981), che nel 1941 emigrò anch'egli negli Stati Uniti, si veda J. Rosenthal, *A Biographical Note*, in E. Rosenthal, *The Changing Concept of Reality in Art*, New York 2012 (I ed. New York 1962), pp. 48-49.

[54] E. Panofsky, *Erwin Rosenthal*, Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XLVII, 1, 1926, pp. 254-259, in particolare p. 254. Cfr. K. Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, in «Jahrbuch für Kunstgeschichte», XV, 1, 1923, pp. 263-274; L. Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu*, Darmstadt 1921; O. Splengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 voll., München 1923-1924 (trad. it. Id., *Il tramonto dell'Occidente: lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Milano 1957).

[55] Panofsky, *Erwin Rosenthal*… cit., p. 256. Rosenthal tornò negli anni americani sul problema del realismo e astrazione nell'arte: E. Rosenthal, *The Changing Concept of Reality in Art*, New York 1962. Cfr. E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton NJ 1946; Id., *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe PA 1951 (trad. it. Id., *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Napoli 1986).

rispetto a quella storiografia nazionalista intrisa di valori legati alla *Deutschertum*[56]. Allievo di Goldschmidt e Wölfflin a Halle e successore di Vöge all'Università di Friburgo quindi di Pinder a Monaco, Jantzen aveva reso esplicite già a quella data le accentuazioni nazionaliste che ne fecero in seguito un collaborazionista del regime, sostanzialmente dando preminenza all'attardata plastica tedesca a discapito del più avanzato modello francese[57]. Panofsky elogiò a denti un po' stretti il rigore nell'analisi delle scuole e dei singoli maestri della scultura tedesca, mentre rimproverò una certa parzialità nell'aver preso in considerazione solamente alcuni centri di produzione trascurando il contesto d'insieme[58]. Oltre ad alcune osservazioni su problemi iconografici e di datazione (parlando peraltro di 'tipi' stilistico-iconografici), il recensore non mancò di sottolineare le influenze del gotico di Reims e Chartres sui maestri citati da Janzten, rallegrandosi che simili obiezioni erano state mosse anche da Beenken, sebbene ammettesse che quello rimanesse lo studio più comprensivo sulla scultura tedesca del XIII secolo[59]. Del resto, un anno dopo Panofsky dedicò proprio al cantiere della cattedrale di Reims un articolo dove proponeva una nuova cronologia delle quattro fasi costruttive sulla base dell'evoluzione stilistica dell'apparato scultoreo, meditando anche sui limiti della complicata relazione tra sviluppo formale e tempo storico segnata dalla convivenza in medesime epoche di stili diversi[60]. Lo storico dell'arte tedesco si

[56] H. Jantzen, *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts*, Leipzig 1925; E. Panofsky, *Hans Jantzen*, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLVII, 1, 1926, pp. 54-62.

[57] Le sue simpatie naziste sono bene evidenti in H. Janzten, *Deutsche Kunstwissenschaft 1933-1942*, in «Forschungen und Fortschritte», XVIII, 1942, pp. 341-348. Su Janzten (1881-1967) si veda D. Stöppel, *Hans Janzten (1881-1967)*, in *Das Institut für Kunstgeschichte in München*, a cura di Ead., G.Wimböck, München 2010, pp. 46-51.

[58] Panofsky, *Hans Jantzen*... cit., p. 55.

[59] *Ibid.*, p. 62. Cfr. H. Beenken, *Die Kunstliteratur*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 4-5, 1925-1926, pp. 29-34, in particolare p. 29: «Jantzens Einstellung ist hier – etwa im Gegensatz zu der stark synthetischen Panofskys – weniger eine entwicklungsgeschichtliche al seine ästhetische».

[60] E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1927, pp. 55-82. Cfr. anche Id., *Reflections on Historical Time*, in «Critical Inquiry», XXX, 4, 2004, pp. 691-701.

Per uso esclusivo. Qualsiasi riproduzione o distribuzione è vietata
For exclusive use. Any copying or distribution is strictly forbidden
Unauthorized

occupò in quel periodo del rapporto tra Gotico francese e tedesco anche per lezioni e conferenze alla Biblioteca Warburg a proposito delle quali, infatti, contattò a più riprese Richard Hamann – colui che aveva avviato il celeberrimo *Bildarchiv Foto* all'istituto di storia dell'arte di Marburg – per implementare la fototeca con il materiale necessario ai seminari[61].

I legami tra arte nordica e civiltà figurativa mediterranea messi in rilievo nel contributo sul Crocifisso di Imervard, l'influsso dell'antico sul Gotico tedesco più volte ribadito in quegli anni[62] dimostrano l'opposizione di Panofsky a quella *Kunstgeographie* nazionalista, fomentata dalle posizioni della storiografia francese, che in quegli anni era portata avanti dal revanscista Georg Dehio e dalla generazione successiva di Jantzen e Pinder con più espliciti connotati politici presto posti sotto il nascente astro nazionalsocialista[63]. Dal 1919 era iniziata la pubblicazione dei volumi della *Geschichte der deutschen Kunst* in cui Dehio poneva le basi per una definizione in senso nazionalistico dell'arte e architettura tedesche: infatti, sebbene ammettesse che la comparsa dell'arco ogivato in Francia ne fosse il primo seme stilistico, l'autore riteneva che il Gotico avesse raggiunto la piena maturità solamente su suolo germanico[64]. All'inizio degli anni Venti, inol-

[61] M. Warnke, *Händel zwischen Hamann und Panofsky*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXII, 1989, pp. 251-255. Su Richard Hamann (1879-1961): M. Warnke, *Richard Hamann*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XX, 1981, pp. 11-20; K. Brush, *Marburg, Harvard and Purpose-Built Architecture for Art History, 1927*, in *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, a cura di E. Mansfield, New York 2002, pp. 65-84; J. Hermans, *Der Kunsthistoriker Richard Hamann: Eine politische Biographie, 1879-1961*, Köln 2009; A. Tietze, *Wege zur Moderne: Richard Hamann als Sammler*, Marburg 2009; B. Reifenberg, R. Heftrig, *Wissenschaft zwischen Ost und West der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger*, Marburg 2009.

[62] Panofsky, *Korr.*, I, pp. 206-207 [Erwin Panofsky – Georg von Vitzhum, 2 dicembre 1926]; *ibid.*, p. 273 [Erwin Panofsky – Hermann Beenken, 26 aprile 1928].

[63] Com'è noto fu la pubblicazione nel 1917 de *L'art allemand et l'art français du moyen âge* di Emile Mâle a scatenare le risposte tedesche (cfr. Sciolla, *La critica d'arte…* cit., p. 196). Sulla svolta nazionalistica dell'arte tedesca si rimanda a H. Belting, *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile*, Milano 2005 (ed. or. Id., *Die Deutschen und ihre Kunst*, München 1992), in particolare pp. 24-35; K. Moxey, *The Practice of Persuasion. Paradox and Power in Art History*, Ithaca NY 2001; T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago IL – London 2004, pp. 43-88.

[64] G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, 3 voll., Berlin 1919-1934. Su Dehio

tre, Wilhelm Pinder pubblicava alcuni studi proprio sulla Pietà, in particolare un saggio del '22 uscito nella celebre collana curata da Hans Tietze «Bibliothek der Kunstgeschichte» per i tipi di Seeman, alla quale Panofsky contribuì peraltro con un volumetto sulla Cappella Sistina e uno sui disegni di Michelangelo[65]. Pinder offrì una lettura psicologica del successo del *Vesperbild* a partire dal XIV secolo, in linea con la propria concezione di storia dell'arte come *historische Psychologie* vista come perfetta espressione di uno *Zeitstil* animato da un rinnovato misticismo religioso e appena quattro anni dopo ulteriormente approfondita in relazione al problema delle generazioni artistiche[66]. La storia di questo *Typus* tracciata da Pinder era quindi giocata tutta all'in-

(1850-1932) si rimanda all'unico studio complessivo sulla sua attività (laddove recentemente si è portata l'attenzione unicamente sul suo impegno nella tutela e nella conservazione): P. Betthausen, *Georg Dehio: ein deutscher Kunsthistoriker*, München 2004.

[65] W. Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pieta*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLII, 1920, pp. 145-163; Id., *Die Pietà*, Leipzig 1922. Cfr. E. Panofsky, *Die sixtinische Decke*, Leipzig 1921; Id., *Handzeichnungen Michelangelos*, Leipzig 1922 (trad. it. Id., *I disegni di Michelangelo, 1922*, in «Annali di Critica d'Arte», I, 2005, pp. 9-19). Su Pinder (1878-1947) si vedano: M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis*, Groningen 1985; R. Suckale, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945*, in «Kritische Berichte», XIV, 4, 1986, pp. 5-17; K.-H. Meyer, *Der deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945*, in «Kritische Berichte», XV, 1, 1987, pp. 41-48; M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder (1878-1947)*, in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, a cura di H. Dilly, Berlin 1990, pp. 234-248; J. Held, *Kunstgeschichte im 'Dritten Reich'. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität*, in «Kunst und Politik», V, 2003, pp. 17-59; M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder und das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, in *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik; 1780-1980*, a cura di C. Drude, H. Kohle, München 2003, pp. 139-145; D. Stöppel, *Wilhelm Pinder (1878-1947)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte...* cit., II, pp. 7-20; Ead., *Die Politisierung der Kunstgeschichte unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder (1927-1935)*, in *Die Universität München im Dritten Reich*, a cura di E. Kraus, München 2008, pp. 133-168; A. Schürmann, *'Rechte und 'linke' Ideologisierung. Wilhelm Pinder und Richard Hamann beschreiben staufische Kunst*, in *Kunstgeschichte im "Dritten Reich"*, a cura di R. Heftrig, O. Peters, B. Schellewald, Berlin 2008, pp. 245-259; H. Bredekamp, *Wilhelm Pinder*, in *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, a cura di Id., A.S. Labuda, Berlin 2010, pp. 295-310; B. Pusback, *Wilhelm Pinder – ein umstrittener Vermittler deutscher Kunst*, in *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, a cura di J. Imorde, A. Zeising, Weimar 2013, pp. 205-222.

[66] W. Pinder, *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin 1926. Si veda quanto messo in rilievo in Sciolla, *La critica d'arte…* cit., pp. 195-196. Pinder, *Die Pietà...* cit., pp. 3-4.

Copia riproduzione o distribuzione è vietata
Per uso esclusivo.
For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

terno del clima religioso tedesco mentre l'irrompere progressivo del senso di monumentalità italiano avrebbe disturbato l'intima quiete nordica, dando origine a un secondo tipo in cui prevalse il senso compositivo orizzontale del gruppo divino; poi nel Quattrocento si sarebbe sviluppata una filiazione francese del soggetto per via fiamminga, con il Cristo nel grembo della Vergine con il braccio disteso e la testa e il corpo ruotati in avanti verso l'osservatore; mentre il moltiplicarsi delle varianti nella posizione di mani e piedi avrebbero caratterizzato le varianti del XVI secolo che sostanzialmente persero il carattere eroico originario[67]. La descrizione della Pietà michelangiolesca, in questo senso, rimaneva appiattita in un confronto germano-centrico quale pallido riflesso dell'intimo monologo interiore raggiunto dagli esempi nordici[68]. Nonostante Pinder si fosse quindi occupato di un tema affine, pure adoperando il concetto di 'tipo' in un'accezione più squisitamente formale, Panofsky in *Imago Pietatis* menzionò unicamente la sua *Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts* e pure passò sotto silenzio il saggio sul *Vesperbild* del suo allievo Walter Passarge[69]. Sicuramente Panofsky avvertiva anzitutto una distanza metodologica rispetto alla «Wölfflin-Pinder-Anschauung»[70], ovvero quella matrice o tradizione formalista dominante nella scuola di storia dell'arte di Monaco da lui ironicamente definita «Pindergarten»[71], tanto che con un certo compiacimento commentò il poco felice incontro della retorica del collega con il pragmatismo anglosassone allorché fu invitato a tenere una lezione

[67] *Ibid.*, pp. 7-9.

[68] *Ibid.*, p. 9: «Die majestätische Fülle des Plastischen freilich konnte kein Nordländer vorausahnen. Der tiefe Schmerz in tiefer Feierlichkeit gelöst, in der Gebärde der Maria schon eine leise Wendung an die 'Öffentlichkeit'».

[69] W. Pinder, *Die Deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts*, München 1924 (trad. it. Id., *La scultura tedesca nel XV secolo*, Milano 1937). W. Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Köln 1924. Su Passarge (1898-1958) si rimanda a S. Fastert, *Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945*, in *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, a cura di N. Doll, R. Heftrig, O. Peters *et alii*, Köln 2006, pp. 51-65, in particolare pp. 59-60.

[70] Panofsky, *Korr.*, I, p. 482 [Erwin Panofsky – Dora Panofsky, 1 febbraio 1932].

[71] Id., *Korr.*, V, p. 1185.

al Courtauld Institute nel '34[72]. L'adesione di Pinder alla causa nazista suscitò naturalmente il risentimento di Panofsky – «he writes either with foam on his mouth, or with tears in his eyes» scriveva ad Alfred H. Barr Jr. quando ormai si era trasferito negli Stati Uniti[73] – sebbene lo ritenesse un collaborazionista 'meno pericoloso' rispetto a coloro che mutarono il proprio colore dopo la caduta del regime[74]. Similmente le considerazioni velate dall'orgoglio nazionalista di Wilhelm Worringer sulla 'volontà di forma gotica' espressione della *Weltanschauung* nordica contrapposta all'architettura di massa mediterranea furono oggetto di aperte critiche da parte di Panofsky, il quale anche a distanza di quarant'anni quando gli fu chiesta un'opinione sulla possibile traduzione dei suoi testi in inglese non si risparmiò nel giudizio *tranchant* sullo storico dell'arte[75]. Benché Francastel dipingesse un Panofsky non immune da giudizi ideologizzanti nel saggio sulla strumentalizzazione propagandista della storia dell'arte

[72] Id., *Korr.*, I, p. 670 [Frizt Saxl – Erwin Panofsky, 15 novembre 1933]; *ibid.*, p. 696 [Erwin Panofsky – Walter Friedländer, 5 gennaio 1934]: «[…] der grosse Pinder soll mit all seinem hinreissenden Pathos am Courtauld-Institute alles andere als erfolgreich gewesen sein».

[73] Id., *Korr.*, II, p. 39 [Erwin Panofsky – Alfred H. Barr, Jr., 29 maggio 1937].

[74] *Ibid.*, p. 610 [Erwin Panofsky – Meyer Schapiro, 15 agosto 1945]: «Concerning the black sheep, on the other hand, the most dangerous ones are perhaps not such well-known pests as Pinder, Heidegger (whose official pronouncements of 1934 have been saved by Walter Friedländer and are really something in view of his being a 'philosopher'), Hubert Schrade, Count Baudissin, Stange, etc. but rather those who are apt to change color like a chameleon». Cfr. M. Schapiro, *Race, Nationality and Art*, in «Art Front 2», 4, 1936, pp. 10-12.

[75] W. Worringer, *Problemi formali del Gotico*, Venezia 1985 (ed. or. Id., *Formprobleme der Gotik*, München 1911), in particolare p. 106 e sgg.. Panofsky, *Korr.*, IV, p. 971 [Erwin Panofsky – John Dimoff, 19 giugno 1961]: «As a contribution to the history of art, the book may be said to have a value of zero or minus n, the magnitude of n being inversely proportional to the maturity of the reader. […] Worringer makes a desperate attempt at fusing the ideas of two really great and original thinkers (Theodor Lipps and Alois Riegl) but ultimately accounts for what he is pleased to call Gothic by erecting the image of 'Nordic Man' into a quasi-metaphysical entity, thus aligning himself, perhaps unwittingly, with such contemporary proto-Nazis». Su Worringer (1881-1965) si rimanda a: N. Donahue, *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, University Park PA 1995; *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, a cura di H. Böhringer, B. Söntgen, München 2002; *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, a cura di C. Öhlschläger, München 2005.

Ogni riproduzione o distribuzione è vietata. Per uso esclusivo. For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

tedesca[76], le riflessioni maturate da quest'ultimo sin dagli anni Venti sui problemi legati al Gotico, insieme poi allo studio di Dürer come artista cosmopolita e alla misurata oggettività del successivo *Early Netherlandish Painting*, lo allontanerebbero dai fanatismi campanilisti dei colleghi[77].

Al di là delle visioni maggiormente legate a una *Stammesforschung*, lo studio del *Vesperbild* attirò un certo interesse nella critica tedesca di quel periodo e *Imago Pietatis* s'inserisce a buon diritto entro questo filone di ricerca. Oltre ai repertori della scuola iconografica francese di Adolphe N. Didron, Emile Mâle e Gabriel Millet, infatti, Panofsky prese in esame e discusse alcuni più specifici contributi sul tema della Pietà usciti in quegli anni[78]. Citò anzitutto gli scritti di Georg Swarzenski, in particolare, in merito allo sviluppo fiammingo del soggetto, mentre più scettico era nell'accogliere le tesi sulla derivazione da esempi du-

[76] P. Francastel, in particolare, si riferiva alla sua visione del classicismo francese, in *L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris 1945, p. 126: «Il [Panofsky] n'en est pas moins vrai qu'il reste imbu des docrines germaniques et que comme tant d'autres – prenons garde au péril immense que court notre culture interprétée au de hors par des Allemands, meme non nazis – il présente de notre civilisation l'image la moins séduisante et la plus fausse».

[77] Il problema dell'italianità di Dürer aveva spinto, per esempio, Wölfflin nella seconda monografia dedicata all'artista di Norimberga (1905) ad argomentare l'identità tedesca dell'artista, respingendo lo studio della prospettiva italiana rinascimentale come un 'tradimento' della sua germanicità. Una riflessione ancora più esplicita si trova nel suo *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931. Cfr. Moxey, *The Practice of Persuasion*… cit., p. 73; Id., *Panofsky's Melancolia*, in Id., *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca NY 1994, pp. 65-78. Negli anni della Seconda Guerra Mondiale, invece, Dürer verrà recuperato nell'alveo delle germanicità, si veda Id., *Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald*, in «The Art Bulletin», LXXXVI, 4, 2004, pp. 750-763, in particolare pp. 754-758.

[78] A.-N. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris 1843; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV, et XVI siècle après les Monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont-Athos*, Paris 1916; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1922[2]. Sugli studi iconografici francesi si rimanda a C. Brisac, J.-M. Léniaud, *Adolphe-Napoléon Didron ou les media au service de l'art chrétien*, in «Revue de l'Art», 77, 1987, pp. 33-42; J. Nayrolles, *Deux approches de l'iconographie médiévale dans les années 1840*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXXVIII, 1534, 1996, pp. 201-222 (si veda in particolare il discorso sul rapporto con l'iconologia panofskiana a pp. 211-213); L. Therrien, *L'enseignement universitaire de l'art medieval en France entre 1892 et 1922*, in *Emile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Atti del convegno, Roma 17-18 giugno 2002, a cura di A. Vauchez, Roma 2005, pp. 53-75.

genteschi italiani dello schema compositivo del tipo nordico e sull'assenza di influenze da precedenti scultorei tedeschi nella diffusione trecentesca italiana della Pietà in pittura[79]. Veniva poi menzionato l'articolo del 1920 di Theodor Demmler del 1920 su un nuovo «Typus des Kultbildes» riscontrato in una serie di gruppi plastici di Gesù e san Giovanni del XIV secolo, caratterizzato da una maggiore umanità dei personaggi in linea con il rinnovato misticismo della contemplazione privata[80]. Ancora, il pionieristico articolo sull'iconografia della Messa di san Gregorio di J.A. Endres – specialista del pensiero filosofico-religioso medievale – si accompagnava al riferimento alla tesi che Heinz Löffler discusse nel 1922 all'Università di Berlino sull'Uomo dei Dolori[81]. Nel 1924, invece, Hans Lückger ravvisò un nuovo *Typ* iconografico di *Vesperbild* composto dalla Madonna e dal Cristo in piedi estratto dal *gruppo di Giovanni* in una piccola scultura di collezione privata, il cui «unsäglich hilflosen Schmerzes» della Vergine era posto in relazione al clima spirituale del XIV secolo, mentre Panofsky ribatté (in margine alla citazione) che tale scultura non costituisse alcun primato iconografico dal momento che Lückger non aveva preso in esame i precedenti pittorici di tale modello tipologico[82].

[79] G. Swarzenski, *Insinuationes divinae pietatis*, in *Festschrift für Adolph Goldschmidt*, Leipzig 1923, pp. 65-74; Id., *Italienische Quellen zur deutschen Pietà*, in *Festschrift Heinrich Wölfflin. Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte zum 21. Juni 1924 überreicht von Freunden und Schülern*, a cura di H. Schmidt, München 1924, pp. 127-134. Su Swarzenski (1876-1957) si veda K. McClintock, *"Arts of the Middle Ages" and the Swarzenskis*, in *Medieval Art in America: Patterns of Collecting, 1800-1940*, catalogo della mostra (University Park 1996), a cura di E. Bradford Smith, K. McClintock, University Park PA, pp. 203-208; P. Betthausen, ad vocem *Swarzenski, Georg*, in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*… cit., pp. 426-428.

[80] T. Demmler, *Jesus und Johannes*, in «Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe», XIX, 1920-1921, pp. 203-210 (citazione a p. 208). Su Demmler (1879-1944) si veda *Erwebungen für das Deutsche Museum, 1919-1939. Theodor Demmler zum 60. Genurtstag; Berlin, am 13. Januar 1939*, Berlin 1939.

[81] J.A. Endres, *Die Darstellung der Greogorius-Messe in Mittelalter*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», XXX, 1917, pp. 146-156; H. Löffler, *Ikonographie des Schmerzensmannes. Die Entstehung des Typus und seine Entwicklung in der deutschen Kunst*, Berlin 1922.

[82] H. Lückger, *Ein neuer Typ des deutschen Vesperbildes*, in «Der Cicerone», XVI, 1924, p. 1068.

Questo file è ad uso esclusivo. Vietata la riproduzione o distribuzione. For exclusive use only. Unauthorized copying or distribution is strictly prohibited

Eccetto per le riflessioni di Swarzenski tali studi indagavano lo sviluppo di questa immagine devozionale esclusivamente nella scultura mentre Panofsky intendeva di fatto estendere il campo di analisi alla pittura, ma l'accoglienza di *Imago Pietatis* nella letteratura tedesca successiva fu piuttosto tiepida. Nella tesi di dottorato sulla tipologia tedesca dello *Schmerzensmann* completata nel 1933 da Gert von der Osten sotto Paul Frankl si dava conto un po' più dettagliamente dello studio di Panofsky vagliandone alcune ipotesi specifiche[83]. Ma questo era uno dei pochi casi, infatti, Hanns Swarzenski in un articolo del 1935 in cui rintracciava le origini del tema nella miniatura del primo XIII secolo, indicò Pinder come riferimento principale per l'avvio degli studi sulla Pietà riservando a Panofsky una rapida menzione in nota criticandone le insufficienti esemplificazioni[84]. Lo studioso, poi, non compariva nemmeno nella succinta bibliografia citata da Hubertus Lossow in un contributo sul significato dell'*Imago Pietatis* medievale e sullo suo sviluppo dei tipi di *Vesperbild*, da quello più naturalistico a quello lirico del XV secolo, facendo unicamente riferimento a Pinder e Swarzenski[85]. *Imago Pietatis* trovò, invece, il suo più fedele esegeta e continuatore in Millard Meiss, che nel 1936 pubblicò uno studio (concepito come intervento al coevo Congresso di Berna) sulla nascita e sviluppo della Madonna dell'Umiltà tra Tre e Quattrocento[86]. Lo storico dell'arte americano tracciò l'origine simonesca di questo *type*, la variante monumentale fiorentina e il tipo veneto della Madonna del Roseto, e ne seguì la diffusione in Boemia, Catalogna, Francia e Fiandre. Riprendendo la definizione panofskiana di *Andachtsbild*, Meiss ascrisse la Madonna dell'Umiltà all'analogo processo di isolamento delle figure da una scena narrativa da cui era nato l'Uomo dei Dolori[87]. La conquista di uno spazio tridimensionale e più in generale la svolta naturalistica del Trecento, aspetti che Panofsky aveva trattato nel saggio sulla prospettiva, furono messi in relazione dallo studioso con una nuova forma di religiosità volta a umanizzare i personaggi sacri. Nel caso specifico del soggetto in esame, lo storico dell'arte statunitense sottolineò quel ruolo di *mediatrix* della Vergine già rilevato dal collega tedesco per la Pietà rispetto alla quale la Madonna dell'Umiltà ne diventava la controparte 'gioiosa'. Il passo successivo era vedere nella fortuna di questo soggetto la trasposizione, da un lato, del pensiero filosofico-religioso del XIV secolo, dall'altro, dei valori democratici dei comuni toscani, portando la riflessione su un terreno storico-sociale nel quale lo storico dell'arte tedesco, invece, si era astenuto dall'avventurarsi[88].

La fortuna del testo di Panofsky fu maggiore all'interno degli studi sulla pittura devozionale che fiorirono nei decenni seguenti, talvolta creditandogli persino l'invenzione dell'espressione '*Andachtsbild*'. In realtà, il termine era stato per la prima volta impiegato da Dehio per designare le composizioni plastiche che non rispondevano ai canoni liturgici dell'arte devozionale ufficiale[89]

[83] G. von der Osten, *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935. Su von der Osten (1910-1983) si veda: *Festschrift für Gert von der Osten*, Köln 1970, pp. 7-16; C. Fork, ad vocem *Osten, Gert von der*, in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*... cit., pp. 307-310. Non fu un caso che nell'anno accademico 1957-1958 von der Osten fosse chiamato a Princeton come *visiting professor* e lì completò il volume della *Pelican Art Series* sulla pittura e scultura in Germania e nei Paesi Bassi tra 1500 e 1600, proseguendo così il dialogo con 'Pan' (G. von der Osten, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600*, Baltimore MD 1969).

[84] H. Swarzenski, *Quellen zum deutschen Andachtsbild*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», IV, 3, 1935, pp. 141-144, in particolare p. 142.

[85] H. Lossow, *Imago Pietatis. Eine Studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes*, in «Das Münster», II, 3-4, 1948, pp. 65-76. Su Lossow (1911-2011) si veda K. Hildebrandt, *Prof. Dr. Hubertus Lossow zum 100. Geburtstag*, in «Schlesischer Kulturspiegel», XLVI, 1, 2011, p. 7.

[86] M. Meiss, *The Madonna of Humility*, in «The Art Bulletin», XVIII, 4, 1936, pp. 435-464 [ried. con poche variazioni in Id., *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton NJ 1951 (trad. it. Id., *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera: arte, religione e società alla metà del Trecento*, Torino 1982), pp. 132-156]. Su Meiss (1904-1975) mi permetto di rimandare a J. Cooke, *Millard Meiss: tra* connoisseurship, *iconologia e* Kulturgeschichte, tesi di dottorato in Storia della critica d'arte, tutor F. Varallo, Università degli Studi di Torino, XXV ciclo.

[87] Meiss, *The Madonna of Humility*... cit., pp. 452-454 (citazione a p. 452).

[88] *Ibid.*, p. 460 e sgg.

[89] Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*... cit., II (1921), p. 117: «Es gibt nun noch gewisse plastische Darstellungen, die zu den liturgischen Voraussetzungen des Altardienstes nicht passen. [...] Für jede dieser Darstellungen hat es einen Urtypus gegeben, der durch einen einmaligen Anstoss enstanden zu sein scheint und dann fast unverändert wiederholt wurde. Bemerkenswert ist auch, dass

Ogni riproduzione è vietata. Per uso esclusivo. Unauthorized copying or distribution is strictly prohibited. For exclusive use.

ed era stato poi ripreso poi in termini analoghi, tra gli altri anche da Swarzenski e Pinder i quali ne sottolinearono in particolare la dimensione emotiva[90]. Panofsky se non ne fu l'inventore, certo fu il primo a darne una definizione più articolata, indicando con *Andachtsbild* una particolare tipologia stilistico-iconografica nata nel XIV secolo a partire dalla fusione delle icone ieratico-rappresentative con le rappresentazioni narrativo-sceniche, tramite un processo rispettivamente di amplificazione oppure di sottrazione, al fine di ottenere un'immagine che portasse il riguardante a immergersi nella contemplazione, identificandosi con il soggetto sacro, una teoria poi ripresa una ventina d'anni più tardi nella monografia su Dürer insistendo sulle origini tedesche di tale fenomeno[91]. Nel 1946 un altro allievo dell'Institute of Fine Arts di New York dove Panofsky insegnava, Edward B. Garrison, sollevò qualche perplessità innanzitutto sulla traduzione del termine tedesco come 'quadro devozionale' perché troppo generica e tale da includere, di fatto, anche le icone; inoltre, a suo giudizio, lo schematismo panofskiano tra scena e icona difficilmente si poteva applicare alla sfumata e variegata realtà del culto privato cui tali opere erano destinate[92]. Negli anni Cinquanta Rudolf

sie nicht zu einem Brauch der allgemeinen Kirche wurden, sondern allein der deutschen eigen und auch in ihr provinzell begrenzt waren».

[90] Swarzenski, *Italienische Quellen zur deutschen Pietà...* cit., p. 127; W. Pinder, *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts*, München 1925, p. 35.

[91] E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Milano 2006 (ed. or. Id., *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 2 voll., Princeton NJ 1943), p. 11: «Sono, ad esempio, creazioni tedesche molti degli *Andachtsbilder* (immagini di devozione), che si sarebbero in seguito diffusi per tutta l'Europa. Destinati al culto privato, essi consistono di singole figure che esercitano un forte richiamo sui sentimenti dell'osservatore, o di gruppi collegati da un reciproco scambio di emozioni; proprio perché distaccate da ogni contesto scenico o storico queste immagini si prestano a una durevole contemplazione soggettiva».

[92] E.B. Garrison, *A New Devotional Panel Type in Fourteenth-Century Italy*, in «Marsyas», III, 1943-1945, pp. 15-69, in particolare nota 39, pp. 55-56: «The icon, which was the representation to the devotee of the Deity or his agents, was intended to serve primarily as the object of all sorts of prayer (in an orthodox manner), while the scene, which was an illustration or narration of doctrine, must have served, in *private* art, first as a reminder of, later more especially as an aid to meditation on, doctrine. But it is obvious that the icon, too, might serve this latter purpose. [...] It is probable that, in many cases, the commissioner of the devotional panel had no very sharply defined idea of special usage and that he merely ordered stock types without understanding too well their implications».

Berliner e Hans Aurenhammer ragionarono sull'impossibilità di distinguere tra immagini narrative e devozionali insisterono, quest'ultimo sottolineando come l'ipotesi panofskiana, sovrapponendo un criterio iconografico-formale a uno funzionale, fosse storicamente inaccurata[93]. Il loro lavoro fu continuato dal noto saggio di Sixten Ringbom, il quale discusse nel dettaglio proprio l'*impasse* del processo genetico dell'*Andachtsbild* tracciato da Panofsky condivisibile solo da un punto vista formale e non funzionale[94]. Infatti, secondo lo studioso finlandese una scena narrativa poteva divenire un'immagine di culto in senso funzionale e un'immagine di culto in senso iconografico poteva essere usata per altre funzioni che non fossero necessariamente quelle di contemplazione[95]. In seguito Henk Van Os, nella propria tesi sull'iconografia mariana nella pittura senese pubblicata nel 1969 e in un articolo sull'Uomo dei Dolori del 1978, si concentrò sul coinvolgimento emotivo dello spettatore nel passaggio dal *Repräsentationsbild* all'*Andachtsbild*, ribattendo che il dogmatismo teologico medievale non era di ostacolo allo sviluppo della dimensione empatica e pure le icone ieratiche e astratte funzionarono in un contesto connotato dal punto di vista emotivo, contrariamente a quanto sostenuto a Panofsky[96]. La discussione sulla pittura devozionale continuò negli anni Ottanta con Hans

[93] R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, in «Das Münster», 9, 1956, pp. 97-117, ried. in Id., *Rudolf Berliner (1886-1967). "The Freedom of Art" und andere Studien zum christlichen Bild*, a cura di R. Suckale, Berlin 2003, pp. 192-212, in particolare nota 13, pp. 197, 199; H.H. Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*, Wien 1956, p. 7.

[94] S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965, pp. 54-55 (citazione a p. 55): «The concept of *history* or *narrative* is a formal and iconographic one, while 'cult image' is a functional term indicating the use and purpose of the image. The term *Andachtsbild* again, has both an iconographical and a functional meaning; iconographically it applies to a figure or a group isolated from a narrative context, and functionally it denotes a pictorial aid to 'contemplative absorption'».

[95] *Ibid.*, pp. 56-57.

[96] H. Van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300-1450*, 's-Gravenhage 1969, nota 36 p. 20; Id., *The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLI, 1978, pp. 65-75, in particolare pp. 72-73.

Ogni riproduzione è vietata. Per uso esclusivo. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden. For exclusive use

Belting, il quale partì dal solco metodologico tracciato da *Imago Pietatis* per aprirsi alla *Rezeptionsästhetik* e al dibattito sulle cosiddette *Bildwissenschaften* dei due decenni successivi[97]. Come i suoi precedenti, Belting seguì la penetrazione in Italia dell'Uomo dei Dolori dall'originale prototipo orientale e la diversa interpretazione transalpina del Cristo morto-vivente intento a compiere gesti[98]. Lo studioso, però, sostituì al paradigma panofskiano fondato su molteplici 'tipi' uno schema di 'varianti' del medesimo tema, ovvero la Passione[99]. Inoltre, lo storico dell'arte tedesco, al pari di Van Os, intendeva rivedere la polarità di immagine rappresentativa e devozionale[100] e anche la contrapposizione culto privato *vs* liturgia ufficiale frutto di uno schema tripartito eccessivamente semplicistico di rappresentazione-istruzione-empatia non sufficiente a spiegare la più complessa fenomenologia delle immagini devozionali[101], intrinsecamente legata al loro uso sociale in un preciso contesto storico[102].

Le osservazioni di Belting servono a introdurre l'intento metodologico di *Imago Pietatis* che Panofsky dicharò, nelle ultime righe del saggio, ovvero fornire un contributo alla '*teoria dei tipi*', designando con la nozione di 'tipo' un contenuto fuso «in visibile unità con una particolare forma». Prima di passare a un'analisi del significato teorico di tale concetto, lo storico dell'arte tedesco precisò che si trattava di uno schema preso in prestito dall'archeologia e sino ad allora mai applicato agli studi storico-artistici[103]. Prodotto di una cultura ancora fortemente positivista, la sistematica tipologica si poteva già riscontrare in Gottfried Semper, il quale definì *Urtypen* le concezioni spaziali fondamentali alla base dello sviluppo dell'architettura come espressione di specifiche forme di socialità[104]. Ancora più significativamente, lo storico della cultura Karl Lamprecht – presso il quale sia Warburg che Vöge avevano studiato a Bonn – nella sua monumentale *Deutsche Geschichte* indicava con *Typismus* una fase intermedia nello sviluppo storico-psicologico verso la conquista dell'individualità rinascimentale: dopo il momento simbolico, l'uomo iniziò a staccarsi dalla tribù adottando una visione tipologica della realtà e successivamente passò dai 'tipi' alle 'convenzioni' per poi giungere all'individualismo dell'epoca moderna[105]. Nel guardare all'archeologia, sebbene non lo dichiarasse esplicitamente, Panofsky faceva riferimento anzitutto alla teoria sulla migrazione dei tipi di Emanuel Löwy[106]. Lo studioso di archeologia classica,

[97] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986 (ed. or. Id., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981), pp. 9-11. Su Belting (1935-) si rimanda a L. Vargiu, *Hans Belting e lo sguardo dell'etnologo*, in «Ricerche di storia dell'arte», 94, 2008, pp. 29-34; E.E. Cleven, *Hans Belting's Anthropology of the Image and the German Bildwissenschaften*, in *New Perspectives in Iconology*... cit., pp. 143-161; D. Hornuff, *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*, München 2012; J. Hamburger, *Hans Belting*, Bild un Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 1990, in *The Books that Shaped Art History: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, a cura di R. Shone, J.-P. Stonard, London 2013, pp. 203-215. Sulle *Bildwissenschaften* si veda *Bildfragen: Bildwissenschaft im Aufbruch*, München 2007.

[98] Belting, *L'arte e il suo pubblico*... cit., pp. 39-40.

[99] *Ibid.*, p. 46.

[100] *Ibid.*, pp. 48-49: «Nel suo sistema Panofsky elimina dal processo storico un'intera fase, quella cioè in cui l'immagine mantiene ancora la forma di icona ma assolve già alla funzione devozionale. L'icona in occidente mantiene la forma ma perde la corrispondente funzione originaria; proprio per questa ragione può offrire la sua forma ad un nuovo contenuto ed una nuova funzione. [...] 1) il rapporto tra forma e funzione è più complesso di quanto si supponesse; 2) anche la funzione è di per sé più complessa di quanto appaia nello schema tripartito di rappresentare – narrare – muovere i sentimenti (empatia)». Cfr. anche H. Van Os, *Hans Belting*, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, in «Simioulus», XIV, 3-4, 1984, pp. 225-227.

[101] Belting, *L'arte e il suo pubblico*... cit., p. 62.

[102] *Ibid.*, p. 67.

[103] Cfr. *supra*, p. 27.

[104] Su Semper e la sua teoria estetica si rimanda al recente contributo e alla bibliografia in esso indicata: S. Hildebrand, *Concepts of Creation: Historiography and Design in Gottfried Semper*, in «Journal of Art Historiography», 11, 2014, https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/hildebrand.pdf (ultimo accesso maggio 2015).

[105] K. Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, 12 voll., Berlin 1891-1908. Su Lamprecht (1856-1915) e la sua influenza su Warburg si rimanda a: K. Brush, *The Cultural Historian Karl Lamprecht: Practitioner and Progenitor of Art History*, in «Central European History», XXVI, 2, 1993, pp. 139-164; Ead., *Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht*, in *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2001, pp. 65-92.

[106] Cfr. anche Pfisterer, *«Die Bilderwissenschaft ist mühelos»*... cit., p. 28: «Der zweite von den mit der Bibliothek Warburg verbundenen Forschern favorisierte Terminus 'Typus' stammt dagegen überhaput nicht vom Gründungsvater der Bildwissenschaft, sondern aus der Archäologie». Su Löwy (1857-1938) si vedano: R. Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte*

Proprietà Per uso esclusivo. Vietata la riproduzione o distribuzione. For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

infatti, in un articolo del 1909 aveva esaminato la trasmissione di caratteri stilistico-compositivi nella statuaria greca del VI secolo a.C. che si stabilizzarono fino a formare *tipi* specifici di motivi (la sfinge, l'Apollo e alcuni animali)[107]. Tali canoni figurativi avevano avuto un'origine egiziana ed erano poi trasmigrati nelle sculture cretesi e da lì a quelle greche attraverso le correnti economiche, politiche e culturali[108]. Il passaggio di modelli nell'arte greca fu poi trattato nel fortunato testo *La rappresentazione della natura nell'arte greca arcaica*, introducendo il concetto di *Gedächtnisbilder* (immagini mentali), mutuato da Ernst Brücke e ricondotto dalla critica – a partire da Gombrich[109] – all'influenza della psicologia sugli studi storico-artistici sullo scorcio del XX secolo[110]. La

antica, Bari 1976, p. 99 e sgg.; Id., ad vocem *Löwy, Emanuel*, in *Enciclopedia dell'arte classica e orientale*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 7 voll., Roma 1961, IV, pp. 678-679; M.M. Donato, *"Archeologia dell'arte". Emanuel Löwy all'Università di Roma (1889-1915)*, in «Ricerche di storia dell'arte», L, 1993, pp. 62-75; *Emanuel Löwy. Ein vergessener Pionier*, a cura di F. Brein, Wien 1998; *Ripensare a Emanuel Löwy. Professore di archeologia e storia dell'arte nella R. Università e direttore del Museo dei Gessi*, a cura di M.G. Picozzi, Roma 2003.

[107] E. Löwy, *Typenwanderung*, in «Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes», XII, 1909, pp. 243-304; Id., *Typenwanderung II*, in *ibid.*, XIV, 1911, pp. 1-34.

[108] Löwy, *Typenwanderung...* cit., pp. 301-302: «Die Typen, welhe den Kern unserer Betrachtung bilden, umfassen die gesamte Darstellung der menschliches Gestalt, über welche die statuarische Kunst der Griechen seit ihrem Auftreten als gesichert hellinistiche Kunst und durch geraume Zeit verfügt und von denen wir monumentale Anschauung besizten. Sie verdankt die griechische Kunst einer Schule, einem wahrscheinlich sehr engen Kreise von Individuen. Gelegenheit und Einfall vielleicht eines einzigen führten ihr von aussen her die Modelle zu, nach welchen sie allenthalben und durch Generationen hindurch ausschliesslich arbeitet. [...] Mögen sie in gleichzeitigen oder vorausgehenden Schöpfungen gefunden warden, so viel wird man voraussetzen dürfen, dass sie den gereiften Stadien der ägyptischen Kunst angehörten, in denen das Formensystem dieser Kunst ausgebildet vorlag».

[109] E.H. Gombrich, *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Torino 1999 (ed. or. Id., *Topics of our Time, Twentieth Century issues in learning and in art*, London 1991), in particolare i capitoli *Il mio maestro Emanuel Löwy* e *Storia dell'arte e psicologia a Vienna cinquant'anni fa*, pp. 53-72.

[110] Si veda a questo proposito A.A. Donohue, *Emanuel Löwy*, Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst, in «Journal of Art Historiography», 5, 2011, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/donohue1.pdf. Cfr. E. Brücke, *Die Darstellung der Bewegung durch die bildenden Künste*, in «Deutsche Rundschau», XXVI, 1881, pp. 39-54. Le immagini-pensiero sono state recentemente indagate da M. Galli, *"Immagini della memoria" teoria della visione in Emanuel Löwy*, in *Ripensare a Emanuel Löwy*... cit., pp. 141-188. Su Brücke (1819-1892) si rimanda a G. Vasold, *Ernst Brücke und die Anfänge der Wiener Schule der*

Typengeschichte di Löwy non rimase un contributo isolato ma fu portata avanti negli studi archeologici negli anni Trenta, tra gli altri, con i contributi di Franz Josef Brecht e di Johannes Bolten[111]. La «typisierende Betrachtungsweise» negli anni Venti si poteva dire, quindi, un *fait accompli* tanto che Robert Hedicke nel suo manuale la indicava quale fondamento metodologico della storia dell'arte, distinguendo tra *Idealtypen* e *Zweckfromtypen*, quest'ultimi sostanzialmente sovrapponibili al tipo panofskiano[112]. Ulrich Pfisterer, inoltre, indicò quale altro riferimento per il *Typus* di Panofsky anche le *Pathosformeln* warburghiane[113], nel saggio su Dürer e l'antico del '22 descritte proprio in termini di tipizzazione e la capacità di fornire prototipi formali e iconografici dell'arte classica era chiamata appunto «*typenprägende Kraft*»[114]. L'influenza di un 'teorico dei motivi'[115] come Warburg emerge con evidenza nella corrispondenza con Panofsky e Saxl del febbraio 1923, dove il 'tipo' ricorre più volte come sinonimo di ico-

Kunstgeschichte, in *L'école viennoise d'histoire de l'art*, a cura di C. Trautmann-Waller Mont-Saint-Aignan, Rouen 2011 («Austriaca», 72, 2011), pp. 101-116.

[111] F.J. Brecht, *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms*, Leipzig 1930; J. Bolten, *Die Imago Clipeata. Ein Beitrag zur Porträt- und Typengeschichte*, Paderborn 1937. Il volume di Bolten sembra persino ricalcare il titolo del saggio di Panofsky di dieci anni prima.

[112] Hedicke, *Methodenlehre der Kunstgeschichte...* cit., pp. 96-100, in particolare p. 100: «Die Typengeschichte ist durch die ältere Ikonographie unbeliebt geworden. Auf geistesgeschichtlicher Grundlage erneuert wird die Typengeschichte, mit der Ikonographie vereinigt, ein wichtiges Spezialgebiet der Kunstgeschichte bleiben können».

[113] U. Pfisterer, *«Die Bilderwissenschaft ist mühelos». Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Atti del convegno, Firenze 8-11 maggio 2000, a cura di Id., M. Seidl, München 2003, pp. 21-47.

[114] E. Panofsky, *Dürer e l'antichità classica*, in Id., *Il significato nelle arti*... cit., p. 253 (corsivo nel testo). Com'è noto questo saggio era tratto da un intervento pronunciato da Panofsky presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo (Id., *Dürers Stellung zur Antike*, in «Jahrbuch für Kunstgeschichte», I, 1921-1922, pp. 43-92).

[115] Si veda M. Podro, *Motifs and Meanings (Review of Dieter Wuttke ed., Aby Warburg*, Ausgewahlte Schriften und Wurdungen*)*, in «Times Literary Supplement», 21 marzo 1980, p. 334. Cfr. su questo punto anche R. Brilliant, *Winckelmann and Warburg. Contrasting Attitudes toward the Instrumental Authority of Ancient Art*, in *Antiquity and Its Interpreters*, a cura di A. Payne, A. Kuttner, R. Smick, Cambridge 2000, pp. 269-275, in particolare pp. 272-273.

Per uso esclusivo. Riproduzione o distribuzione vietata
For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

nografia[116]. In quel frangente i due studiosi erano stati chiamati a sostituire Warburg, ormai ricoverato nella clinica di Kreuzlingen, nel completamento di uno studio sulla *Melancholia I*[117]. Questo «quellen und bildgeschichtliche Studie über den Typus des saturnischen Melancholikers»[118] rappresentò per Panofsky una prima incursione nella *Typengeschichte*, ricostruendo la storia del tema della melanconia dall'antichità attraverso il Medioevo fino all'interpretazione neoplatonica rinascimentale che aveva influenzato l'artista tedesco, la cui celebre incisione era una sintesi dei due tipi precedenti, ovvero il *Typus Geometriae* e il *Typus Acidiae*[119]. Saxl, a sua volta, in un articolo di un anno precedente, aveva impiegato il concetto di *Typus* nella duplice accezione di motivo formale e iconografico (per esempio il tipo di David, Hermes, Eva o quello della lussuria), in chiave di trasmissione e ricorrenza, e di *topos* psicologico connotato da specifiche caratteristiche, nella fattispecie analizzando il *Menschentypus* rinascimentale nelle sue polarità e contraddizioni[120]. Tracce della discussione 'tipologica' si ritrovano pure nella corrispondenza tra Panofsky e Saxl quando quest'ultimo stava preparando una monografia sui tipi dell'iconografia mitraica poi uscita nel 1931[121]. Le *Pathosformeln* warburghiane avevano analogamente sollecitato la produzione del filologo Ernst R. Curtius[122], il quale applicò la *Toposforschung* alla comparativistica letteraria isolandodei *topoi*, che dalla letteratura antica si sarebbero trasmessi attraverso il Medioevo all'età moderna, in termini di costanti formali ricorrenti nelle diverse letterature nazionali, muovendosi su una linea di ricerca molto prossima a quella di Panofsky[123].

Una possibile teoria dei tipi come insieme di fenomeni stilistico-formali fu delineata da 'Pan' per la prima volta nell'articolo sul *Kunstwollen* del '20 ma senza andare oltre nel ragionamento siccome preferiva una verifica di tale ipotesi sul campo al procedere per categorie universali, sicché in *Imago Pietatis* riuscì proprio a realizzare tale disegno studiando i singoli fenomeni artistici e demandando la parte più speculativa alle sole righe finali[124]. Il *Typus* come inscindibile unità di forma e contenuto ivi elaborato sostanzialmente permetteva di evitare la pericolosa separazione di forma e contenuto – criticata a Wölfflin – al centro delle preoccupazioni critiche degli anni giovanili di Panofsky, come

[116] Panofsky, *Korr.*, I, pp. 122-123 [Aby Warburg – Fritz Saxl ed Erwin Panofsky, 19 febbraio 1923].

[117] Id., F. Saxl, *Dürers 'Melancholia I', eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Berlin 1923, pp. 1-2. Carl Landauer ha giustamente indicato questo saggio come l'incursione di Panofsky nell'occulto che tanto affascinò altri warburghiani poi abbandonata per una concezione più 'apollinea' di Rinascimento nella fase americana, si veda C. Landauer, *Erwin Panofsky and the Renascence of the Renaissance*, in «Renaissance Qurterly», XLVII, 2, 1994, pp. 255-281, in particolare p. 266.

[118] Panofsky, *Korr.*, II, p. 138 [Erwin Panofsky – Fritz Saxl, 2 settembre 1938].

[119] Com'è noto, il saggio costituì la base per un volume scritto in collaborazione con Raymond Klibansky risalente al 1939 ma pubblicato tre decenni dopo (R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, London 1964). Lo scritto del '23, invece, ebbe molta influenza su Walter Benjamin in quegli assiduo frequentatore della Biblioteca Warburg: W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1971 (ed. or. Id., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928), pp. 154-155. Tuttavia, al contrario di Saxl, Panofsky criticò duramente il testo di Benjamin quando gli fu chiesto di scriverne una recensione, si veda Panofsky, *Korr.*, I, pp. 289-293 [Erwin Panofsky – Fritz Saxl, 21 giugno 1928]. Cfr. anche A. Pinotti, *"Lo studio degli estremi" Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe*, in *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di Id., Milano 2003, pp. 195-231; A. Barale, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze 2009; M. Bertozzi, *Walter Benjamin: un melanconico allievo di Aby Warburg*, in «Aisthesis», II, 2, 2010, http://www.aisthesisonline.it/wp-content/uploads/2011/01/07bertozzi-def.pdf, pp. 81-89 (ultimo accesso maggio 2015).

[120] F. Saxl, *Rinascimento dell'antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLIII, 4-6, 1922, pp. 220-272, in particolare p. 220: «Der Mensch der Frührenaissance als Typus steht im Mittelpunkt von Warburgs Denken».

[121] Panofsky, *Korr.*, I, pp. 287-293 [Fritz Saxl – Erwin Panofsky, 20 giugno 1928. Erwin Panofsky – Fritz Saxl, 21 giugno 1928]; 362-363 [Erwin Panofsky – Frizt Saxl, 4 aprile 1930 "Spinntypus"]. Cfr. F. Saxl, *Mithras: Typengeschichte Untersuchungen*, Berlin 1931.

[122] Sul rapporto Warburg-Curtius si vedano *Kosmopolis der Wissenschaft. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, a cura di D. Wuttke, Baden-Baden 1989; S. De Laude, *Continuità e variazione. Studi su Ernst Robert Curtius e Aby Warburg*, Napoli 2005; Ead., *«Maestri in tournée». Aby Warburg ed Ernst Robert Curtius a Roma, il 19 gennaio 1929*, in *«Conosco un ottimo storico dell'arte…» Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 445-452.

[123] M. Fumaroli, *A Student of Rhetoric in the Field of Art History: From Curtius to Panofsky*, in *The Meaning of the Visual Arts…* cit., pp. 169-174, in particolare pp. 171-172. Su Curtius (1886-1956) si veda il recente *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, Atti del Convegno, Bressanone-Innsbruck 13-16 luglio 2009, a cura di I. Paccagnella, E. Gregori, Padova 2011.

[124] Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"...* cit., p. 157.

Per uso esclusivo. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata
Author's exclusive use. For copying or distribution is strictly forbidden

ricordò molti anni dopo in una lettera a Gombrich[125]. La dimensione kantiana di questa sintesi formale e iconografica faceva dei motivi tipologici una sorta di *alter ego* delle forme simboliche, in un *circus methodicus* che dall'immagine arrivava alla parola, come sottolineato da Didi-Huberman[126], un punto su cui insisté anche Michael Podro precisando che i tipi, in questa fase, non non erano mere illustrazioni di un testo nel sistema panofskiano, bensì «*instantiate* a general idea»[127]. Quando Panofsky si affacciò alla storia dell'arte i modelli epistemologici formalista e contestuale erano entrati in crisi[128] e, in tal senso, forma simbolica e modello tipologico erano funzionali a quella «considerazione unitaria dei vari aspetti dell'opera d'arte» che avrebbe potuto portare al superamento della contrapposizione metodologica formalismo *vs* studio iconografico[129]. Alla luce della stessa preoccupazione teorica si possono altresì leggere le parole con cui lo studioso commemorò Warburg riconoscendo al suo approccio un possibile *tertium non datur* in grado di tenere insieme «le vie d'indagine, per lui quasi del tutto separate dall'analisi formale, del significato iconografico e dell'esegesi delle fonti e in questo modo far parlare l'immagine e portare la parola a un'esistenza corporale»[130]. Il motto warburghiano *Das Wort zum Bild* veniva allora a rappresentare nella comunione di stile e contenuto quel-

[125] Panofsky, *Korr.*, V, p. 735 [Erwin Panofsky – Ernst H. Gombrich, 15 novembre 1965]: «As I look back upon what I have written, I cannot help realizing that the only merit I can claim is to have avoided one-sidedness as far as I could; but I hardly ever made what may be called an original contribution. What gives me some satisfaction is only the fact that even as a mere beginner, in 1915, I clearly saw the flaws in an essential separation between "form" and "content"». Si veda anche E. McGrath, *Gombrich and the 'Warburgian' Iconography*, in *Meditations on a Heritage. Papers on the Work and Legacy of Sir Ernst Gombrich*, a cura di P. Taylor, London 2014, pp. 36-57.

[126] Didi-Huberman, *Devant l'image*... cit., pp. 160-168.

[127] M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven CU-London 1982, p. 192.

[128] H.W. Janson, *Erwin Panofsky (1892-1968)*, in «Yearbook of the American Philosophical Society», 1969, pp. 151-160, in particolare p. 154.

[129] C. Ginzburg, *Da Warburg a Gombrich. Note su un problema di metodo* (1966), in Id., *Miti emblemi spie*, Torino 1986, pp. 29-106, in particolare p. 55.

[130] E. Panofsky, *Aby Warburg*, in Id., *"Imago Pietatis" e altri scritti*... cit., pp. 183-188 (ed. or. Id., *A. Warburg*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», LI, 1930, pp. 1-4), in particolare pp. 183-184.

la funzione dinamica e comunicativa dell'opera d'arte, un aspetto che bene mise in rilievo Michel Foucault nella sua recensione alle traduzioni francesi di Panofsky[131]. Del resto la critica ha già sottolineato il ruolo centrale del rapporto tra pensiero e immagine nel quaro metodologico panofskiano e il tipo visivo postulato in *Imago Pietatis* si configurava quale prima tappa dell'analisi che avrebbe portato alla costruzione della forma guidata dal pensiero filosofico e religioso, ovvero all'*habitus* mentale dell'architetto gotico[132]. Nell'evoluzione del pensiero panofskiano il *Typus* cambiò radicalmente significato e Daniel Arasse preferì distinguere la *Typenlehre* (tipologia) praticata nel saggio del '27 dalla *Typengeschichte* (storia dei tipi) degli interventi sucessivi. Secondo la lucida interpretazione del curatore della traduzione francese di *Imago Pietatis*, lo studio tipologico costituiva un approccio genetico all'immagine in cui si condensavano aspetti formali e contenutistici frutto delle pulsioni spirituali di un'epoca e con il venire meno di questa inestricabile unione di soggetto e stile la storia dei tipi divenne più semplicemente il principio regolatore dell'analisi iconografica[133]. Inoltre se l'oggetto della *Typenlehre* era la deviazione dalla norma, quella «image inhabituelle», quella «figure composite» che potrebbe o meno divenire essa stessa un nuovo tipo, secondo un procedimento che portava a riflettere sul costituirsi stesso dell'immagine, la *Typengeschichte* si concentrava piuttosto sulla tradizione iconografica cambiando quindi prospettiva[134]. Nel successivo *Ercole al bivio* del 1930, pur condividendo alcuni punti teorici con *Imago*, si potevano già scorgere i semi del cambimento[135]. Nella prefazione si parlava ancora di in-

[131] M. Foucault, *Le mots et les images* (1967), in *Dits et écrits. I: 1954-1969*, Paris 1994, pp. 620-623.

[132] Podro, *The Critical Historians of Art*... cit., p. 192.

[133] D. Arasse, *Présentation*, in E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fine du Moyen Age*, Paris 1997, pp. 5-11, in particolare p. 9.

[134] *Ibid.*, p. 8: «De la sorte, l'analyse iconographique se trouve confrontée à sa limite costitutive, l'association d'idées, d'idées et d'images; elle doit s'ouvrir à ce qui travaille les images et leur donne leur aspect inhabituel, spécifique».

[135] E. Panofsky, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, Macerata 2010 (ed. or. Id., *Hercules am Scheidewege: und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig – Berlin 1930). Il saggio rielabora-

Ogni riproduzione o distribuzione è vietata. Per uso esclusivo. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden. For exclusive use.

dagine della formazione di nuovi tipi e del loro legame con quelli tradizionali fino all'imporsi di un gruppo limitato di modelli, ma l'accento sulla «*interdipendenza*, spesso molto complessa, che sussiste *tra la tradizione del testo e la tradizione dell'immagine*» palesava la crescente attenzione all'interpretazione del tema in relazione ai testi a discapito dello stile[136], secondo una «much more direct and less stratified way of connecting the history of art, the history of ideas, and the history of society»[137]. E proprio il proposito di coltivare lo studio della tradizione testuale potrebbe aver motivato la scelta di indirizzare Edgar Breitenbach allo studio dello *Speculum humanae salvationis* sul quale completò una tesi di dottorato accolta dal maestro come «'vorzüglich' (opus eximium)»[138]. Quando nel '31 scriveva a Vöge di volere impostare una storia dell'arte come *Bildtypen-Geschichte*[139], dunque, progressivamente

va un'idea presentata nell'articolo scritto con Fritz Saxl *A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian* (in «The Burlington Magazine», XLIX, 283, 1926, pp. 177-181). D. Cohn, *Et in Arcadia Ego*, in E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, Paris 1999, pp. 5-12, in particolare p. 11: «Sa perspective déborde la simple pratique iconographique et se dirige vers la constitution d'une typologie, ce qui est aussi l'objet du *Signum* et surtout d'*Hercule*». Cfr. anche J. Chipps Smith, *Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, in «Sixteenth Century Journal», 4, 1998, pp. 1155-1157.

136 Panofsky, *Ercole al bivio*… cit., pp. 7-10 (corsivi nel testo).

137 Y.-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge MA-London 1993, p. XXVI: «The entire complex structure of meanings that he had earlier wished to articulate in works of art […] was finally reduced to the act of identifying a theme, which was considered as the sole agent of signification: every work of art became a one-dimensional rebus, the carrier of a veiled allegory that had to be properly deciphered». Cfr. anche M. Diers, *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural Studies*, in «New German Critique», 65, 1995, pp. 59-73, in particolare 62-63.

138 Panofsky ne anticipava, infatti, la prossima pubblicazione proprio in nota a *Imago Pietatis*: E. Breitenbach, *Speculum humanae salvationis: eine typengeschichtliche Untersuchungen*, Hamburg 1929. Continuava Panofsky: «Es ist in der Tat eine, für eine Erstlingsschrift ganz erstaunliche Leistung, die zu den bisher bekannten Handschriften 60 neue hunzufügt, und, was das Wichtigste ist, die bisher ganz unklare typengeschichtliche Entwicklung innerhalb dieses so wichtigen Bilderkreises klarlegt, gewissermasser als ein Gegenstück und sicher nicht ein schlechteres, zu der Biblia Pauperum von Cornell», in Panofsky, *Korr.*, I, p. 219 [Erwin Panofsky – Emil Jacobs, 10 marzo 1927]. Su Breitenbach (1903-1977) si rimanda a Wendland, *Biographisches Handbuch*… cit., I, pp. 68-70.

139 Panofsky, *Korr.*, I, p. 383 [Erwin Panofsky – Wilhelm Vöge, 6 gennaio 1931]: «Die Ecke, wo das Zusammentreffen von Worttradition und Bildüberlieferung untersucht, und durch die gleichzeitige Anwendung typengeschichtlicher und

stava riorientando il proprio metodo dalla dialettica di forma e contenuto al preminente ruolo del significato culturale dell'opera d'arte[140]. Infatti nel successivo contributo su «Logos» quella storia dei tipi era ormai sinonimo di studio iconografico e il *Typus* era spiegato sostanzialmente come «raffigurazione in cui un senso fenomenico determinato si è così saldamanete fuso con un determinato senso del significato, da diventare tradizionalmente il veicolo di quest'ultimo»[141], prospettando una sintesi di stile e contenuto fatta di «tensioni e soluzioni»[142]. Nell'ultimissimo scritto 'europeo' sulla tradizione iconografica della *Danae* di Rembrandt la «*Typengeschichte*» aveva definitivamente perso ogni connotato formale[143]. Ancora, nell'articolo scritto a quattro mani con Saxl sulla mitologia classica nell'arte medievale – la *'green card'* con cui Panofsky si presentò negli Stati Uniti – s'introduceva il *principio di disgiunzione* per regolare il *revival* formale classico disgiunto dalla trasmissione dei contenuti, riformulando di fatto in termini negativi il *principio di affinità*, in base al quale l'associazione univa quanto imparentato formalmente ma distante contenutisticamente e viceversa, che in *Imago Pietatis* costituiva proprio il criterio di distinzione tra teoria dei tipi e iconografia[144]. Quest'ultimo punto dimostrerebbe come negli anni amburghesi Panofsky si fosse posto problemi teorici molto complessi esplorandone le intime contraddizioni interne, mentre il clima americano di «positivist certainty and national purpose» lo spingesse

philologischer Methoden eine bestimmte Form "ikonologischer" Erkenntnisse gewonnen werden kann».

140 F. Bernabei, *Jan Białostocki, Formalism, and Iconology*, in «Artibus et Historiae», XI, 22, 1990, pp. 9-21, in particolare p. 14.

141 Panofsky, *Il problema della descrizione*… cit., p. 222. Proseguiva l'autore: «La storia dei tipi ci informa sulle modalità secondo cui, nel corso dello sviluppo storico, i sensi della cosa e della espressione si connettono con determinati significati» (*ibid.*, p. 229). Su questo punto ha insistito anche Pfisterer, *«Die Bilderwissenschaft ist mühelos»*… cit., p. 29.

142 Panofsky, *Il problema della descrizione*… cit., p. 231.

143 Id., *Der gefesselte Eros (zur Geneaologie von Rembrandts* Danae*)*, in «Oud Holland», L, 1933, pp. 193-217, in particolare pp. 203, 208.

144 E. Panofksy, F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, in «Metropolitan Museum Studies», IV, 2, 1933, pp. 228-280. Si veda la traduzione italiana e la relativa nota introduttiva, *Mitologia classica nell'arte medievale*, a cura di C. Cieri Via, Torino 2009.

Diritto esclusivo. Vietata la riproduzione o distribuzione. For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

a rifugiarsi in un più «secure methodological underpinning»[145], dove non vi era spazio per un concetto difficilmente classificabile come quello di *Typus* se non dopo una normalizzazione e riduzione a sinonimo di iconografia, mentre l'iconologia – assunta a nuovo *telos* dell'esegesi tripartita dell'opera d'arte – diventava quel «ramo della storia dell'arte che si occupa del soggetto o significato delle opere d'arte *contrapposto* a quelli che sono i loro valori formali»[146]. In realtà saranno proprio alcuni suoi eredi americani, educati prima del suo arrivo nel solco della *connoisseurship* statunitense, a recuperare quella consentanea interpretazione di forma e contenuto, basti pensare a Meyer Schapiro o al successore di Pan a Princeton, Meiss, per i quali l'analisi stilistica rimase un aspetto imprescindibile[147]. Il saggio di quest'ultimo sulla luce come 'forma e simbolo' assumerebbe allora il senso di una programmatica ripresa di quella duplice anima stilistica e iconografica che l'approccio di Panofsky aveva tentato di tenere insieme nelle prime formulazioni giovanili[148]. Il successivo passaggio verso il simbolismo nascosto in *Early Netherlandish Painting* avrebbe decretato, secondo l'acuta lettura fornita da Pächt, la vittoria dell'iconologia sulla «stylistic evidence», in quanto se prima lo stile era ritenuto l'indicatore più affidabile per penetrare il *Sinn* dell'opera, ora la razionale e consapevole trasmissione di significati simbolici attraverso la creazione artistica rendeva lo studio del contenuto l'obiettivo esegetico principale[149]. Strettamente legata al concetto di tipo era la nozione di 'intenzione artistica' cui Panofsky accennò in *Imago Pietatis* per spiegare la genesi di una nuova forma espressiva dell'immagine devozionale[150]. Il fatto che sottolineasse come questa fosse anzitutto *spontanea* e in secondo luogo determinata da fattori culturali e che ancora nelle ultime righe ribadisse l'importanza dell'«individualità dell'artista creatore» che può scegliere se produrre o meno uno scarto rispetto al 'potere' della tradizione figurativa[151], sembravano essere un velato riferimento al *Kunstwollen* riegliano da Panofsky tratteggiato come impulso involontario, fatto che aveva suscitato la risposta di Edgar Wind il quale interpretò la volontà artistica come «reale Kraft»[152]. Alla lettura panofskiana del *Kunstwollen* come mera spinta inconscia astratta, che qui nuovamente emergeva tra le righe, avrebbe poi risposto due anni dopo Hans Sedlmayr, sulla scorta di quanto osservato da Wind[153]. Più in generale, il paradigma di creazione artistica incentrato sulla divisione tra intenzione e risultato raggiunto riproponeva uno schematismo sostanzialmente platonico sul quale Panofsky aveva inizialmente riflettuto in *Idea* e con l'adozione della forma simbolica – come rilevato da Didi-Huberman – aveva operato una svolta intenzionale verso una dimensione «méta-individuelle et

[145] Moxey, *The Practice of Persuasion*… cit., p. 93.

[146] Panofsky, *Il significato nelle arti*… cit., p. 31 (il corsivo è della scrivente).

[147] M. Meiss, *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, pp. VII-VIII; cfr. anche Schapiro, *Lo stile*... cit., p. 45. Sul rapporto tra Panofsky e Schapiro si rimanda a C. Cieri Via, *Meyer Schapiro ed Erwin Panofsky fra stile e iconologia*, in *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Atti del Convegno, Roma 22-24 febbraio 2006, a cura di L. Bortolotti, C. Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte, Milano 2010, pp. 115-134.

[148] Per l'articolo di Meiss si rimanda alla sua traduzione italiana e commento: M. Meiss, *La luce come forma e simbolo in alcuni dipinti del Quattrocento* (1945), con una nota di J. Cooke, in «Annali di Critica d'Arte», VII, 2011, pp. 9-71.

[149] O. Pächt, *Panofsky's 'Early Netherlandish Painting' II*, in «The Burlington Magazine», XCVIII, 641, 1956, pp. 266-279, in particolare p. 276. Cfr. anche J. Baschet, *L'iconographie méiévale*, Paris 2008, pp. 156-160.

[150] R. Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge 1980², p. 81. Anche L. Ficacci nel tracciare un profilo del metodo di Emile Mâle vide uno stretto collegamento tra gli studi iconografici e la centralità del problema dell'invenzione dell'immagine individuandone gli attori e le responsabilità: *L'aspetto innovativo di* L'Art religieux, in *Emile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Atti del convegno, Roma 17-18 giugno 2002, a cura di A. Vauchez, Roma 2005, pp. 221-236, in particolare p. 229.

[151] Cfr. *supra*, p. 27: «Quando l'individuo sembra essersi completamente liberato dal potere della tradizione ed evidenziare l'unicità dell'individuale».

[152] Non era forse casuale che nello stesso anno uscisse la riedizione della *Spätrömische Kunstindustrie* (Wien 1927). E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XVIII, 1924, pp. 438-486, in particolare p. 443. Cfr. C. Latella, *Wind and Riegl: the meaning of a 'problematical' grammar*, in «Journal of Art Historiography», I, 2009, http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139156_en.pdf (ultimo accesso maggio 2015).

[153] H. Sedlmayr, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, in A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg – Wien 1929, pp. XII-XXXII, trad. ingl. Id., *The Quintessence of Riegl's Thought*, in *Framing Formalism: Riegl's Work*, a cura di R. Woodfield, Amsterdam 2000, pp. 11-31, in particolare p. 16: «What is being talked about here is an *objective will*, or even specifically of an objective collective will, and this refers to a force that is rightly conceived of by the individual as an objective power».

Ogni riproduzione è vietata. Per uso esclusivo. For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

'objective'»[154]. La riflessione sull'*intentio* trovava anche un'eco nel dibattito filosofico coevo e in particolare nella fenomenologia di Edmund Husserl, più volte citato da Cassirer, il quale definì l'intenzione come *Sinn* che un soggetto ha di un oggetto rappresentato[155]. Sul versante francese, invece, si può ancora ricordare la declinazione di 'immagine-ricordo' in termini di *rappresentazione inconscia* formulata da Henri Bergson, offrendo un possibile aggancio per quanto riguardava il principio di associazione *per somiglianza* e *per contiguità* nella trasmissione dei ricordi, molto prossimo ai «processi di combinazione o di differenzazione» nella formazione dei tipi panofskiani[156]. Il collegamento con il paradigma analogico bergsoniano sembra ancora più stringente nel processo di formazione delle immagini per *Analogiebildung* a partire dalla fusione di prototipi pre-esistenti descritto da Panofsky una trentina di anni dopo in un articolo sull'*Ecce Homo* firmato da Jean Hey[157]. Nel periodo americano Panofsky tornò più esplicitamente sull'intenzione artistica come scelta dell'autore tra un ventaglio di possibili alternative, da cui conseguiva che la chiave interpretativa dell'opera d'arte e del suo stile risiedesse nella capacità di ricostruire tale intenzione a partire dalle convenzioni

[154] Didi-Huberman, *Devant l'image*... cit., pp. 202-203. Su questo punto si vedano E.H. Gombrich, *L'arte medievale. Criteri di valutazione* (1937), in Id., *A cavallo di una manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino 1971 (ed. or. Id., *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, London 1963), pp. 107-118 e L. Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, pp. 137-138.

[155] L'influenza di Husserl su Panofsky è stata notata anche da Bernabei, *Jan Białostocki*… cit., p. 13. E. Cassirer, *Fenomenologia della conoscenza*, 2 voll., Firenze 1966 (ed. or. Id., *Phänomenologie der Erkenntnis*, 2 voll., Berlin 1929), I, p. 261 e sgg. Su Husserl (1859-1938) si veda il recente *Edmund Husserl 1859-2009*, a cura di K. Cramer, C. Beyer, Berlin – New York 2011. Sul confronto Kant-Husserl in merito all'intenzionalità si veda D. Lories, *Remarques sur l'intentionalité esthétique: Husserl ou Kant?*, in *Esthétique et Herméneutique: La fin des grands récits?*, a cura di J.-C. Gens, P. Rodrigo, Dijon 2004, pp. 99-115. Cfr. anche R. McIntyre, D. Woodruff Smith, *Theory of Intentionality*, in *Husserl's Phenomenology: A Textbook*, a cura di J.N. Mohanty, W.R. McKenna, Washington DC 1989, pp. 147-179.

[156] H. Bergson, *Materia e memoria*, Roma – Bari 1996 (ed. or. Id., *Matière et mémoire*, Paris 1896), pp. 119-120, 139.

[157] E. Panofsky, *L'*Ecce Homo *de Jean Hey* (1956), in Id., *Peinture et dévotion*… cit., pp. 109-123, in particolare p. 118. Sixten Ringbom propose proprio per tale approccio alle immagini di culto rispetto a quello adottato in *Imago Pietatis*, si veda Ringbom, *Icon to Narrative*… cit., p. 58.

dell'epoca dell'artista e dai condizionamenti del contesto storico del soggetto interpretante, in termini affatto diversi da quella che sarà la critica inferenziale baxandalliana[158]. La ripresa in quegli anni dei problemi legati all'*intentio* non poteva non essere stata motivata dalle critiche che l'ambiente statunitense aveva mosso alla traduzione 'inconsapevole' dei valori simbolici nell'immagine originariamente postulata negli *Studies in Iconology*[159], sebbene secondo il giudizio di Schapiro l'adozione di concetti come il *mental habit* per tenere insieme clima filosofico e forma artistica non rappresentasse la miglior soluzione in quanto il procedere per analogia aveva assunto un carattere troppo vago, tale da non reggere a un esame critico più approfondito[160].

L'uso del concetto di *imago* in Panofsky, invece, si poteva inscrivere in un generale orientamento del pensiero filosofico del primo quarto del Novecento intorno all'immagine[161]. L'imprescindibile richiamo a *Matière et mémoire* di Bergson, in questo senso, torna ancora una volta utile con la riedizione del 1911, in cui il filosofo francese rifletté nuovamente sull'immagine come unità in cui

[158] Panofsky, *La storia dell'arte*… cit., pp. 15-17, 23. Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione: una spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino 2000 (ed. or. Id., *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven CT 1985).

[159] E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975 (ed. or. Id., *Studies in Iconology*, New York 1939), p. 7. Cfr. a questo proposito in E.H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino 1978 (ed. or. Id., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972), p. 7: «È davvero all'intenzione che l'iconologo è anzitutto interessato? È ormai un po' di moda negarlo, soprattutto da quando si è scoperto l'inconscio e il suo ruolo nell'arte sembra aver minato alla base la nozione, abbastanza semplice e diretta, di intenzione. Però vorrei obiettare che né il tribunal vero e proprio, né quello della critica potrebbero continuare a funzionare se noi realmente abbandonassimo la nozione di un significato voluto».

[160] M. Schapiro, *Lo stile*, Roma 1995 (ed. or. Id., *Style*, in *Anthropology Today. An Encyclopaedic Inventory*, a cura di A.L. Kroeber, Chicago IL 1953, pp. 287-312), p. 45: «I tentativi di desumere lo stile dal pensiero sono spesso troppo vaghi per produrre altro che intuizioni suggestive; il metodo genera speculazioni analogiche che non reggono a uno studio critico dettagliato. Ne è un esempio la storia dell'analogia tracciata fra la cattedrale gotica e la teologia scolastica».

[161] Cfr. *L'image. Introduction, choix de textes, commentaries, vade-mecum et bibliographie*, a cura di L. Lavaud, Paris 1999; *Bodies in Action and Symbolic Forms. Zwei Seiten der Verkörperungstheorie*, Atti del Convegno, Berlino 4-6 novembre 2011, a cura di H. Bredekamp, Berlin 2012; *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp*, a cura di U. Feist, Berlin 2012; *Bildakt at the Warburg Institute*, a cura di S. Marienberg, J. Trabant, Berlin 2014.

Per uso esclusivo. Non autorizzata la riproduzione o distribuzione e Metadata. For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

non si è ancora consumata la frattura tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto[162]. Contemporaneamente, Worringer riprendeva l'analoga identificazione tra soggetto conoscente e opera d'arte e postulava un'esperienza estetica che si traduceva in percezione affettiva dell'immagine nella quale anche la distinzione tra forma visiva e contenuto iconologico veniva a cadere[163]. Fortemente debitrici del pensiero di Worringer, su un altro fronte, le sperimentazioni sul rapporto tra parola scritta e immagine visiva di Ezra Pound e le teorie del filosofo Thomas E. Hulme avevano dato vita negli stessi anni in Inghilterra a una letteraria School of Images[164]. L'altro cardine filosofico, nel terzo decennio del Novecento, era Ludwig Wittgenstein, il quale nel suo *Tractatus Logico-Philosophicus* andava elaborando un'epistemologia basata sul concetto di immagine come somiglianza in una piena coincidenza di immagine reale e mentale[165]. Il *Bilderatlas* del 'secondo' Warburg, espressione del motto 'Dal pensiero all'immagine' con cui lo studioso riassunse la propria ricerca, si colloca perfettamente in questo quadro[166]. Coniugando l'immagine-tempo bergsoniana alla dimensione mnestica sedimentata di significati di Warburg, Walter Benjamin, il quale all'epoca era tra i frequentatori della Biblioteca gravitanti intorno al *Warburg Kreis*, sviluppò l'*immagine dialettica* tesa tra presenza e rappresentazione fatta di discontinuità e anacronismi, come spiegato nella premessa al *Dramma barocco tedesco* e soprattutto nel testo *Sul concetto di storia*[167]. Prima di lui, Ernst Cassirer aveva spiegato, in una ormai celebre lezione tenuta alla Biblioteca Warburg nel '24, il rapporto tra archetipo (*eidos*) e immagine (*eidolon*) in termini di compartecipazione con la realtà, anziché di semplice relazione mimetica[168], e nell'immediata risposta panofskiana di *Idea*, non a caso, il discorso sull'immagine era risolto nella dimensione neo-idealista di traduzione dell'idea, un'accezione peraltro conforme a quella per esempio adottata anche da Lionello Venturi nel suo *Leonardo* del 1919, come recentemente Sciolla ha sottolineato[169]. In *Imago Pietatis* l'immagine era anzitutto ancora espressione e veicolo di un pensiero, ma nel considerarne il rapporto empatico e dialettico con l'osservatore, Panofsky sembrava ancora accogliere la dimensione dinamica più warbughiana prima di far prevalere il peso del significato e quindi della relazione tra raffigurazione artistica e tradizione testuale. Tuttavia, sebbene parte della critica abbia riscontrato delle influenze delle teorie dell'*Einfühlung*, non sarebbe corretto accostare la sua attenzione per il coinvolgimento emotivo dello spettatore all'approccio empatico *tout court*, verso il quale fu sempre molto critico perché ritenuto foriero di psicologismi lontani dalla necessaria visione storica[170]. All'inizio del

[162] Bergson la definì «un'esistenza situata a metà tra la 'cosa' e la 'rappresentazione'», in H. Bergson, *Materia e memoria*, Roma – Bari 1996 (ed. or. Id., *Matière et mémoire*, Paris 1986), p. 5. Su Bergson ci si limita al recente F. Azouvi, *La Gloire de Bergson: essai sur le magistère philosophique*, Paris 2007.

[163] W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908 (trad. it. Id., *Astrazione e empatia*, Torino 2008). Cfr. anche *Hundert Jahre "Abstraktion und Einfühlung". Konstellationen um Wilhelm Worringer*, a cura di N. Gramaccini, J. Rössler, Paderborn – München 2012. Sul legame tra Bergson e Worringer si veda E. Orlandi, *Sulle poetiche di Thomas Ernest Hulme, dal "tempo" di Bergson allo "spazio" di Worringer*, in «Acme», LXI, 3, 2008, pp. 211-237.

[164] Per un profilo generale dell'Imagismo si rimanda a R. Bianchi, *Imagismo*, in *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di G. Cianci, Milano 1991, pp. 112-126.

[165] L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, Leipzig 1921. Su Wittgenstein ci si limita a segnalare il contributo biografico di J.C. Klagge, *Wittgenstein: Biography and Philosophy*, Cambridge 2001.

[166] Si veda la cronologia dell'elaborazione dei pannelli di *Mnemosyne* coeva al saggio di Panofsky qui esaminato pubblicata in K. Mazzucco, Mnemosyne, *il nome della memoria*. Bilderdemonstration, Bilderreihen, Bilderatlas. *Una cronologia documentaria del progetto warburghiano*, in «Quaderni Warburg Italia», 4-5-6, 2008, pp. 139-203.

[167] Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*... cit.; Id., *Sul concetto di storia*, Torino 1997. Cfr. H. Hohengger, *Walter Benjamin: immagini dialettiche e schematismo storico*, in *Ripensare le immagini*, a cura di G. Di Giacomo, Milano 2009, pp. 39-57; G. Di Giacomo, *L'immagine-tempo da Warburg a Benjamin e Adorno*, in «Aisthesis», II, 2, 2012, http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11009/10381 (ultimo accesso maggio 2015).

[168] Cassirer, *Eidos und Eidolon*… cit.

[169] L. Venturi, *La critica e l'are di Leonardo Da Vinci*, Bologna 1919, p. 13: «La pittura riflette Dio perché opera con le *immagini* della natura». Ringrazio il professor Sciolla per aver portato alla mia attenzione l'uso venturiano del termine 'immagine' e rimando al suo recente contributo: *Il Leonardo, 1919 di Lionello Venturi*, in «Annali di Critica d'Arte», X, 2014, Allegato, pp. 39-50, 123-124, in particolare p. 43.

[170] Cohn, *Et in Arcadia Ego*… cit., pp. 10-12. Recentemente, la questione è stata trattata in H.W. von Kittlitz, *Das Gespenst des Psychologismus. Erwin Panofsky über Riegl und Worringer*, in *Hundert Jahre "Abstraktion*… cit., pp. 79-92.

Per uso esclusivo. Ogni riproduzione e vietata. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden. For exclusive use only.

Novecento ulteriori contributi alla teoria sulla formazione delle immagini provennero dalla psicologia e della psicanalisi, come evidente dal titolo della stessa rivista fondata nel 1912 da Freud, «Imago» appunto (in seguito diretta da Ernst Kris), omaggiando a sua volta il fortunato *Bildungsroman* di Carl Spitteler[171]. Negli anni Venti, ancora, Carl Jung teorizzò le 'immagini archetipiche' che compongono l'*Urbild* al quale l'individuo attinge per la formazione della propria personalità, oltre a tracciare una vera e propria *Typisierung* psicologica[172]. Benché Białostocki avesse osservato una possibile connessione tra le tesi dello psicologo svizzero e lo sviluppo del metodo iconologico, non si intende qui ipotizzare un'influenza degli studi psicologici su Panofsky, il quale non nascose mai, anzi, il proprio scetticismo rispetto a tale disciplina, ma semplicemente mostrare una generale convergenza in quella stagione sulla teoria dell'immagine[173]. L'interessamento di Białostocki ai collegamenti dell'iconologia con la psicologia junghiana non parrebbe casuale se si considera che egli stesso lavorò nella seconda metà degli anni Cinquanta intorno alla nozione di *Rahmenthemen* (gli altrimenti detti *encompassing themes* in inglese), immagini archetipiche dotate di un'«exceptionally intense human significance», tali da diventare delle combinazioni universali di forme e tipi iconografici,

[171] La rivista di Freud ebbe una derivazione anche statunitense con «American Imago» avviata nel 1939 insieme a Hanns Sachs, mentre lo «Zeitschrift» tedesco cessò nel 1937. Cfr. Didi-Huberman, *Devant l'image...* cit., p. 198: «[...] la revue freudienne *Imago*, crée en 1912 – titre susceptible, on l'imagine en tout cas, d'attirer l'attention d'un historien de l'art de langue allemande». C. Spitteler, *Imago*, Jena 1906. Il romanzo incontrò all'epoca molto successo e Spitteler, peraltro, vinse il Nobel per la letteratura nel 1919. Sulla rivista freudiana fu pubblicato uno studio psicanalitico sulla *Melancholia* di Dürer che attirò l'attenzione di Panofsky, il quale subito lo segnalò a Saxl: A. Winterstein, *Dürers 'Melancholie' im Lichte der Psychoanalyse*, in «Imago», XV, 1929, pp. 145-199; Panofsky, *Korr.*, I, p. 335 [Erwin Panofsy – Fritz Saxl, 9 ottobre 1929].

[172] C. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich 1921. Sul legame tra il pensiero di Carl Jung (1874-1961) e l'arte si veda T. van den Berk, *Jung on Art: The autonomy of the creative drive*, New York 2012.

[173] J. Białostocki, *Encompassing themes and archetypal images*, in «Arte Lombarda», X, 1965, pp. 275-284, in particolare pp. 279-282. Sul rapporto tra Panosfky e la psicologia si rimanda a K. Herding, *Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie*, in *Erwin Panofksy...* cit., pp. 145-170. Cfr. anche Didi-Huberman, *Devant l'image...* cit., p. 198 e sgg.; Rieber, *Art, Histoire et signification*... cit., pp. 164-165.

in grado di esercitare una forza di attrazione gravitazionale di nuovi significati nel corso della tradizione artistica, unendo così il senso più profondo del *Typus* panofskiano alle formulazioni di Jung[174].

In conclusione, occorre fare qualche osservazione in margine alla fortuna di *Imago Pietatis*, un saggio che ebbe scarsa circolazione *ab origine*, contenuto in una miscellanea di scritti di limitata diffusione e non apparso in una rivista dalla grande risonanza come i «Vorträge» warburghiani oppure lo «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», che in quegli anni ospitava le recensioni dello studioso ai lavori sull'arte medievale, sicché nemmeno all'epoca della sua edizione ricevette molta attenzione da parte della critica, la quale come si è visto lo recuperò essenzialmente come riferimento per studi specifici sulla pittura devozionale, senza mai ragionare estesamente intorno al suo significato teorico. Si possono allora comprendere le conseguenze sulle sorti editoriali del contributo, ripubblicato in tedesco solo alla fine degli anni Novanta nei volumi dei *Deutschsprachige Aufsätze*, quando uscivano la prima traduzione italiana, che includeva alcuni brevi contributi del periodo amburghese, e la coeva versione francese insieme ad altri scritti sulla pittura devozionale dell'Europa del Nord[175]. L'assenza di una traduzione inglese, invece, in parte è ascrivibile alla sfortuna anglosassone degli scritti giovanili di Panofsky spesso non tradotti o tradotti molto tardi, basti pensare a *Die Perspektive als symbolische Form*, pubblicato solo all'inizio degli anni Novanta[176]. Il trasferimento di Panofsky negli Stati Uniti notoriamente segnò un profondo cambiamento linguistico e critico, abbandonando le più oscure preoccupazioni teoriche degli anni amburghesi – non è un caso che gli articoli su Wölfflin e Riegl fossero

[174] J. Białostocki, *Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk*, in «Münchner Jahrbuch der bildended Kunst», s. III, VIII, 1957, pp. 195-210; Id., *Encompassing themes...* cit., p. 276.

[175] E. Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, a cura di K. Michels, D. Wuttke, 2 voll., Berlin 1998, I, pp. 186-233; trad. it.: *"Imago Pietatis" e altri*... cit., pp. 59-107; trad. fr.: *Peinture et dévotion*... cit., pp. 13-28.

[176] Id., *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991.

Per uso esclusivo. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata. For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden

proposti in lingua inglese solo molto tempo dopo[177] – e operando una revisione metodologica finalizzata principalmente all'interpretazione del significato[178]. Mancò, dunque, anzitutto la volontà da parte dell'autore stesso di tramandare quel saggio giovanile sulla Pietà (nella corrispondenza edita degli anni americani, infatti, non ve n'è alcuna menzione), la cui teoria dei tipi, pensata con l'intento di «individuare lo stile attraverso la storia e la forma attraverso il contenuto e di fondere la storia e il contenuto con lo stile e la forma in un unitario sistema di conoscenza», avrebbe creato confusione con la sua riformulazione nel terzo livello del nuovo schema iconologico come tradizione iconografica del soggetto[179].

Jennifer Cooke

[177] Id., *The Concept of Artistic Volition*, in «Critical Inquiry», VIII, 1, 1981, pp. 17-33; Id., *On the Problem of Describing*... cit. Secondo J.L. Koerner la riscoperta degli scritti teorici giovanili negli anni Settanta era dovuta alla sua assimilazione all'approccio semiotico (*The Shock of the View*, in «The New Republic», 26 aprile 1993, pp. 32-38, in particolare p. 33).

[178] Sulla traslazione americana delle posizioni filosofiche di Panofsky si rimanda al contributo di M.A. Cheetham, *Theory Reception: Panofsky, Kant, and Disciplinary Cosmopolitanism*, in «Journal of Art Historiography», 1, 2009, https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139137_en.pdf (ultimo accesso maggio 2015).

[179] Cieri Via, *Nei dettagli nascosto*... cit., p. 123.

L'OPERA D'ARTE: LINGUAGGIO E FORMA (1960)*

1 - *L'inganno estetico*

Come è noto, Goethe ha definito l'arte un tramite dell'inesprimibile. Ma comunicare qualcosa, quando ciò accade intenzionalmente, sembra si possa fare solo tramite il linguaggio, prendendo questa parola, ovviamente, nel senso più ampio del termine, e cioè come un modo di intendersi, con gli altri o con noi stessi, su un oggetto qualsiasi, per mezzo di segni, quali che essi siano. L'arte sarebbe quindi un linguaggio, ma un linguaggio diverso da quello che esprime ciò che si può esprimere anche senza l'arte. Sarebbe dunque un linguaggio del tutto particolare, ma pur sempre un linguaggio. Ma lo è davvero?

Porsi questa domanda, significa rendersi conto che l'estetica moderna – si potrebbe anche dire l'estetica tout court – se l'è già posta, rispondendo in modo del tutto negativo. Considerata esteticamente, l'arte, non esclusa la poesia, e cioè l'arte della parola, è tutt'altro che linguaggio. L'artista, anche se è un poeta, non compie delle enunciazioni, le sue opere non parlano: esse si rivolgono a noi solo nella misura in cui vogliono attirarci, suscitano la nostra approvazione, il nostro plauso, la nostra ammirazione. Per lo studioso di estetica l'attività artistica non è un dire, ma un realizzare

* Wladimir Weidlé, *Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt*, in *Wort und Wirklichkeit*, herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1960, pp. 129-163; poi in Id., *Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästetischen Kunsttheorie*, Mittenwald 1981, pp. 23-40, con il sottotitolo *Aufruf zu einer Vermenschlichung des Kunstverstehens*. [Wladimir Weidlé: *L'opera d'arte: linguaggio e forma*, in *Parola e realtà*, a cura dell'Accademia Bavarese di Belle Arti, Monaco 1960, pp. 129-163; poi in Id., *Forma e linguaggio dell'opera d'arte. Studi per la fondazione di una teoria dell'arte non estetica*, Mittenwald 1981, pp. 23-40, con il sottotitolo: *Invito a una umanizzazione della critica d'arte*]. La presente traduzione è di Giovanna De Lorenzi.

Per uso esclusivo. Ogni riproduzione e distribuzione è vietata
For exclusive use. Unauthorized copying or distribution is strictly forbidden