

Aesthetica Preprint

Incroci ermeneutici

Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte

di Luca Vargiu

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

82

Aprile 2008

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2005, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Luca Vargiu

Incroci ermeneutici

Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte

Indice

Introduzione	7
Betti lettore di Sedlmayr	11
Sedlmayr lettore di Betti	45

Introduzione

Preso atto della fine della *koinè* ermeneutica che ha caratterizzato in gran parte gli anni Ottanta e Novanta del secolo appena trascorso, il dibattito culturale italiano ha cominciato a fare spazio a una rilettura delle problematiche sull'interpretazione finalmente più libera dai condizionamenti delle mode, nell'idea che il venir meno della fortuna dell'ermeneutica possa coincidere con un suo maggiore approfondimento filosofico¹. È auspicabile che, in questa situazione, l'attenzione possa rivolgersi anche a momenti e aspetti finora restati in secondo piano, quando non passati sotto silenzio. Di ciò trarrebbe giovamento, per esempio, la figura di Emilio Betti, sulla quale, a oltre cinquant'anni dalla pubblicazione della *Teoria generale della interpretazione*, molto rimane ancora da fare, sebbene possano essere considerati ormai lontani i tempi in cui il suo pensiero filosofico era, nel suo stesso paese, quasi sconosciuto².

La presenza di una voce a lui dedicata in dizionari ed enciclopedie generali, e non solo di settore, è un segno eloquente di come la ricezione bettiana abbia fatto, in questi ultimi anni, importanti passi in avanti. Tuttavia, restano ancora campi interi da dissodare. È il caso, fra l'altro, dell'ermeneutica dell'arte: se il suo interesse già non era sfuggito a un lettore attento quale Pietro De Francisci, che negli anni Cinquanta parlava di «succose pagine dedicate dal Betti al processo artistico», bisogna però osservare come finora ci si sia limitati, in Italia come altrove, a brevi cenni, o a tentativi ancor timidi di rintracciare un vero e proprio percorso estetico all'interno del suo pensiero³.

A maggior ragione, si impone allora all'attenzione un saggio di Hans Sedlmayr, il grande storico dell'arte esponente della "New Viennese School"⁴, in cui vi è un ricorso costante alla teoria dell'interpretazione bettiana. Il saggio, dal titolo *Über das Interpretieren von Werken der bildenden Kunst. Entwurf eines didaktischen Programms*, era comparso nella *Festschrift* per Romano Guardini nel 1965 ed è stato in seguito ripubblicato nell'edizione del 1978 di *Kunst und Wahrheit*⁵. Esso non ha finora ricevuto la necessaria considerazione né da parte degli studiosi di Betti, né da quelli di Sedlmayr, i quali, dal canto loro, non si sono comunque mai occupati del rapporto col giurista e filosofo di Camerino⁶. Nella vasta produzione sedlmayriana, questo è l'unico

lavoro in cui Betti è menzionato; in esso, però, i richiami alla teoria dell'interpretazione dello studioso italiano, così come è esposta nel cosiddetto "*Hermeneutisches Manifest*", sono tanto frequenti da poter dire, senza ombra di dubbio, che sia lui l'interlocutore principale ⁷.

Il saggio in questione si segnala, così, come un episodio finora passato inosservato della ricezione di Betti nei paesi germanofoni, dove pure i suoi testi sono stati letti in più ambiti disciplinari e con un interesse tale da condizionarne la fortuna critica, visto che spesso si è giunti a considerare lo studioso camerinese un autore di lingua tedesca ⁸. Dal punto di vista tematico, esso si presenta, a sua volta, come l'unico luogo in cui l'ermeneutica bettiana è interpellata per questioni relative all'interpretazione delle opere d'arte visiva ⁹.

C'è, però, dell'altro. Non solo Sedlmayr ha letto Betti, ma anche Betti è stato attento lettore di Sedlmayr. Egli, anzi, giunge ad annoverare lo storico austriaco tra i pensatori che «furono per lui fonte di molteplici incitamenti produttivi» ¹⁰, incitamenti il cui peso può essere misurato, in particolare, nelle riflessioni sull'arte moderna condotte nella *Teoria generale della interpretazione*. Anche questo è finora passato inosservato: da nessuno dei due lati si è pertanto potuto cogliere che, sia pure in indipendenza reciproca, i due studiosi hanno dato vita a un confronto a distanza.

È una lettura incrociata, la loro, che si rivela degna d'interesse in entrambi i versanti, sia sul piano teorico-tematico, sia su quello storico-ricostruttivo: ciò permette all'analisi stessa di procedere oltre gli aspetti di carattere più generale pure rintracciabili, come la comune appartenenza a un medesimo *humus* culturale d'impronta conservatrice e *kulturkritisch*, e perfino alcune analogie sul piano della storia personale ¹¹. Da un lato, infatti, acquista maggiore significatività la rilettura del pensiero di Sedlmayr in chiave ermeneutica, affacciatisi sulla scia di interpretazioni autorevoli come quella di Hans Belting ¹². Dall'altro, si riconsidera il contributo di Betti in un campo, quello dell'interpretazione dell'opera d'arte, in cui il dibattito è sempre vivace e ricco di stimoli ¹³.

Gli "incroci ermeneutici" tra lo storico dell'arte austriaco e il giurista-filosofo italiano costituiscono l'argomento del lavoro portato avanti nelle prossime pagine. Attenendoci ai termini cronologici secondo i quali la doppia lettura ha avuto luogo, prenderemo le mosse dalla *Teoria generale della interpretazione*, per poi passare a considerare il saggio di Sedlmayr.

¹ Cfr. i contributi raccolti in "Fenomenologia e società", XXIII, n. 1, 2000, sotto il titolo *Fine della koinè ermeneutica?*; e ancora F. D'Agostini, *Ontologia ermeneutica e ontologie analitiche*, in "Teoria", XXII, n. 1, 2002, pp. 43-92: 43 e *passim*; e R. Messori,

Presentazione: ermeneutica e immaginazione, in P. Ricœur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, "Aesthetica preprint", n. 66, 2002, pp. 7-37: 7.

² Il cinquantenario della *Teoria generale della interpretazione* è stato l'occasione di una giornata di studi tenutasi il 6 aprile 2005 a Roma presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani. Della giornata è prevista la pubblicazione degli atti.

³ I rimandi vanno a P. De Francisci, *Emilio Betti e i suoi scritti intorno all'interpretazione*, in "Rivista italiana per le scienze giuridiche", 58, 1951, pp. 1-49: 10-11 (da cui è tratta l'espressione cit.); T. Griffero, *Interpretare. La teoria di Emilio Betti e il suo contesto*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988, p. 157; C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, Vita e Pensiero, Milano 1998, p. 181, n. 80; e, *si parva licet*, ai miei *Debiti e affinità tra l'estetica di Emilio Betti e la poetica di Ugo Betti*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", xv (N. S.), 1996-97, pp. 343-75; *Dogmatica e tipizzazione nel pensiero di Emilio Betti*, in "Itinerari", xxxvii, n. 1, 1998, pp. 19-45; *Il problema dell'arte contemporanea nel pensiero estetico di Emilio Betti*, in A. Nasi *et al.*, *Betti e i giovani*, Atti della giornata di studio (Teramo 1998), in A. Nasi - F. Zanchini (cur.), *Dalla legge al diritto. Nuovi studi su Emilio Betti*, Giuffrè, Milano 1999, pp. 215-28; *L'ermeneutica letteraria di Emilio Betti*, in "Itinerari", xxxviii, n. 3, 1999, pp. 85-109.

⁴ Per riprendere la nota espressione di Meyer Schapiro (*The New Viennese School*, in "The Art Bulletin", xviii, 1936, pp. 258-66).

⁵ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa. Abbozzo di un programma didattico* (1965), in *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte* (1978¹), tr. it. di F. P. Fiore, Rusconi, Milano 1984, pp. 265-89.

⁶ Non può essere considerato in tal senso un cenno di Roberto Masiero e Riccardo Caldura, che dice: «Sedlmayr accetta, con Betti, che sia scientifico soltanto il riconoscere che cosa è, invece di partire da ciò che dovrebbe o potrebbe essere» (*Presentazione*, in H. Sedlmayr, *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, "Aesthetica preprint", n. 8, 1985, pp. 5-42: 21). Non è chiaro, infatti, se i due studiosi istituiscano un semplice confronto oppure siano consapevoli del fatto che Sedlmayr aveva letto Betti. Essi, inoltre, attribuiscono erroneamente a Betti una convinzione di Hans Georg Gadamer, espressa in una lettera a quest'ultimo divenuta celebre, in cui il filosofo tedesco rivendicava per sé, contrariamente all'impostazione bettiana, il fatto di ritenere «veramente scientifico soltanto il riconoscere ciò che è, invece di partire da ciò che dovrebbe essere, o vorrebbe essere» (H. G. G., lettera a E. Betti del 18 febbraio 1961, cit. in *Ermeneutica e storicismo* (1965), in *Verità e metodo 2*, tr. it. di R. Dottori, Bompiani, Milano 1996, pp. 373-409: 380).

⁷ *'Hermeneutisches Manifest'* è chiamato dallo stesso Betti il saggio *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre* (1954), Mohr, Tübingen 1988.

⁸ Come rimarcava Giuliano Crifò ancora una decina d'anni fa (intervento in P. A. Bonnet *et al.*, *Spazio e tempo nella scienza di Emilio Betti*, Atti della giornata di studio (Teramo 1996), in A. Nasi - F. Zanchini (cur.), *Dalla legge al diritto*, cit., pp. 35-62: 38; cfr. anche il cenno in un suo contributo più recente: Id., *L'aspro compagno*, in G. Giacobbe - L. Fava Guzzetta, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica letteraria: Emilio e Ugo Betti*, Atti della giornata di studio (Roma 2004), Giappichelli, Torino 2006, pp. 77-79: 79). Sulla ricezione bettiana nei paesi germanofoni, cfr. R. Malter, *Die Rezeption der Hermeneutik Emilio Bettis in der deutschsprachigen Philosophie*, in "Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno", 7, 1978, pp. 143-63; T. Griffero, *L'ermeneutica di Emilio Betti e la sua ricezione*, in "Cultura e scuola", xxviii, n. 109, 1989, pp. 97-115: 104-10; e G. Crifò, *Sulla diffusione internazionale del pensiero ermeneutico bettiano*, in V. Rizzo (cur.), *Emilio Betti e l'interpretazione*, Esi, Napoli 1991, pp. 21-44: in part. 24-33.

⁹ Perlomeno a conoscenza di chi scrive.

¹⁰ E. Betti, *Notazioni autobiografiche*, Cedam, Padova 1953, pp. 50-51.

¹¹ Mentre Betti aveva aderito al fascismo, Sedlmayr aveva aderito al nazismo; entrambi avevano subito, per questo, un processo di epurazione ed erano stati sospesi

dall'insegnamento. Betti era stato assolto e aveva ripreso a insegnare, pur non senza problemi, quasi subito; Sedlmayr, invece, era stato posto in pensionamento coatto e non esercitò l'attività accademica fino al 1951. Cfr., per Betti, la rievocazione in prima persona di quegli anni, per lui amari, in E. B., *Notazioni autobiografiche*, cit., pp. 45-49. Per Sedlmayr, cfr. la ricostruzione di A. Ottenbacher, *Kunstgeschichte in ihrer Zeit. Hans Sedlmayr*, 2001, cap. 4, <<http://www.albert-ottenbacher.de/sedlmayr/seite4.html>> (visto il 13/2/2008).

¹² Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983), tr. it. di F. Pomarici, Einaudi, Torino 1990, pp. 17-19; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München 2002², pp. 149-50. Questa lettura, tuttavia, ha il limite di ridurre il discorso sul ruolo dell'indirizzo ermeneutico nella storiografia artistica al solo studioso austriaco.

¹³ È da notare, *en passant*, che in questo campo la teoria bettiana, per gli intenti di fondo – l'attenzione al problema della validità – anche se non per l'impianto teorico, può essere convincentemente accostata alla prospettiva di chi, più di altri, ha rivendicato per l'ermeneutica storico-artistica uno spazio autonomo di elaborazione: Oskar Bätschmann. L'accostamento è proposto da C. Volkenandt, voce *Hermeneutik*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe*, Metzler, Stuttgart - Weimar 2003, pp. 136-39: 137. Occorre però rilevare come anche Bätschmann manchi di interessarsi a Betti, nominandolo appena nella sua opera principale e leggendolo, secondo un *cliché* abusato, come rappresentante dell'«ermeneutica come metodo» (*Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001³, p. 6, n. 1).

Betti lettore di Sedlmayr ¹

1. La modernità e la perdita del centro

Nel trattare le vicende della modernità e l'interpretazione che essa ha fornito di sé, Hans Belting individua due chiavi di lettura antiteti- che. Ai suoi occhi, il moderno è caratterizzato, fin dal suo inizio, dalla contrapposizione di due orientamenti, uno rivolto in avanti e l'altro all'indietro. Se i sostenitori di entrambi, nelle loro analisi, pervenivano a diagnosticare un epilogo e invocavano la logica della storia per motivare le loro ragioni, diverso era l'atteggiamento nei confronti del passato: gli uni volevano a tutti i costi liberarsene, gli altri lo difendevano con altrettanta convinzione. Questi due orientamenti, per Belting, trovano corrispondenza nelle letture di Sedlmayr e di Walter Benjamin, incentrate, rispettivamente, sulla "perdita del centro" (*Verlust der Mitte*) e sulla "perdita dell'aura" (*Verlust der Aura*): la prima legata al passato e pronta a lamentare nella modernità uno sviamento, la seconda rivolta invece al futuro, visto sotto l'auspicio di un'«opportunità storica per una nuova arte» ².

È in questo quadro, di una tematizzazione della modernità e delle sue conseguenze, che Betti si riallaccia a Sedlmayr, condividendone le tesi-chiave e la terminologia. Le poche ma dense pagine della *Teoria generale della interpretazione* dedicate all'arte contemporanea ³ riprendono, in primo luogo, l'espressione 'Verlust der Mitte', che aveva dato il titolo all'opera sedlmayriana forse più nota, uscita nel 1948, e che Betti traduce, interpretando, «perdita della medietà e dell'equilibrio» ⁴. Tanto nella riflessione dello studioso austriaco quanto in quella dell'italiano, l'espressione ricopre un ambito più vasto di quello artistico, per comprendere l'intero corso delle vicende culturali e spirituali della modernità. Come scriveva Ernesto De Martino, nei materiali preparatori a *La fine del mondo*, «Sedlmayr si propone di analizzare nell'arte moderna i sintomi della crisi del nostro tempo tentando per tale via la diagnosi e la prognosi della malattia che travaglia la civiltà moderna» ⁵.

Sul piano dell'oggetto trattato, l'arte sembra possedere, per lo studioso austriaco, uno statuto privilegiato, per il carattere di evidenza che le deriva dal fatto di essere arte *visiva*, e in quanto essa, come osserva citando René Huyghe, «è, per la storia delle comunità umane,

ciò che il sogno di un uomo è per lo psichiatra»⁶. Per queste ragioni, anche la nozione di perdita del centro, pur nella sua portata generale, è declinata per lo più nel campo storico-artistico. Assistiamo qui a un approfondimento dell'idea di Max Dvořák – di cui Sedlmayr aveva seguito le lezioni – di una “storia dell'arte come storia dello spirito”⁷, che non riguarda solo il piano dell'oggetto, ma giunge a informare di sé le finalità della disciplina. In quest'ottica, la storiografia artistica aspira a porsi come «guida delle moderne scienze dello spirito», in virtù del fatto che i suoi oggetti di studio «sono allo stesso tempo liberi ed assoggettati al tempo, passati ed attuali»⁸.

Così, se è vero che la diagnosi della perdita del centro è specificata come “perdita dell'umanità”, e si riverbera, in tal modo, sull'intera dimensione della vita spirituale⁹, è anche vero che tale “umanità” è intesa primariamente come umanità dell'arte, cioè come capacità, propria della grande arte dei secoli passati, di raggiungere la propria autonomia attraverso la trasfigurazione e l'elaborazione di una materia di per sé estranea al suo apparato formale, come mostrano le relazioni intrattenute da essa col mito e con la religione. Lo stesso “centro perduto” su cui egli si sofferma è, innanzitutto, il «centro» dell'opera d'arte, vale a dire il suo «carattere intuitivo» (*anschaulicher Charakter*), l'elemento fondante in cui le diverse parti costitutive convergono, configurandola come totalità e individualità¹⁰.

È quindi la dialettica tra autonomia ed eteronomia dell'arte a costituire lo sfondo del discorso di Sedlmayr. Se per lui autonomia significa, come notava Gianni Carchia, «dare un senso, formare una *physis*, elaborare un'eteronomia», ne consegue che essa «non può essere un dato acquisito a priori, ma deve essere invece sempre un risultato, una conquista»¹¹. Nel momento in cui, come nel moderno, l'autonomia consiste in un'accentuazione all'estremo della libertà, viene meno la capacità dell'arte di significare, e quindi, per Sedlmayr, viene meno l'arte *tout court*. Gli stessi contrassegni dello statuto dell'arte contemporanea da lui individuati si rivelano dipendenti dalle idee di una libertà fine a se stessa e di un'autonomia priva di fondamenti.

2. *Perdita del centro e Entmittlung*

Proprio richiamandosi alla dialettica autonomia-eteronomia, Betti inizia a occuparsi, nella *Teoria generale della interpretazione*, delle produzioni artistiche del proprio tempo: «Le vicende del gusto estetico così nell'attività inventiva come in quella contemplativa insegnano, col loro ritmo di azione e reazione, che ad aspirazioni volte ad esprimere nella forma una carica lirica e simbolica, altre se ne alternano, ad esse antitetiche, volte a svuotare e a “depurare” la forma da ogni significato simbolico, o almeno a spogliarla di quella eccedenza di contenuto

rappresentativo, cui miravano correnti artistiche antecedenti (per es., di contenuto mitologico, mistico o religioso)»¹². Il riferimento dichiarato è lo stesso Sedlmayr di *Verlust der Mitte*¹³. È tuttavia possibile che, come fra l'altro lascerebbe pensare il cenno al «ritmo di azione e reazione», agisca in sottofondo anche la lettura dell'opera *Die geistige Mitte*, dello storico dell'arte olandese Frederik Adama van Scheltema: un autore alla cui influenza non era stato estraneo nemmeno Sedlmayr, e che Betti cita più volte, insieme con quest'ultimo, negli stessi contesti, fino ad attribuire a entrambi la paternità della formula "*Verlust der Mitte*"¹⁴.

Adama van Scheltema, studioso di vasti interessi oggi pressoché dimenticato¹⁵, nel volume in questione aveva elaborato, come recita il sottotitolo, una «morfologia della civiltà occidentale» (*abendländische Kulturmorphologie*), condotta in base all'idea secondo la quale la struttura interna della civiltà umana si mostra nella maniera più visibile nell'arte, tanto che dallo sviluppo dell'arte è possibile leggere, con maggior facilità che in qualsiasi altro ambito, le continue variazioni in cui questa struttura è coinvolta nello sviluppo storico dell'umanità¹⁶. L'idea è affine a quella che agisce in Sedlmayr, e che abbiamo notato essere un approfondimento della *Geistesgeschichte* di Dvořák: non stupisce allora trovare, subito dopo l'esposizione dell'idea-chiave, un richiamo alla "storia dello stile come storia della struttura" – tesi riconducibile al giovane Sedlmayr – e allo "sviluppo dell'arte come sviluppo dello spirito"¹⁷.

Nonostante le affinità e le influenze, occorre precisare che Adama van Scheltema non impiega la formula "*Verlust der Mitte*", come invece sostiene Betti: egli – e ciò è segnalato anche da Sedlmayr¹⁸ – ne usa comunque una simile, tanto nell'immagine del centro, quanto nel significato. Nel suo schema narrativo, infatti, le fasi più alte della civiltà occidentale sono caratterizzate dall'equilibrio e dalla pienezza di tutti gli aspetti, e possono essere rappresentate con la figura di un circolo in cui tutti gli elementi convergono verso il centro. Queste fasi sono precedute e seguite da momenti in cui prevalgono le tendenze centrifughe, per le quali l'autore utilizza più volte la parola "*Entmittlung*": è tale termine, traducibile solo approssimativamente con "decentramento", ad avvicinarsi alla formula sedlmayriana¹⁹.

Per Adama van Scheltema, il ritmo dello sviluppo dello spirito è quindi dato da un movimento duplice centripeto-centrifugo, che può essere paragonato, seguendo il suggerimento di Goethe e Schiller, alle due fasi della diastole e della sistole²⁰. È qui che può essere ravvisato il riferimento non dichiarato di Betti, in quanto non solo egli parla di «ritmo di azione e reazione», ma ne dà anche una rappresentazione – la «carica lirica e simbolica» opposta allo "svuotamento" – in termini che potremmo ritrovare senz'altro tra le pagine dello storico olandese²¹. Certo, Betti è stato uomo di vastissime letture e di altret-

tanto vaste frequentazioni personali, al punto che risulta veramente difficile districarsi tra le ascendenze intellettuali sulle quali via via il suo pensiero è andato formandosi. Egli non aveva perciò bisogno di richiamarsi esplicitamente ad Adama van Scheltema per una concezione che poteva vedere operante, *mutatis mutandis*, non solo nello stesso Sedlmayr, ma anche, fra gli altri e per restare tra gli storici dell'arte, in Heinrich Wölfflin e in Wilhelm Pinder, autori di riferimento anche per Adama van Scheltema, perlomeno il primo, e – Pinder finanche sul piano ideologico – per Sedlmayr²².

3. I caratteri della crisi

Dopo aver menzionato le due fasi del «ritmo di azione e reazione», Betti si sofferma sulla seconda, quella contrassegnata dallo «svuotamento» e dalla «depurazione» della forma artistica da ogni «eccedenza di contenuto rappresentativo». Nei suoi aspetti caratteristici, egli rileva gli stessi tratti dell'arte del suo tempo: «Sotto questo profilo vanno considerate talune moderne tendenze alla “purezza” del dato sensibile, all'astrattismo e all'“ermetismo” della realizzazione artistica, all'atomismo de' suoi elementi, alla dissoluzione e all'isolamento di arte da arte»²³. Sono, queste, righe densissime, in cui la posizione del problema, pur restando priva di uno sviluppo, mostra una sintonia col versante diagnostico dell'analisi puntuale condotta da Sedlmayr in *Verlust der Mitte*. Betti, infatti, della tendenza diffusa dell'arte dell'età moderna all'autonomia, sottolinea gli aspetti “puristi” e formalisti, la perdita degli elementi che le arti in passato avevano in comune, e il rendersi indipendenti delle arti l'una dall'altra. Parimenti, Sedlmayr – volendo ridurre il suo discorso ai minimi termini – aveva rilevato che l'architettura elimina gli elementi scenici, pittorici, plastici e ornamentali, anche la scultura fa a meno dei valori pittorici, il disegno lineare si rende autonomo dalla pittura, e quest'ultima, rifiutando gli aspetti plastici e architettonici e abdicando alla sua dimensione significativa, tende al solo elemento visibile nella sua purezza; egli lamentava, inoltre, la dissoluzione dei confini tra ciò che è arte e ciò che non lo è, per esempio tra architettura e ingegneria, e tra pittura e scultura da una parte e le produzioni dei primitivi o dei bambini dall'altra²⁴.

Una differenza nelle ricostruzioni dei due studiosi riguarda l'arco cronologico della crisi, che, mentre per Sedlmayr è un fenomeno di lunga durata le cui avvisaglie si avvertono già nei decenni precedenti alla Rivoluzione Francese²⁵, per Betti, come del resto per Adama van Scheltema²⁶, comincia alla fine dell'Ottocento e interessa soprattutto il XX secolo. È comunque vero che, sia per l'italiano e sia per l'austriaco, l'orientamento della pittura verso il puro vedere si realizza con Cézanne²⁷, anche se poi Betti, ricollegandosi alla fenomenologia

degli stili di Pinder, finisce per articolare diversamente il problema. In tale orientamento, infatti, egli individua il problema di fondo che accomuna l'intera generazione cui appartengono tanto gli impressionisti francesi, quanto i loro omologhi tedeschi: «Così la generazione di pittori del 1860 reagisce alla precedente tendenza a trasfigurare il reale facendo leva sul valore simbolico e poetico (es.: D.C. [*sic*] Friedrich); ma laddove gli uni, come Cézanne e von Marées, propugnano l'assodarsi della forma, gli altri, cioè gli impressionisti, come Monet e Manet, cercano piuttosto un'occasione al dipingere per mettere alla prova una nuova maniera di mirare e di vedere (*en plein air*). E tuttavia questi appaiono legati, come i loro antipodi, ad un problema, cui essi danno una soluzione diversa da quella di costoro: il problema e l'esigenza di emancipare quel che si può vedere da quel che si può dire, e di realizzare il "puro" vedere, spoglio da ogni miscuglio intellettuale e sentimentale. La cercata emancipazione del vedere conduce gli uni all'impressionismo, gli altri alla tettonica della figura»²⁸.

Nonostante la precisa contestualizzazione generazionale, Betti, come Sedlmayr, pare attribuire un carattere di eccezionalità alla posizione di Cézanne, tale da distinguerlo dai suoi coetanei impressionisti e da porlo come autentico iniziatore dell'arte del XX secolo²⁹. Agli occhi di Betti, infatti, Cézanne è coinvolto nel processo di perdita del centro, e anzi ha nel processo stesso un ruolo di primo piano; l'impressionismo ne è invece escluso, così come, per le stesse ragioni, l'espressionismo.

Le ragioni di tale esclusione dipendono, a monte, dalla concezione bettiana dell'opera d'arte, che segue l'ideale di una forma in cui si rende presente, in una sintesi armonica, un contenuto spirituale: «Il problema dell'arte è un problema essenzialmente di forma, di espressione, di configurazione: è il problema di dar forma ad una esperienza di vita, ad un'emozione lirica originale, nella quale vibra – conferendo ispirazione e illuminazione – il presagio di un fatto di natura o di una situazione psicologica, di un'armonia di proporzioni o di un conflitto etico, di una condizione nazionale o di un evento storico»³⁰.

L'ideale è ripreso dal pensiero di Adelchi Baratonò, filosofo legato a Betti da una lunga frequentazione personale, e al quale, tra l'altro, aveva inviato, nel 1947, il primo schema della *Teoria generale della interpretazione*³¹. Baratonò, proponendosi di conciliare le opposte istanze in senso lato classiche del formalismo e in senso lato romantiche del contentutismo, aveva concepito l'opera d'arte come una forma sensibile nella quale il contenuto si esistenza armonizzandosi con essa³². È questa la concezione cui si mantiene fedele Betti, il quale, ancora in sintonia con essa, avverte che il contenuto non deve essere calato all'interno della forma in modo da rimandare direttamente alla cosa o all'evento raffigurato, come per rievocarne il ricordo: al contrario, il contenuto va sollevato dalla sfera della realtà effettuale, dal suo *hic et nunc*, attraverso un processo di «trasfigurazione» o di «deformazio-

ne»³³. Qui Betti si ricollega non solo a Baratono, ma anche a Matteo Marangoni, il quale, nel notissimo *Saper vedere*, aveva sostenuto che «tutta l'arte è deformazione», fino ad affermare: «La voce “deformazione” è infelice perché tradisce l'esistenza latente del preconetto della verosimiglianza, in quanto ne è quasi un riconoscimento implicito. Deformazione vorrebbe, infatti, significare come un allontanamento da una forma modello prestabilita; e quale sarebbe questa forma modello se non la natura? Ma sappiamo oramai che l'arte non è imitazione della natura, e bisognerà quindi concludere [...] che l'arte è sempre deformazione»³⁴.

È in quest'ottica che si colloca il cenno dedicato all'impressionismo e all'espressionismo, manifestazioni che, agli occhi di Betti, realizzano nella prassi artistica concreta la stessa esigenza insita strutturalmente in ogni opera d'arte. Secondo il giurista-filosofo italiano, infatti, già l'impressionismo, ma in maniera ancor più decisa l'espressionismo, sono stati capaci di rendere giustizia al valore espressivo della deformazione, in opposizione a concezioni che, intendendo in modo rigido la teoria del rispecchiamento estetico, erano portate a ravvisare l'ideale dell'arte nella fotografia.

Betti svolge queste ultime considerazioni ben prima di giungere a elaborare una teoria generale dell'interpretazione: esse si trovano, infatti, nella prefazione a *Diritto romano I*, del 1935. Qui oggetto del discorso è l'esigenza di ricorrere, nel campo dell'ermeneutica storico-giuridica, alla dogmatica odierna per lo studio del diritto romano, esigenza che rappresenta uno dei temi-chiave del contributo bettiano agli studi giuridici, tanto storici quanto dogmatici³⁵. In quest'occasione, tale esigenza è posta appunto a confronto con quella della deformazione nella pittura espressionista: un confronto che ha suscitato l'interesse di Aldo Schiavone, ma soltanto per respingere come «improvvisazioni peregrine» le parole con le quali è stato formulato³⁶. È possibile pensare che il parallelismo proposto abbia una sua funzione retorico-argomentativa; dal punto di vista critico-artistico, è comunque interessante notare che questo è l'unico caso in cui Betti mostra una certa considerazione verso una corrente contemporanea, la quale, oltre a essere compresa nelle sue istanze espressive, viene anche, in tal modo, esclusa dal processo di crisi della modernità.

Non così, invece, la pittura di Cézanne. Di ciò, è rivelatore il fatto che viene liquidato come «non persuasivo» un «cenno simpatizzante» di Baratono nei suoi confronti³⁷. Betti riporta due affermazioni del pittore francese: «la pittura non ha per scopo che essa stessa» e «bisogna ritornare classici attraverso la natura, cioè attraverso la sensazione»³⁸. Affermazioni sufficienti al giurista-filosofo per lanciare un'accusa sbrigativa, secondo cui «il meno che si possa imputare all'autore è la crassa ignoranza in materia di psicologia e l'adorabile ingenuità in materia di estetica»³⁹. Baratono, al contrario, vede nelle parole cézanniane non

tanto – come pure potrebbe trapelare, specie nella prima citazione – un legame con le teorie dell'*art pour l'art*, quanto l'esigenza di trasferire e di esprimere il contenuto all'interno della forma sensibile senza residui o eccedenze: ciò che importa è come l'artista si esprime coi mezzi artistici, quelli che il pittore francese chiamava «sensazione» e che possono anche definirsi «materia» (linee, superfici, colori...) ⁴⁰.

Baratono, che ha saputo guardare con interesse all'arte contemporanea, ritrova dunque nella poetica di Cézanne la propria concezione dell'opera d'arte come realizzazione armonica di un contenuto spirituale in una forma sensibile ⁴¹. Betti, nonostante accolga e faccia sua tale concezione, non è però persuaso da questo «cenno simpatizzante», e resta quindi fermo sulle sue posizioni ⁴². Egli finisce, così, per cogliere nelle principali manifestazioni artistiche della sua epoca una «tendenza astrattistica e atomistica» e fenomeni di «primitivismo artistico», in singolare analogia con alcuni indirizzi contemporanei della filosofia, della teologia e del diritto, come lo storicismo crociano – da lui più volte etichettato come «atomistico e adialettico» ⁴³ – la demitizzazione della teologia protestante e le correnti del pensiero giuridico influenzate dall'esistenzialismo ⁴⁴.

Gli stessi sintomi sono rintracciati anche nella drammaturgia contemporanea, incline a privilegiare come fine a se stessa la tecnica scenica ed espressiva, e nella musica. In quest'ultimo campo, uno dei tratti distintivi rilevati è la disgregazione sempre maggiore della logica e della coerenza strutturale a vantaggio del singolo particolare, di cui sono esempi significativi il «sillabismo fonico» di Stravinskij e la dodecafonia di Schoenberg; inoltre, viene rimarcata la sopravvalutazione, tanto nella creazione quanto nell'interpretazione, della tecnica compositiva ed espressiva, col rischio che, anche in questo caso, essa venga considerata fine a se stessa ⁴⁵.

4. *Crisi dell'arte e crisi della civiltà*

Nella sommarietà, ma anche nella densità, del suo discorso, Betti si sofferma quindi con decisione non solo sull'orientamento della pittura verso il puro vedere, ma, più in generale, sul fatto che, nelle principali manifestazioni contemporanee di tutte le arti, la sintesi armonica di forma e contenuto si scioglie in direzione di una preminenza del dato formale, e il conseguente carattere di totalità dell'opera, su cui Sedlmayr aveva richiamato l'attenzione, viene irrimediabilmente perduto in seguito a una frammentazione dei suoi elementi. Ciò è quanto Betti intende nel parlare, in sintonia con lo storico dell'arte austriaco, di «purezza» del dato sensibile», di «atomismo», di tecnica fine a se stessa. È la forma, ai suoi occhi, che balza in primo piano, e la creazione artistica «diviene sempre più risolutamente distante, vuota d'anima

e disumana»: anche la fruizione, di conseguenza, vede ridotto il suo ruolo, perché opere così realizzate impediscono «una viva partecipazione dell'anima alle percezioni della vista o dell'udito»⁴⁶. Le espressioni artistiche della modernità sono perciò viste come «fenomeni [...] da valutare criticamente quali deviazioni da una sana sensibilità che denunciano un allarmante impoverirsi dell'ispirazione lirica»⁴⁷; esse sono sintomi evidenti della crisi profonda e generalizzata che colpisce l'epoca presente, segnata dalla civilizzazione di massa e dai rischi di una tecnicizzazione esasperata.

Tale situazione generale porta con sé come conseguenza una standardizzazione delle relazioni umane, cui fa riscontro, nel campo della comunicazione artistica, la presenza sempre più massiccia di «surrogati dell'arte», espressione che non sarà estranea all'ultimo Sedlmayr⁴⁸. «Surrogati dell'arte» sono quelli che richiedono al fruitore capacità minime di comprensione, in quanto semplificano l'espressione, banalizzano il contenuto e si propongono come unico fine la ricerca dell'effetto a ogni costo: tali sono «i romanzi gialli e i films eccitanti, o le composizioni musicali a effetto»⁴⁹. A proposito di queste ultime, Betti riprende un'osservazione di Wilhelm Furtwängler – musicista il cui contributo teorico è stato valorizzato tanto da lui quanto da Sedlmayr – secondo cui il voler cercare l'effetto a ogni costo per far colpo sullo spettatore, fenomeno nato nella seconda metà dell'Ottocento, nell'epoca di Wagner e Liszt, denuncia un'assenza di dialogo tra il compositore, o l'artista in genere, e il pubblico, cui si cerca di rimediare proprio con il ricorso all'effetto. A creare il dialogo, però, «riescono solo quelle opere che afferrano il pubblico, non già come un insieme di singoli sradicati e disancorati dal popolo e dalla società di cui fanno parte, bensì come membri di essa e quindi dell'umanità che in loro è operante»⁵⁰.

Da queste parole, traspare la profonda finalità etico-comunicativa riconosciuta da Betti alla fruizione estetica. È, questa, una conseguenza del fatto che egli, come già Dilthey e Croce, fonda la propria teoria ermeneutica sul presupposto antropologico della *comune umanità*, come condizione trascendentale di possibilità della comprensione e della comunicazione⁵¹. Per lui, comunicare significa essenzialmente interpretare, e il «presupposto dell'intendere», ciò che rende possibile l'interpretazione, coincide con la possibilità del rapporto con gli altri e col passato, ovvero con la partecipazione di tutti i soggetti alla *magna viventium ac defunctorum communio*⁵².

In questo caso, però, la questione della finalità etico-comunicativa della fruizione resta sullo sfondo, perché qui egli non sta primariamente tematizzando la fondazione della comunicazione e dei suoi presupposti ma, proprio come Furtwängler, è interessato alla riuscita della comunicazione stessa⁵³. In quest'ottica, la società e, a livello più ampio, l'umanità valgono per lui come riferimento teleologico di una fruizione autentica, come vincolo che unisce opera, interprete e pubblico non

solo sul piano delle condizioni di possibilità, ma anche su quello dell'intendersi effettivo.

Nel momento in cui imposta il problema secondo queste coordinate, Betti è costretto anche a constatare come il buon esito della comunicazione, e con esso la possibilità di giungere a una comprensione autentica, nel proprio presente sia sempre più compromesso, sostituito com'è da un processo di banalizzazione che accomuna i «surrogati dell'arte» ai «surrogati dell'argomentazione», formula in cui racchiude svariati fenomeni, come la propaganda e l'oratoria radiofonica – soprattutto la propaganda bellica e politica – i metodi del behaviorismo e della guerra psicologica⁵⁴: fenomeni tra loro eterogenei, eppure, ai suoi occhi, accomunati dal condurre a un impoverimento della comunicazione. La critica bettiana finisce, così, per investire il problema del dialogo nell'età della civilizzazione di massa: «Poiché manca tempo e pacata tranquillità per meditare, vedute divergenti non vengono più ponderate: ci si accontenta di odiarle; nel febbrile accelerarsi della vita, spirito e occhio vengono abituati a un modo di vedere e di giudicare dimezzato e falsato; per mancanza di agio meditativo la civiltà sbocca verso una cieca intolleranza e una nuova barbarie»⁵⁵.

Anche il ruolo dell'intellettuale entra in crisi, e la figura dominante dell'epoca diviene quella dello «specialista». Già poco prima dello scoppio della seconda Guerra Mondiale, commentando un importante scritto di Paul Koschaker sulla crisi degli studi sul diritto romano, Betti scriveva: «Il tipo d'uomo che questa nuova barbarie educa e promuove, è quello dello specialista che “sa il fatto suo” in un ristretto ramo della tecnica, dell'arte o della scienza, ma che fuori di quel ramo è un perfetto ignorante o un mediocre, senza vivi interessi spirituali, senza propria personalità e capacità di giudizio, uomo-massa. Si potrebbe dire di simili tipi umani che essi sono frammenti d'uomini piuttosto che uomini interi»⁵⁶.

La stessa diagnosi, espressa con le medesime parole, si ritrova a circa vent'anni di distanza, in un articolo del 1960⁵⁷. In ciò, possiamo vedere una conferma implicita di come Betti sia convinto della persistenza, se non dell'accentuazione, della crisi nei decenni successivi alla guerra. È altrettanto significativo, in proposito, leggere, nella *Teoria generale della interpretazione*, che le osservazioni svolte da Johann Huizinga nella sua opera sulle “ombre del domani”, «che avevano in vista un diverso ambiente politico» – quello *entre deux guerres* dominato dal nazifascismo – erano ritenute da Betti «più che mai di viva attualità nell'ambiente odierno»⁵⁸.

Con la critica dello specialismo e della civiltà di massa, Betti mostra palesemente i vincoli che lo legano alla *Kulturkritik* primonovecentesca e alla “letteratura della crisi” che si snoda per buona parte del secolo passato: quella con cui intrattiene rapporti Sedlmayr e a cui è possibile ricondurre Adama van Scheltema, Furtwängler, Koschaker e Huizinga,

ma anche, per richiamare gli altri nomi citati da Betti in questo contesto, Hendrik de Man, José Ortega y Gasset e Carl Schmitt⁵⁹. Il riferimento principale per la tematica della «barbarie della specializzazione» è Ortega y Gasset, ricordato esplicitamente in proposito⁶⁰. È interessante però notare che parole simili si ritrovano in un'intervista rilasciata nel 1938 dal fratello di Betti, il noto poeta e drammaturgo Ugo. Questi, parlando del suo rapporto col cinema e confessando di sentirsi incompetente in materia, aggiungeva in quell'occasione che, nel caso avesse dovuto lavorarci, gli sarebbe comunque restata una speranza: «“Il cinema? Sono un incompetente, ecco tutto.” – “Ma se dovesse entrarci?” – “Allora mi resterebbe una speranza, la speranza che la mia incompetenza di estraneo, a proposito di cinema, possa rendermi immune da un'altra e forse peggiore incompetenza: quella degli specialisti, quella pericolosa incompetenza ‘per cui gli alberi impediscono di vedere la foresta’ e per cui spesso chi si è tuffato nel cinema non solo perde di vista certe idee e certe esigenze generali, ma finisce per non capire più niente – appunto – di cinematografo, pur essendo molto competente in fatto, per esempio, di inquadrature, carrelli, macchine da presa”»⁶¹.

Compare qui lo stesso rilievo critico nei confronti della figura dello specialista, che abbiamo visto negli scritti del fratello, a partire dagli stessi anni. È interessante altresì segnalare come anche in Emilio si ritrovi l'immagine degli alberi e della foresta, che viene da lui impiegata in difesa della fecondità euristica e conoscitiva di tipi e generi artistici e letterari, di contro al ruolo subordinato a essi assegnato nella prospettiva crociana. L'atteggiamento di chi, «nell'illusione di veder meglio l'albero singolo, perde di vista l'insieme della foresta o del paesaggio di cui quello fa parte», sarebbe quello rintracciabile nel pensiero di Croce e dei suoi seguaci, che rinunciano a servirsi di tipi e generi in funzione ermeneutica, per non pregiudicare l'individualità del fenomeno storico studiato⁶². Non è un caso, ancora, che sia proprio in questo contesto che Emilio introduce il già ricordato confronto tra lo storicismo crociano e le tendenze astrattiste delle arti figurative.

Se quindi con quell'immagine non è direttamente coinvolta la figura dello specialista, come invece è in Ugo, il clima che si respira nelle righe dei due fratelli è comunque identico. Ciò costituisce un segno tangibile delle affinità speculative sussistenti tra i due, alimentate in uno scambio di idee tanto ricco di stimoli e di incitamenti da risultare fecondo per entrambi, e testimonianza dell'autenticità del «comune re-taggio ideale» ricordato nel dedicare a Ugo la *Teoria generale della interpretazione*⁶³. Maggiori informazioni sul rapporto tra i due potranno ricavarsi soltanto da una ricognizione dei numerosi inediti di entrambi; è già possibile, comunque, far notare come Emilio sia stato il primo a valorizzare gli scritti teorici del fratello, i quali, benché possano sembrare a prima vista di carattere occasionale, perché destinati per lo più alle terze pagine di quotidiani, rivendicano una loro importanza, per il

fatto di essere gli unici luoghi in cui Ugo elabora la propria riflessione sull'arte e sulla poesia ⁶⁴.

5. Arte astratta e oggetti estetici minimali

Nonostante il quadro critico in cui l'arte moderna si situa sul piano storico-spirituale, Betti, contrariamente a Sedlmayr, non giunge a negarne il carattere di arte. Neanche lo studioso austriaco, a ben vedere, estende la sua negazione a tutti i fenomeni artistici della propria epoca; tuttavia, dopo aver visto nei *readymade* di Duchamp e nel *Quadrato nero su fondo bianco* di Malevič due gesti che si pongono «al di fuori dell'«arte»», e dopo aver cercato a lungo un termine appropriato, nei suoi ultimi lavori giunge a parlare di «non-arte» (*Nichtkunst*) e di «antiarte» (*Antikunst*) per le avanguardie storiche e gli sviluppi successivi della scena del XX secolo, fino alla *pop art* e al concettuale ⁶⁵. Al contrario, Betti non sposa tesi così drastiche, e può quindi sostenere che, anche nel caso delle opere moderne, «pure resta loro la qualifica di arte», e dunque il compito ermeneutico continua a sussistere, «per quanto ridotto e semplificato» ⁶⁶.

Per queste ragioni, egli non ha alcun dubbio che la pittura astratta sia arte. Ciò è dichiarato esplicitamente in un'aggiunta alla *Teoria generale della interpretazione*, nella quale il giurista-filosofo si riallaccia a un'inchiesta promossa dall'edizione tedesca della rivista "Epoca" e ad alcune indicazioni di Herbert Kuhn e di Wladimir Weidlé ⁶⁷. Betti propende per considerare l'arte astratta un fenomeno di vasta portata e non soltanto una tendenza dell'ultimo secolo: pur senza esplicitare il discorso, egli riprende quasi alla lettera le risposte di Weidlé all'inchiesta di "Epoca", ritenendo, con quest'ultimo, che la pittura astratta sia sempre esistita e che sia capace anche di avere un futuro, a patto di abbandonare il supporto del quadro e di legarsi con l'industria moderna e con l'architettura, assumendo una funzione decorativa ⁶⁸. Betti finisce per circoscrivere, riduttivamente, il fenomeno dell'astrattismo alla colorazione ⁶⁹, vedendo in essa un linguaggio indiretto, che aiuta oggetti come uno strumento o la parte di un edificio a esprimere qualcosa circa il loro scopo e il loro senso; il dipinto astratto su tela o tavola, invece, non ha scopi, e quindi non riesce a esprimere alcun senso. Se per arte si intende semplicemente la produzione di oggetti suscettibili di un giudizio estetico, allora, nota Betti ancora con Weidlé, anche il dipinto astratto è arte. Si tratta, però, soltanto di un «oggetto estetico minimale»⁷⁰: tutto ciò che se ne può desumere è se il pittore ha o no talento, e se, nel realizzarlo, si trovava in uno stato di eccitazione o di riposo.

Weidlé, altra figura di storico e teorico dell'arte riconducibile all'orizzonte della *Kulturkritik*, ha rappresentato un punto di riferimento im-

portante per gli ultimi scritti di Sedlmayr, come il già nominato saggio sulla «non-arte» e sull'«antiarte», in cui è riconosciuta come «fondamentale» la distinzione che questo studioso teorizzava negli anni Sessanta tra «opera d'arte» (*Kunstwerk*) e «oggetto estetico» (*ästhetisches Objekt*)⁷¹. Mediante questa distinzione, Weidlé intendeva pronunciarsi contro una caratterizzazione soltanto estetica dell'arte, che vedeva racchiusa nell'affermazione di Stephan Witasek per la quale «l'arte è attività umana diretta alla creazione di oggetti che agiscono in modo esteticamente efficace»⁷². Lo sfondo del discorso è costituito dalla separazione di ambito artistico e ambito estetico, che anche Betti tiene presente, richiamandosi in proposito all'*allgemeine Kunstwissenschaft* di Max Dessoir ed Emil Utitz⁷³. Se la posizione su cui si attestavano i teorici della scienza generale dell'arte esprimeva l'esigenza duplice di non limitare la considerazione estetica all'arte e di non limitare l'arte alla considerazione estetica, Witasek teneva ferma soltanto la prima⁷⁴, mentre Weidlé sposava la seconda. Nella tesi volta a ridurre l'arte all'aspetto estetico, quest'ultimo vedeva un elemento di confusione, anzi un vero e proprio «inganno estetico» (*ästhetische Täuschung*), perpetuatosi fin dalla nascita dell'estetica moderna⁷⁵. Ai suoi occhi, invece, per comprendere adeguatamente l'arte, occorre fare un passo «al di là dell'estetica», in modo da coglierne il valore di linguaggio e poter determinare l'attività artistica come «un portare al linguaggio un contenuto di senso, che altrimenti sarebbe rimasto inespresso e ignoto (per meglio dire: non riconosciuto)»⁷⁶.

Questa rivendicazione è riscontrabile, in forma accentuata, nel Sedlmayr degli ultimi scritti. In essi, è condiviso con Weidlé il proposito di rivendicare per l'arte il carattere di linguaggio, da intendersi, secondo l'insegnamento di Wilhelm von Humboldt, come corrispondenza-identità tra un principio che si rivolge ai sensi e un principio che si rivolge allo spirito⁷⁷. In quest'ottica, l'arte, in quanto linguaggio, è individuata da due fattori: il dato fisico-sensibile da un lato, e il contenuto rappresentativo, la dimensione significativa, dall'altro; essa si configura, pertanto, come sintesi di segno e significato. Il processo di autonomizzazione dell'età contemporanea disgrega la sintesi, isolando l'aspetto sensibile: perduta la natura simbolica, cioè linguistica, dell'arte, ci si trova di fronte a oggetti incapaci di «parlare» e di affermare una propria verità, oggetti possibili di esperienza estetica, ma privi di quella dimensione in senso lato spirituale che eccede il dato percettivo. Come commenta Sedlmayr, «se in un'opera d'arte si prescinde da tutto ciò che non se ne percepisce solo con i sensi, le si toglie il carattere di linguaggio. L'opera d'arte viene ridotta ad un oggetto estetico e l'atto artistico viene frainteso come atto meramente estetico»⁷⁸.

L'accentuazione da parte dello storico austriaco consiste nel considerare l'«inganno estetico» come strettamente connesso all'arte del XX secolo, laddove Weidlé, pure assai critico nei confronti della crisi spiri-

tuale attraversata dall'arte moderna, sembra più incline a cogliere nella confusione tra opera d'arte e oggetto estetico un fenomeno connesso con l'estetica in quanto tale. Per entrambi appare comunque significativo il fatto che fenomeni quali il *Quadrato nero* di Malevič, e i *ready-made* di Duchamp avevano fatto la loro comparsa pochi anni dopo l'affermazione di Witasek sopra riportata, che risale al 1904, come a mostrare una corrispondenza o una solidarietà fra teoria e prassi artistica⁷⁹. È da ricordare che l'intento di Witasek era quello di un'indagine dell'esperienza estetica che individuasse una tassonomia delle determinazioni soggettive e oggettive del sentimento estetico. Per Weidlé e Sedlmayr, ad ogni modo, la considerazione dell'arte solo in quest'ottica, se può essere concessa come una scelta di campo⁸⁰, costituisce tuttavia un impoverimento rispetto alla concezione dell'arte come linguaggio⁸¹. Comune, ancora, a Weidlé e Sedlmayr è l'idea che nell'ultimo secolo il processo che conduce dall'opera all'oggetto estetico non si arresti, ma anzi si approfondisca, giungendo a ridurre sempre più ai minimi termini tanto l'attività produttiva dell'artista, quanto lo stesso aspetto fisico-sensibile, ormai isolato e reso autonomo. È in questo contesto che, avendo sott'occhio gli esiti ultimi a cui il processo arriva, Weidlé introduce l'espressione «oggetto estetico minimale», ripresa poi da Sedlmayr, il quale definisce in tal modo il *Quadrato nero* di Malevič, e indica contemporaneamente come «atto estetico minimale» lo *scolabottiglie* di Duchamp⁸².

Anche Betti, come già visto, trae da Weidlé l'espressione «oggetto estetico minimale». Bisogna però ribadire che, al contrario di Sedlmayr, esplicito nel porre l'oggetto estetico sul versante della non-arte, le posizioni del giurista-filosofo italiano non sono così risolutive, come del resto neanche quelle dello stesso Weidlé, per il quale l'arte attuale, benché «convalescente», è pur sempre arte⁸³. È per questo che Betti può includere nella sfera dell'arte gli oggetti estetici, anche quando essi si presentano come “minimali”, e pertanto suscettibili soltanto di un approccio fruitivo ed ermeneutico «ridotto e semplificato».

6. *Problemi di eclettismo*

I critici hanno spesso denunciato un certo eclettismo nelle posizioni di Betti, che pure dell'eclettismo è stato convinto critico, e una tensione non risolta, determinata dalla compresenza, nella sua teoria, di dottrine e di tradizioni filosofiche eterogenee, non amalgamantisi fra loro o addirittura antitetiche⁸⁴. Una conferma di ciò, a prima vista, potrebbe essere rintracciata anche nelle sue osservazioni sull'arte moderna.

Betti riprende da Alois Riegl il concetto e il termine-chiave di *Kunstwollen*, parola che viene da lui interpretata come «aspirazione

artistica»⁸⁵. Egli non si sofferma ad analizzare le posizioni riegliane in tutte le loro sfaccettature e implicazioni⁸⁶: ciò che lo interessa è il relativismo storicistico a cui esse approdano nell'assegnare un'eguale dignità a tutte le diverse forme d'arte succedutesi nel corso della storia. Come ha ben presente, si tratta di una visione che comporta l'abbandono e la sconfessione dell'idea di progresso nel campo storico-artistico. In concordanza con i suoi assunti, la teoria riegliana rinuncia a privilegiare certi fenomeni – il che vuol dire, in definitiva, certi valori, ancora legati all'ideale classico – eliminando così il pregiudizio secondo cui l'arte, lungo la sua storia, corre verso una meta prefissata una volta per tutte, e aprendo la strada a un'effettiva storicizzazione delle opere e degli stili. In quest'ottica, il valore artistico ed estetico di un'opera d'arte non è condizionato dalla sua posizione nello sviluppo storico delle forme e dalla sua appartenenza a una fase o a un'altra di questo sviluppo: se ne ricava un chiarimento importante per lo statuto epistemologico della storia dell'arte, che, in quanto disciplina storica, deve fare a meno di ogni discorso valutativo, per mantenersi su un piano d'indagine di tipo descrittivo e non normativo⁸⁷.

La premessa a una concezione descrittiva della storiografia artistica risiede, come si evince da *Spätrömische Kunstindustrie*, l'importante opera di Riegl uscita nel 1901, nel rifiuto del concetto di decadenza. È lo stesso Betti, in una nota, a riferirsi a questo testo, ricordando che Riegl, seguendo il criterio del *Kunstwollen*, si pronunciava «contro la diagnosi di “decadenza” dell'arte tarda»⁸⁸. L'accoglimento di questa tesi, del resto coerente con l'impostazione generale del suo storicismo, dovrebbe permettere allo studioso italiano anche una contestualizzazione storica e una considerazione dell'arte moderna in linea con essa. Anche i fenomeni artistici del XX secolo, infatti, a meno di non voler essere contraddittori, richiedono una lettura che faccia ricorso non al concetto di decadenza, ma al differente *Kunstwollen* che, rispetto all'arte dei secoli passati, si mostra in essi. Come si può allora parlare di crisi, di «allarmante impoverirsi dell'ispirazione lirica» e via dicendo?

È necessario far valere una distinzione. Betti, a ben vedere, riferisce il suo discorso innanzitutto alla decadenza e alla crisi della civiltà moderna: le sue osservazioni sono condotte da questo punto di vista più generale, e l'arte, in quanto espressione di una determinata cultura, non può non riflettere la situazione di crisi che questa cultura può manifestare. D'altra parte, il criterio del *Kunstwollen* agisce, per Betti come già per Riegl, sul piano della logica intrinseca al campo artistico, senza alcun riferimento ad ambiti esterni. È vero che tale concetto può anche essere inteso, per entrambi, come «aspirazione artistica» di un'intera epoca, ed è altrettanto vero che, né per l'uno, né per l'altro, è possibile tralasciare i numerosi nessi che legano l'arte agli altri ambiti della cultura. Sono queste, dopotutto, le ragioni che spingono Betti a esprimere riserve nei confronti della tesi dell'«insularità dell'opera

d'arte» (*Inselhaftigkeit des Kunstwerks*), legata ai nomi di Dessoir e di Dagobert Frey, in base alla quale l'opera è da considerarsi a tal punto autonoma e assoluta da essere paragonata, appunto, a un'isola ⁸⁹.

Tuttavia, se l'arte non può essere qualcosa di isolato dal resto della cultura, il concetto di *Kunstwollen* attiene a quello stesso ambito per il quale Wölfflin postulava una «storia interna dell'arte», contrapposta a una storia esterna, per il quale Ernst Kitzinger parlava di aspetti «introdiretti», distinti da quelli «eterodiretti», e per il quale René Wellek e Austin Warren, nel campo degli studi letterari, introducevano la nozione di una «critica intrinseca», contrapposta a una estrinseca ⁹⁰. Il *Kunstwollen*, insomma, in quanto aspirazione *artistica*, riguarda gli aspetti intrinseci di questo fare, ed è anzi stato, storicamente, il tentativo più noto, nonché più discusso, di individuare un principio autonomo che soggiacesse al variare storico delle forme artistiche e ne comprendesse lo sviluppo dall'interno ⁹¹.

Una delle eredità più durature della storiografia artistica posthegeliana di area tedesca è rappresentata, senz'altro, dalla riformulazione in senso storico-stilistico della disciplina. È innanzitutto il concetto di stile, nell'ottica di Riegl, ma anche in quella di un Wölfflin, a essere sottratto alla sua precedente connotazione normativa, e a porsi come suscettibile di un impiego descrittivo e avalutativo, su cui poter costruire un modello storiografico che rifugge dall'idea di progresso intesa in senso evolutzionistico ⁹². La legittimazione in senso storico dell'arte come fenomeno autonomo passa così attraverso l'assunzione di una prospettiva basata proprio sulla critica stilistica: di qui l'individuazione della storia degli stili come “motore” della storia dell'arte e la messa in secondo piano, se non l'esclusione dal campo disciplinare, di tutte le condizioni che esulano dal discorso stilistico-formale, fino a limitare la destinazione del compito interpretativo – per dirla con Belting – all'«ordinamento delle opere d'arte del “musée imaginaire”» ⁹³.

Betti, da un lato, è sensibile alla poetica contenutistica del fratello Ugo e, dall'altro lato, come già visto, concorda con la proposta di Baratonno di conciliare, in una visione unitaria dell'opera d'arte, le istanze rivolte alla forma e quelle rivolte al contenuto ⁹⁴. La sua teoria, pertanto, non può essere considerata strettamente formalistica, e anzi non mancano, da questo punto di vista, prese di posizione verso concezioni che gli sembrano spingersi troppo in là nel riconoscimento di un'autonomia del dato formale. Tali, ai suoi occhi, per esempio, le tesi di Luigi Stefanini, dirette alla «considerazione della forma quale esclusivo valore d'arte», e respinte, perciò, come «alquanto anacronistiche e prive del senso della misura» ⁹⁵.

Corrispondentemente, sul piano ermeneutico, egli si dirige verso un'indagine pluriprospettica, che riconosce la necessità di dischiudere un ventaglio quanto più ampio di metodologie e di indirizzi interpretativi, per potere abbracciare nella maniera più appropriata il

proprio oggetto di studio e soddisfare adeguatamente la molteplicità degli aspetti dell'*interpretandum*. È, questo, un tratto distintivo della teoria bettiana, che a torto potrebbe essere scambiato per eclettismo, mentre, al contrario, si tratta di uno di quegli aspetti che rendono Betti, ancora oggi, un interlocutore prezioso per gli studiosi di estetica e di ermeneutica. Già negli anni Ottanta del secolo passato, la teoria della letteratura riconosceva che «il franco riconoscimento della pluralità dei metodi critici [...] non va scambiato per un generico eclettismo», in quanto «l'opera richiede, per dischiuderci la ricchezza dei suoi significati, un'indagine stereoscopica, che l'affronti da punti di vista diversi»⁹⁶. Ma, ancor prima, lo stesso riconoscimento, e questa volta in campo storico-artistico, è rintracciabile proprio in Sedlmayr. Comprendiamo quindi perché critici come Francesco Paolo Fiore vi abbiano ravvisato, negli stessi anni Ottanta, «una tendenza oggi attualissima nella critica e fra gli storici dell'arte, a tutto favore di un'interpretazione il più possibile vicina all'oggetto artistico indagato»⁹⁷.

A maggior ragione attuale questa tendenza appare oggi, nel momento in cui sembra perduta la centralità del concetto di opera, ancora condivisa da Betti e da Sedlmayr, e nel momento in cui la storiografia artistica ha preso atto della fine delle “grandi narrazioni”, le si intenda nel senso postmoderno, à la Jean-François Lyotard, o nel senso dei *master narratives* di Arthur C. Danto⁹⁸. In questi ultimi anni, la disciplina è mossa sempre più dalla convinzione che nella contemporaneità una storia dell'arte univoca e unitaria non sia più possibile, ammesso che lo fosse mai stato effettivamente, come mostrano le contrapposizioni, passate e presenti, tra le diverse metodologie, anche quando esse aspiravano all'esclusività⁹⁹. Belting, che più di altri, in questi decenni, ha messo in luce questa situazione, fino a prospettare, come esito, un'apertura della storia dell'arte a una storia della cultura, osserva che ad affacciarsi è oggi un ventaglio pluralistico di approcci, nessuno esclusivo e nessuno universale: di qui i richiami non solo alla pluralità degli indirizzi, ma anche alla multidisciplinarietà e all'esigenza di andare oltre le competenze dei soli storici dell'arte¹⁰⁰.

Betti non poteva spingersi così in avanti. Tuttavia, da un lato, si pronunciava già contro lo specialismo, e, dall'altro lato, teneva costantemente presente il bisogno di un'indagine stereoscopica, che nello stesso tempo salvaguardasse i vari aspetti dell'*interpretandum* e l'autonomia dei diversi indirizzi, e ne riconoscesse la parzialità di un impiego unilaterale – ciò che, allora, poteva, o avrebbe potuto essere, franteso per eclettismo. Ma verso dove egli non poteva davvero spingersi era verso una revisione che ponesse in discussione il ruolo, se non esclusivo, certamente privilegiato, che la storia degli stili ha rivestito a lungo nelle vicende della storiografia artistica. Sviluppando un'osservazione di Bernhard Berenson, lo studioso italiano distingue un'accezione critica e valutativa e un'accezione storico-fenomenologica del concetto di stile¹⁰¹:

è però seguendo quest'ultima, riconducibile a Riegl, che anch'egli può sostenere, ancora con Berenson, che «quel che forma la spina dorsale dell'arte, è la successione degli stili»¹⁰². Dopotutto, la storia degli stili ha certamente costituito l'esempio più duraturo di "grande narrazione", fino a informare di sé anche indirizzi sulla carta parecchio distanti¹⁰³, e rappresenta, per questo, il principale bersaglio polemico di Belting e, più in generale, di quegli studiosi che si sono proposti, in questi ultimi decenni, una revisione dello statuto disciplinare della storiografia artistica¹⁰⁴.

È significativo che Betti, da questo punto di vista, tenti di sottrarre la teoria di Wölfflin a un'interpretazione strettamente formalistica, e sia anche disposto a riscontrare l'unilateralità di questo come degli altri indirizzi¹⁰⁵. Ciononostante, è per lui vero, come per il grande storico dell'arte svizzero, che, per esempio, «il visitatore di una pinacoteca, che abbia sufficiente sensibilità, arriva altresì a comprendere come nel susseguirsi delle sale, per quanto differenti possano essere gli atteggiamenti dei singoli artisti e dei popoli cui appartengono, tuttavia in fondo si rivela un crescere uniforme e uno sviluppo unitario, obbediente a una propria logica»¹⁰⁶.

Betti, dunque, accoglie le tesi centrali e fondanti delle dottrine di Riegl e di Wölfflin, cioè di una prospettiva che individua un criterio interno – lo stile – rispetto a cui condurre una narrazione storica orientata in senso descrittivo. Ciò implica che per Betti si possa parlare di decadenza certo in relazione alla civiltà contemporanea, ma non direttamente a proposito dell'arte. Quello che per lui non ha senso è parlare di decadenza, come anche di progresso, dal punto di vista della logica di sviluppo che guida il cammino degli stili nel loro succedersi temporale. Tuttavia, in più di un luogo, egli non sembra tener conto di questa distinzione e, parlando di decadenza in relazione all'arte, dà l'impressione di non amalgamare tra loro le diverse posizioni a partire dalle quali elabora le proprie idee, vale a dire, sostanzialmente, quelle di Riegl e di Sedlmayr. Si tratta però, appunto, soltanto di un'impressione, determinata dal suo stile espositivo: è un problema, insomma, di ellitticità del discorso e non di eclettismo.

È da notare che, nel suo confronto a più riprese con Riegl, Sedlmayr riconosceva al grande maestro viennese la "sorprendente attualità" del nucleo delle sue idee, più, però, sul piano degli interrogativi che non su quello della sua formulazione, compromessa, ai suoi occhi, da una terminologia desueta e dal ricorso a teorie fattesi ormai indifendibili¹⁰⁷. Accanto al riconoscimento dell'attualità, sussistevano, perciò, diversi motivi di divergenza, non solo in merito alla formulazione, ma anche in merito ai contenuti: è su tali motivi che si incentrava la proposta teorica della "New Viennese School", rispetto a quelle delle generazioni precedenti della stessa scuola.

Un punto importante riguarda proprio il riconoscimento dei limiti

di una storiografia artistica basata sulla storia degli stili. Alla constatazione di come la disciplina, ai suoi tempi, fosse stata «troppo unilateralmente *storia* dell'arte quanto a finalità, e troppo unilateralmente *storia* degli *stili* quanto a conduzione»¹⁰⁸, Sedlmayr rispondeva opponendo un'ermeneutica storico-artistica incentrata sulla singola opera d'arte. Ciò, d'altro canto, non comportava una messa in secondo piano della dimensione storica, ma anzi era proprio per questa via che era possibile interrogarsi «sul senso del divenire storico in quanto tale»¹⁰⁹.

Tacendo, per ora, i problemi che tale soluzione solleva sul piano dell'ermeneutica dell'opera, mette conto segnalare come, sul piano storico, essa implichi una messa in discussione del carattere valutativamente neutro del concetto di stile, cioè dell'elemento-chiave che permetteva di fondare la storia dell'arte come storia degli stili. A tale visione, Sedlmayr replica recuperando la nozione di "valore" (*Wert*) dell'opera d'arte e, con essa, reintroducendo la questione del giudizio estetico: «La storia degli *stili* non può, se è conseguente, ammettere i giudizi di valore. La storia dell'*arte*, se è una reale storia dell'arte, non può escluderli. Essa deve distinguere le opere artisticamente insignificanti, cattive e sbagliate da quelle significative, perfette e riuscite. Deve riconoscere e giudicare i risultati artistici (non meramente storici)»¹¹⁰.

Distanziandosi, in tal modo, da una storia dell'arte intesa in senso meramente stilistico, egli può, di conseguenza, affermare che, considerate nell'ottica del loro valore, «le grandi opere d'arte sono [...] più unite l'una con l'altra che opere dello stesso stile»¹¹¹ e, contemporaneamente, muovere una critica a chi, come Riegl, aveva dato vita a una storiografia artistica che, prescindendo dalla qualità delle opere, impostava il discorso su un piano descrittivo¹¹². Per Sedlmayr, «la visione storico-evoluzionistica di Riegl aveva cercato inutilmente di negare che esistano periodi di decadenza dell'arte»: tali periodi, al contrario, si danno nel decorso storico, anche laddove si tratta soltanto di momenti di passaggio; in ogni caso, nessuno può, per lui, «sostenere che il sesto o settimo secolo dopo Cristo in Occidente presenti la stessa altezza artistica del sesto e settimo secolo avanti Cristo in Grecia»¹¹³.

Sul piano storico-artistico, Betti è senz'altro più vicino a Riegl che a Sedlmayr, proprio per la condivisione di un modello storiografico di tipo descrittivo, incentrato sulla storia degli stili. Tuttavia, precisamente per questo, e cioè perché vede il concetto di *Kunstwollen* riferito alla logica interna degli stili, egli può seguire contemporaneamente anche Sedlmayr: non direttamente sul piano della storia dell'arte, ma su quello della storia della civiltà, recuperando così, in questo versante, l'idea di decadenza esclusa dal discorso stilistico. La decadenza e la "perdita del centro" agiscono invece per Sedlmayr – è questo il senso della sua critica a Riegl – tanto al livello storico-spirituale, quanto al livello storico-artistico. Di qui comprendiamo, tra l'altro, le difficoltà maggiori che egli incontra, rispetto a Betti, nel considerare come arte

le manifestazioni contemporanee, laddove lo studioso italiano può continuare a vederle come tali.

Tuttavia, se è vero che per Betti si può parlare di decadenza solo sul piano della storia della civiltà, e con ciò è fatto salvo il proposito di condurre la storiografia artistica in senso descrittivo e avalutativo, è anche vero, però, che, per la sua concezione dell'opera d'arte come sintesi armonica di forma e contenuto, o meglio, per l'impiego che fa di questa concezione, la sua estetica rischia, di fatto, di ridursi a una visione in grado di rendere conto dal punto di vista teorico soltanto di determinate forme d'arte, e tra queste non certo le correnti moderne. La differenza di atteggiamento con Baratono, il quale, pur partendo dalla stessa concezione dell'opera, ha saputo guardare con interesse anche alle avanguardie ¹¹⁴, mostra come le posizioni bettiane possano assumere, in fin dei conti, un carattere velatamente normativo e dogmatico, e tornare, per questa strada, ad avvicinarsi a quelle di Sedlmayr anche sul piano più interno al discorso artistico.

Certo, si tratta in Betti di una normatività di ordine superiore, che non riguarda direttamente il giudizio di valore, ma che è insita nell'ambito delle opzioni teoriche di fondo, e che, come tale, non impedisce alla pratica ermeneutica di essere condotta secondo il proposito descrittivo ¹¹⁵. Ciò non significa, tuttavia, che il piano interpretativo non risenta di questa connotazione e ne resti del tutto immune. Infatti, i fenomeni artistici che rientrano a stento o non rientrano affatto nel suo concetto di opera d'arte – in definitiva, quasi tutti quelli comparsi dalla fine del XIX secolo – sono ridotti a “oggetti estetici minimali” e a segni di decadenza e di primitivismo. Come tali, essi sono sintomi della crisi profonda attraversata dall'epoca presente e suscettibili di un'analisi di tipo storico e sociologico più che di una considerazione estetica e artistica – se facciamo pesare la bilancia più dal lato dell'influsso sedlmayriano e *kulturkritisch*.

Già in un'ottica generale, occorre tenere costantemente presente che, per gli interessi specifici e per il taglio stesso dell'opera bettiana, il punto di vista da cui le problematiche estetiche sono per lo più trattate in essa è quello dell'ermeneuta, inteso primariamente non come fruitore qualsiasi, ma come interprete di professione. Betti, come del resto è già emerso, ha in mente il lavoro concreto del critico e dello storico dell'arte – o, volta per volta, dello storico della letteratura, così come del regista e dell'attore, del direttore d'orchestra e del musicista – ed è perciò attento, anzitutto, anche se non esclusivamente, agli aspetti epistemologici e metodologici del compito interpretativo ¹¹⁶. La sua teoria, quindi, da un lato si mantiene fedele al proposito di condurre il discorso sul piano fenomenologico-descrittivo – *bei den Sachen selbst*, come scrive riprendendo Husserl ¹¹⁷ – aprendosi a qualsiasi forma d'arte storicamente esistente o esistita. Dall'altro lato, però, proprio per l'attenzione dedicata al lavoro concreto dell'interprete di professione,

essa è sempre sul punto di divenire estetica *ad hoc*, un'estetica, cioè, suscettibile di vincolarsi soltanto a un'arte particolare, di volta in volta le arti figurative o la letteratura, la musica o il teatro¹¹⁸. Anzi, con una duttilità senza dubbio rimarchevole, il suo discorso discende in più occasioni dal piano propriamente estetico, per fornire indicazioni di poetica. Tuttavia, come proprio le pagine dedicate all'arte moderna mettono in luce, anche quando intende rimanere sul terreno dell'estetica, tale discorso corre talvolta il rischio di oscillare tra il punto di vista della riflessione teoretica e quello della riflessione pragmatica, aprendosi così a un atteggiamento surrettiziamente normativo, capace di comprendere solo certe forme artistiche storicamente determinate e di escluderne nel contempo altre, o, se non proprio di escluderle, certamente di minimizzarne il significato storico-artistico ed estetico.

7. Betti e l'arte moderna: alcune riflessioni

Sul piano descrittivo, le righe dedicate da Betti all'arte moderna, pur nella loro stringatezza, mostrano di seguire una linea critica consolidata, rintracciabile anche in Sedlmayr e in Adama van Scheltema, e che però, procedendo oltre questi riferimenti, possiamo ben considerare il *mainstream* dell'interpretazione dell'arte otto-novecentesca. Parlando di «purezza» del dato sensibile», di «astrattismo», di «ermetismo», di «atomismo» e di tecnica fine a se stessa, Betti sposa una lettura che, a parte le differenze di accento poste dai singoli studiosi, è concorde nel rilevare una preminenza del dato formale, che si spinge fino a fare della forma l'oggetto pressoché unico delle proprie ricerche. Il rilevamento di tale preminenza fa quindi il paio col ruolo centrale assegnato alla storia degli stili sul piano storico-artistico, come a voler confermare, anche in Betti, quella presunta solidarietà di fondo tra l'indirizzo formalistico-stilistico in storia dell'arte e le ricerche formali della pratica artistica coeva, che ha trovato l'espressione più nota nell'analisi del rapporto Worringer-Kandinskij, anche al di là della *vexata quaestio* circa le relazioni dirette tra i due¹¹⁹.

È vero che, per esempio, la cosiddetta teoria della pura visibilità comparve contemporaneamente alla pittura impressionista in Francia e contribuì alla comprensione e diffusione di tale pittura in Germania¹²⁰: di ciò è segno anche l'accostamento di Marées e Cézanne, che lo stesso Betti accetta, e proprio nei termini di un'emancipazione della pittura verso il puro vedere. Abbiamo anzi visto come Sedlmayr, e Betti sulla sua scia, facessero cominciare proprio da Cézanne tale orientamento, mentre, se prestiamo ascolto alle ricostruzioni proposte da artisti quali Gleizes e Metzinger o Duchamp, bisognerebbe fare arretrare questo inizio a Courbet¹²¹. Parimenti, la critica ha più volte notato come Wölfflin abbia pubblicato i suoi *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, in cui si

analizzano le qualità formali nella loro relativa autonomia, nello stesso momento in cui comparivano sulla scena i primi quadri astratti. Tuttavia, bisogna anche osservare che egli non mostrò interessi chiari verso l'arte contemporanea¹²²: un discorso, questo, che può essere generalizzato oltre Wölfflin, fino a mettere in discussione l'esistenza di un legame stabile tra gli indirizzi della storiografia artistica e l'esperienza dell'arte tra fine Otto e Novecento. Persuasive appaiono, al proposito, le osservazioni di Belting, che nota, a parte alcune rimarchevoli eccezioni, l'estraneità di fondo all'arte contemporanea di «tutti quegli storici dell'arte che hanno dato forma alla disciplina», e rileva, in sintesi, che «i punti di contatto fra produzione artistica e storiografia furono quasi di tanti tipi quanti furono gli storici dell'arte»¹²³.

Quello di Worringer – teorico a cui anche Betti si richiama – è allora un caso raro, nel suo rivelare caratteristiche “moderne” nella ricostruzione storica, e non un caso esemplare dei rapporti tra storiografia e pratica artistica coeva¹²⁴. Lo stesso Betti, critico nell'osservare analogie profonde tra l'arte dei suoi tempi e alcuni orientamenti contemporanei della filosofia, del diritto e della teologia, avrebbe forse messo in atto maggiori accorgimenti se avesse riscontrato simili analogie anche negli indirizzi storico-artistici da lui presi in considerazione e fatti propri. Piuttosto, se in altri studiosi il riferimento all'arte moderna è pressoché assente, come nel già ricordato Wölfflin, o come anche, nonostante quanto appena osservato, in Worringer – l'unico quadro contemporaneo preso in considerazione dal quale è, come è noto, *Il pino sul mare* di un Carrà non più avanguardista¹²⁵ – tale riferimento compare invece in Betti, il quale è anzi pronto a seguire l'interpretazione più consolidata a riguardo.

Come Betti riscontra il dato “formalistico” dell'arte moderna, così, parlando di «primitivismo artistico», sembra individuarne un altro tratto caratteristico. In questo caso, però, egli non pare avere in mente quel primitivismo che, inteso in senso lato, attraversa come una corrente sotterranea diverse espressioni artistiche a partire dalla fine del XIX secolo; al contrario, sull'aspetto descrittivo prevale qui quello diagnostico, di chi vede in diverse manifestazioni rappresentative dell'età attuale fenomeni «da valutare criticamente», come segni di regresso spirituale e di decadenza. ‘Primitivismo’ assume dunque per lui questo senso, e non c'è traccia, né nella *Teoria generale della interpretazione*, né altrove, di un interesse verso forme “artistiche” extraoccidentali, o verso il fenomeno dell'arte *naïf*, o ancora verso il mondo delle tradizioni popolari, o verso quello del disegno infantile – insomma, verso tutto ciò che può esulare dal contesto eurocolto¹²⁶.

Interessante appare, inoltre, l'impiego della formula «oggetto estetico minimale». Anche qui, l'aspetto critico prevale su quello descrittivo, e tuttavia, anche al di là del riferimento preciso, che per Betti è il quadro astratto, il giurista-filosofo italiano coglie, in tal modo, una delle

trame costitutive del moderno, che trova la sua sintesi più icastica nel “*less is more*” di Mies Van Der Rohe. D’altro canto, l’adozione della formula in questione da parte di Weidlé, Betti e Sedlmayr aggiunge un capitolo alla storia dei termini “minimale” e “minimalismo”, termini attestati dalla fine degli anni Trenta, ma diffusisi solo negli anni Sessanta, per denotare, prima nel campo del visuale e in seguito in musica, quegli orientamenti che vanno, appunto, sotto il nome di *minimal art* e *minimal music*¹²⁷.

Resta da accennare, infine, alle perplessità che suscita l’affermazione secondo cui il compito ermeneutico nei confronti dell’arte moderna risulta «ridotto e semplificato». Se ciò può aspirare a una sua persuasività, e trovare pertanto una conferma, in relazione a quelli che Betti chiama «surrogati dell’arte», le cose non stanno così per le avanguardie e, più in generale, per le produzioni artistiche contemporanee, sia dal punto di vista del fruitore qualsiasi, sia dal punto di vista dell’interprete di professione – che, come detto, è ciò che interessa maggiormente l’autore della *Teoria generale della interpretazione*. In proposito, possiamo richiamare brevemente alla memoria la vicinanza di certi indirizzi critici ed ermeneutici alle avanguardie artistiche e letterarie, e il cambiamento del ruolo del critico nel momento in cui, come in moltissimi casi, diviene promotore degli artisti. Ancora, è da tenere in considerazione il fatto che diversi movimenti si sono presentati attraverso un “manifesto”, cioè, in sostanza, nient’altro che una proposta autointerpretativa, la quale crea una circolarità ermeneutica tra opera e commento sull’opera. Sedlmayr, come stiamo per vedere, lega la crisi della modernità al balzare in primo piano del problema dell’interpretazione, laddove Betti, al contrario, ravvisa in tale crisi anche un depauperamento dell’ermeneutica. Comunque sia, anche senza seguire la diagnosi dello studioso austriaco, appare senz’altro meno dogmatico rilevare che, a contatto con l’arte contemporanea, il compito interpretativo né si semplifica, né si complica: piuttosto, la sua comprensione e il suo studio impongono, rispetto all’arte dei secoli precedenti, altri tipi d’indagine, altri strumenti di ricerca e altre metodologie. Per Betti, invece, se nella modernità l’opera non è più concepita come sintesi armonica, è evidente che l’interpretazione, avendo a che fare con forme pure astratte, regressioni al primitivismo od “oggetti estetici minimali”, diverrà più povera, e, con ciò, più facile.

¹ Questa prima parte costituisce, per diversi aspetti, una ripresa e un approfondimento del mio *Il problema dell’arte contemporanea nel pensiero estetico di Emilio Betti*, cit.

² H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 20.

³ Evitiamo di prendere posizione sul dibattito, concettuale e terminologico, circa il significato da attribuire alle locuzioni “arte moderna” e “arte contemporanea”: un

dibattito in cui svariatissime sono le posizioni, da quelle più prossime alla suddivisione disciplinare dei corsi universitari (così per es. R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano 1984, in part. pp. 15-22), a quelle più originali nell'interpretazione (pensiamo ad A. C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 3-19). Nel seguito, utilizzeremo le due espressioni come sinonimi, tenendo comunque presente che sia Betti, sia Sedlmayr, impostando il discorso nei termini di un'analisi delle vicende della modernità, e attribuendo alla modernità una portata concettuale forte, parlano per lo più di "arte moderna".

⁴ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, 2 voll., Giuffrè, Milano 1955, 1990², p. 495, n. 30. Il riferimento è H. Sedlmayr, *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca* (1948, 1965⁸), tr. it. di M. Guarducci, Borla, Roma 1983.

⁵ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977, rist. 2002, p. 485. Cfr. anche ivi, pp. 491-92, con riferimento a H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, cit., pp. 216-17. Su questi aspetti del pensiero di Sedlmayr, cfr. anche W. Sauerländer, *Hans Sedlmayrs «Verlust der Mitte»* (1993), in *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, DuMont, Köln 1999, pp. 229-38: in part. 234-35.

⁶ H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, cit., p. 13, con riferimento a un non meglio precisato – e non rintracciato – scritto di Huyghe del 1939. In proposito, cfr. E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 485; e anche R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Feltrinelli, Milano 1956, p. 15, n. 12.

⁷ Il riferimento è la classica raccolta di saggi di M. Dvořák *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Mann, Berlin 1995 (1924⁴). Sul rapporto tra i due studiosi e sull'influsso esercitato da Dvořák nei confronti di Sedlmayr, oltre che, ovviamente, H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia dello spirito* (1949), in *Arte e verità*, cit., pp. 115-35; cfr. le informazioni fornite da A. Ottenbacher, *Kunstgeschichte in ihrer Zeit*, cit., cap. 2, <<http://www.albert-ottenbacher.de/sedlmayr/seite2.html>> (visto il 13/2/2008); e la precisa messa a punto di N. Schneider, *Hans Sedlmayr. 1896-1984*, in H. Dilly (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Reimer, Berlin 1999², pp. 267-88: 268. Betti discute la posizione di Dvořák in particolare in E. B., *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 415-16.

⁸ H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come scienza*, in *Arte e verità*, cit., pp. 7-28: 26-27.

⁹ Cfr. Id., *Perdita del centro*, cit., in part. pp. 189-217.

¹⁰ Cfr. Id., *Problemi d'interpretazione* (1957), in *Arte e verità*, cit., pp. 137-89: in part. 149-53 e 162; e Id., *Il legame fra visibile e invisibile nell'opera d'arte*, in L. Pareyson et al., *Eternità e storia. I valori permanenti nel divenire storico*, Atti dell'incontro di studi (Roma 1968), Vallecchi, Firenze 1970, pp. 243-48: 244-47. In proposito, G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 108-09. Alla traduzione di Fiore in *Arte e verità*, seguita anche da Carchia, che rende "anschaulicher Charakter" con "carattere evidente", ci sembra preferibile quella di "carattere intuitivo", in quanto, nonostante sia coglibile un riferimento alla dimensione del vedere fin nell'etimo di "anschaulich", tale carattere è in Sedlmayr legato a un'intellezione tanto immediata quanto extrasensoriale. Cfr. il prossimo capitolo, § 8.

¹¹ G. Carchia, *Arte e bellezza*, cit., pp. 109 e 108; da cfr. anche per le considerazioni seguenti.

¹² E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 494.

¹³ Cfr. ivi, n. 25.

¹⁴ Cfr. ivi, p. 495, n. 30. Il riferimento è F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte. Umriss einer abendländischen Kulturmorphologie*, Leibniz (Oldenbourg), München 1947, 1950². Sull'influenza di quest'ultimo su Sedlmayr, cfr. H. H. Aurenhammer, *Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", LIII, 2004, pp. 11-54: 38-40. A parte questo cenno, però, l'oblio di cui è stato ed è vittima Adama van Scheltema fa sì che l'indagine sul rapporto tra i due storici dell'arte resti un campo ancora da dissodare.

¹⁵ È noto quasi appena come padre del poeta Carel Steven: cfr. T. Steenmeijer-Wielenga - G. Harmsen, voce *Adama van Scheltema, Carel Steven*, in P. J. Mertens et al. (red.), *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland*, ult. aggiornamento 27/9/2005, <<http://www.iisg.nl/bwsa/bios/adama-van-scheltema.html>> (visto il 13/2/2008). Notizie biografiche sono comunque rintracciabili in fondo al volume cit. *Die geistige Mitte*.

¹⁶ Cfr. F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte*, cit., p. 5 (cit. dalla prima ed.).

¹⁷ Cfr. *ibid.*

¹⁸ Sedlmayr nomina *Die geistige Mitte* in *Perdita del centro*, cit., p. 329, n. 7 (nell'aggiunta alla quarta ed., del 1951), riscontrando che «anche F. Adama van Scheltema riconosce la perdita del centro come l'essenza del decoro spirituale di quest'epoca».

¹⁹ Cfr. F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte*, cit., pp. 153, 154 e *passim*.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 8.

²¹ Cfr. per es. la caratterizzazione del postimpressionismo e degli -ismi successivi, *ivi*, pp. 166-69.

²² I riferimenti vanno, genericamente, alla concezione bipolare wölffliniana, che trova la più completa espressione in H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), tr. it. di R. Paoli, Neri Pozza, Vicenza 1999; e all'idea di un "ritmo delle generazioni" avanzata in W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Frankfurter Verlag-Anstalt, Berlin 1926. Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 467-80 (su Wölfflin) e 487-94 (su Pinder); F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte*, cit., pp. 72-76; e H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., in part. pp. 183-86 (su Wölfflin) e 167 e 181 (su Pinder). Per il discorso ideologico - Pinder è stata figura di spicco tra gli storici dell'arte nazisti - cfr. H. S., *Vermutungen und Fragen zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst*, in *Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern*, Seemann, Leipzig 1938, pp. 9-27: 9-10 (cit. in N. Schneider, *Hans Sedlmayr*, cit., pp. 285-86, n. 41; e in H. H. Aurenhammer, *Zäsur oder Kontinuität?*, cit., p. 13, n. 8). Il saggio, con espunzione delle parole compromettenti, è stato ripubblicato in H. S., *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 3 voll., Mäander, Mittenwald 1977-1982², vol. II, 1977, pp. 322-41.

²³ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 494. Cfr. *ivi*, p. 528.

²⁴ Cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, cit., in part. pp. 106-24; e Id., *La rivoluzione dell'arte moderna* (1955), tr. it. di M. Donà, Garzanti, Milano 1971, pp. 16-101.

²⁵ Cfr. Id., *Perdita del centro*, cit., pp. 11-12 e *passim*; e Id., *La rivoluzione dell'arte moderna*, cit., pp. 16-17, 20, 22-25. In proposito, alcune brevi considerazioni di B. Wyss, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, DuMont, Köln 1997³, p. 288.

²⁶ Cfr. F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte*, cit., in part. pp. 165-69.

²⁷ Cfr., per il secondo, H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, cit., pp. 162-67. In proposito, B. Wyss, *Trauer der Vollendung*, cit., pp. 291-92 e 294. Sulla lettura sedlmayriana di Cézanne aveva richiamato l'attenzione già E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., pp. 487-88.

²⁸ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 491. Cfr. *ivi*, p. 495; e W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, cit., pp. 102-03. L'accostamento di Marées e Cézanne è comune nella storiografia di lingua tedesca perlomeno a partire dalla generazione di Julius Meier-Graefe. Cfr. in proposito, fra gli altri, D. Hoffmann-Axthelm, *Herabhängung des Begriffs der Moderne*, in H. M. Bachmayer - D. Kamper - F. Rötzer (Hrsg.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh Malewitsch Duchamp*, Boer, München 1992, pp. 181-90, in part. p. 183 ss. Per due esempi autorevoli di generazioni più recenti, M. Imdahl, *Osservazioni storico-artistiche*, in H. R. Jauß, *Apologia dell'esperienza estetica* (1972), tr. it. di C. Gentili, Einaudi, Torino 1985, pp. 49-70: 54-60; e H. G. Gadamer, *L'attualità del bello. Arte come gioco, simbolo e festa* (1977), tr. it. di R. Dottori in *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Marietti, Genova 1986, pp. 3-57: 8.

²⁹ Cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, cit., p. 162, secondo cui la pittura del maestro francese è «arte che sta al di là dell'impressionismo e dell'espressionismo». Par-

zialmente diversa, per restare agli autori di riferimento di Betti, la posizione di Adama van Scheltema, che considera unitariamente Cézanne, van Gogh e Gauguin: cfr. F. A. v. S., *Die geistige Mitte*, cit., pp. 165-66.

³⁰ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 500.

³¹ Cfr. Id., *Notazioni autobiografiche*, cit., pp. 27-28 e 51; e Id., *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. XIII.

³² Cfr. A. Baratonò, *Arte e poesia*, Bompiani, Milano 1966² (1945¹), pp. 41-43 e *passim*; Id., *La prima grammatica*, Sansoni, Firenze 1947², p. 257 ss., e Id., *Il mio paradosso*, in M. F. Sciacca (cur.), *Filosofi italiani contemporanei*, Marzorati, Milano s. d. [1947²?], pp. 105-43: 134 ss.

³³ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 501.

³⁴ M. Marangoni, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Vallardi, Milano 1986 (1930¹), p. 86. Cfr. anche A. Baratonò, *Il mondo sensibile*, Principato, Messina 1934, p. 311 ss.; e Id., *Arte e poesia*, cit., pp. 162-63.

³⁵ Cfr. E. Betti, *Diritto romano I. Parte generale*, Cedam, Padova 1935, p. XII. Cfr. anche Id., *Istituzioni di diritto romano I*, Cedam, Padova 1942², rist. 1947; *Prefazione* rist. in *Diritto metodo ermeneutica. Scritti scelti*, Giuffrè, Milano 1991, pp. 217-35: 225. Contro la concezione dell'arte come fotografia, cfr. inoltre Id., *Der Dichter Ugo Betti im Lichte seiner Lyrik, Erzählkunst und Dramatik*, Hueber, München 1968, p. 10.

³⁶ A. Schiavone, *Il «nome» e la «cosa». Appunti sulla romanistica di Emilio Betti*, in "Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno", 7, 1978, pp. 293-310: 301.

³⁷ Cit. tratte da E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 495, n. 27.

³⁸ *Ibid.* Betti trae le affermazioni di Cézanne da A. Baratonò, *Arte e poesia*, cit., pp. 164-65. Baratonò, a sua volta, le trae da U. Nebbia, *La pittura del Novecento*, Società editrice libraria, Milano 1946², pp. 17 e 38.

³⁹ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 495, n. 27.

⁴⁰ Cfr. A. Baratonò, *Arte e poesia*, cit., pp. 164-65. A imparentare la prima affermazione di Cézanne con la teoria dell'arte per l'arte è proprio U. Nebbia, *La pittura del Novecento*, cit., p. 17.

⁴¹ Sottolineano l'apertura di Baratonò nei confronti dell'arte contemporanea e delle avanguardie O. Macri, *L'unità sensibile nell'estetica di Baratonò*, in *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 427-40: 430; D. Formaggio, *Arte e poesia in Adelchi Baratonò*, prefazione ad A. Baratonò, *Arte e poesia*, cit., pp. 9-32: 29-30; e R. Tumino, *Adelchi Baratonò. Maestro, pedagogo, esteta*, Cuecm, Catania 1999, pp. 237 e 248-49.

⁴² La questione, a ben vedere, necessita di essere approfondita. Si tratta, infatti, di comprendere fino a che punto l'estetica di Baratonò possa vantare un'affinità strutturale con le esigenze teoriche portate avanti nella pratica artistica contemporanea, o se non sussista, in proposito, soltanto un *curiositas* che resta confinata sul piano della critica. Più in generale, si affaccia anche qui il problema del rapporto sussistente tra teoria e pratica artistica coeva, centrale nel dibattito sul panorama otto-novecentesco (cfr. più avanti, § 7; anche § 5). Significativo è, comunque, il fatto che l'affinità diretta con Cézanne è riscontrata da Baratonò in riferimento alla teoria del pittore francese, e non alla sua poetica implicita. Dal punto di vista di Betti, d'altro canto, occorre considerare se il suo accoglimento della teoria baratoniana sia effettivamente così pacifico e senza riserve come sembra, oppure se vi sussistano dei limiti, che proprio il diverso giudizio su Cézanne contribuirebbe a rivelare. Se si ammettesse un'affinità strutturale tra Baratonò e l'arte contemporanea, la differenza tra le concezioni dei due filosofi emergerebbe in tutta la sua flagranza. Per questi e altri problemi, tuttavia, è necessaria un'analisi approfondita del rapporto Baratonò-Betti, ciò che l'oblio, di cui l'uno e l'altro sono stati a lungo vittime, non ha finora permesso di affrontare.

⁴³ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 147, 150 e *passim*. Per la critica a Croce, cfr. in generale *ivi*, pp. 147-56; e poi p. 148, n. 6, per il «nesso con la tendenza astrattistica e atomistica delle arti, messa in rilievo dal Sedlmayr» (subito dopo è cit. anche Adama van Scheltema).

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 8, n. 17-a, 494, n. 25-a, e 495, n. 30. La critica della demitizzazione protestante è portata avanti organicamente *ivi*, pp. 877-85. Circa il problema nel mondo del diritto, come notava Adolfo Plachy (*La teoria della interpretazione. Genesi e storia della ermeneutica moderna*, Giuffrè, Milano 1974, p. 78), «Betti fa [...] un confronto, sia pure sommario, tra queste tendenze [*scil.* dell'arte contemporanea] e nuove correnti del pensiero giuridico. Ma nell'edizione tedesca del suo sistema, Betti non segue più queste tendenze, malgrado il loro moltiplicarsi in seguito all'opera di Maihofer, Husserl jun. ed altri». (L'«edizione tedesca del suo sistema» è *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*, Mohr, Tübingen 1967, traduzione parziale e integrazione, dello stesso Betti, della *Teoria generale della interpretazione*). Sul pensiero giuridico d'impronta esistenzialista, Betti ha presente l'esposizione critica di H. Welzel, *Diritto naturale e giustizia materiale* (1962⁴), tr. it. di G. De Stefano, Giuffrè, Milano 1965, pp. 317-31.

⁴⁵ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 729-30 e 768 ss; per l'espressione «sillabismo fonico» riferita a Stravinskij, *ivi*, p. 495.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 528 e 495.

⁴⁷ *Ivi*, p. 495.

⁴⁸ *Ivi*, p. 204. Cfr. H. Sedlmayr, *Arte, non-arte, antiarte* (1976), in *Arte e verità*, cit., pp. 291-338: 331-32.

⁴⁹ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 203-04. L'espressione cit. è a p. 204.

⁵⁰ *Ivi*, p. 204, n. 17-a. Cfr. W. Furtwängler, *Dialoghi sulla musica*, tr. it. di E. Grassi, Curci, Milano 1950, pp. 12-15.

⁵¹ Cfr. sopr. E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 15-16, n. 17b, in cui sono indicati i numerosi autori di riferimento per l'elaborazione e la condivisione di questo presupposto. In proposito, da ult., D. Piccini, *Dalla Scienza Nuova all'ermeneutica. Il ruolo di Giambattista Vico nella teoria dell'interpretazione di Emilio Betti*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2007, pp. 124-25 e 233-36, attento a sottolineare lo sfondo vichiano di tale concezione.

⁵² E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 261, n. 12; *ivi*, pp. 957-61. Cfr. in proposito A. Argirotti, *Valori, prassi, ermeneutica. Emilio Betti a confronto con Nicolai Hartmann e Hans Georg Gadamer*, Giappichelli, Torino 1994, in part. pp. 80-86, che, scorgendo a fondamento della filosofia di Betti un'istanza e una concezione etica, giunge a definire la sua teoria come un'«ermeneutica della persona», che si contrappone all'«ermeneutica dell'evento» gadameriana. Per un rapido parallelo in proposito tra Dilthey e Betti, cfr. G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, Ed. Università della Santa Croce, Roma 2005, p. 164.

⁵³ Per Furtwängler, rimando al mio *Wilhelm Furtwängler teorico dell'interpretazione*, in «Itinerari», XXXX, n. 2, 2001, pp. 91-109: 95.

⁵⁴ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 204, da dove provengono le espressioni cit.

⁵⁵ *Ibid.* Cfr. anche *ivi*, pp. 282-89.

⁵⁶ *Id.*, *La crisi odierna della scienza romanistica in Germania*, in «Rivista di diritto commerciale», 37, 1939, pp. 120-28: 127-28. L'articolo prende l'avvio da P. Koschaker, *Die Krise des römischen Rechts und die romanistische Rechtswissenschaft*, Beck, München - Berlin 1938. Cfr. anche E. Betti, *Istituzioni di diritto romano I, Prefazione*, cit., pp. 229-30.

⁵⁷ Cfr. *Id.*, *Osservazioni critiche sul progetto di riordinamento didattico della facoltà di giurisprudenza*, in «Rivista giuridica umbro-abruzzese», XXXVI, 1960, pp. 319-24: 320-21.

⁵⁸ *Id.*, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 287, n. 18. Il riferimento bettiano è J. Huizinga, *La crisi della civiltà* (1935), tr. it. di B. Allason, Einaudi, Torino 1978 (1937¹), pp. 40-57 (il cui titolo originale è *In de schaduw van morgen*, «nelle ombre del domani»).

⁵⁹ Cfr. per Betti T. Griffero, *L'ermeneutica di Emilio Betti e la sua ricezione*, cit., p.

98. Sul rapporto di Sedlmayr con la *Kulturkritik*, cfr. la lettura condotta in quest'ottica da B. Wyss, *Trauer der Vollendung*, cit., pp. 282-95 e *passim* (libro il cui sottotitolo è *Zur Geburt der Kulturkritik*); e alcune indicazioni in R. Masiero - R. Caldura, *Presentazione*, cit., in part. pp. 11-16. Betti si rifà soprattutto alle seguenti opere: P. Koschaker, *Die Krise des römischen Rechts und die romanistische Rechtswissenschaft*, cit.; Id., *L'Europa e il diritto romano* (1947), tr. it. di A. Biscardi, Sansoni, Firenze 1962; H. de Man, *Vermassung und Kulturverfall. Eine Diagnose unserer Zeit*, Francke, Bern - München 1970³ (1951¹); J. Huizinga, *La crisi della civiltà*, cit.; J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse* (1930), tr. it. di S. Battaglia, Se, Milano 2001; e C. Schmitt, *I tre tipi di scienza giuridica* (1934), tr. it. di G. Stella, Giappichelli, Torino 2002. Manca, significativamente, lo Spengler del *Tramonto dell'Occidente*, opera considerata come un tentativo non riuscito di speculazione storica (cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 493, n. 19).

⁶⁰ Cfr. J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, cit., pp. 132-38 (cap. XII: *La barbarie dello «specialismo»*, cit. in E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 287, n. 18).

⁶¹ U. Betti, da un'intervista del 1938, cit. (senza dichiarare la fonte) in A. Olivieri, *Tutto il cinema di Betti*, art. apparso sul programma del IX Premio Leonida Barboni per la fotografia cinematografica e televisiva, Fiuminata (MC) 2002.

⁶² Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 147-49, da cui (pp. 148-49) sono tratte le parole cit. Betti richiama, a questo proposito, un aforisma di Nietzsche, dove un rapporto analogo è istituito tra la città e l'altezza delle sue torri. Cfr. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, II, parte II, *Il viandante e la sua ombra* (1879, 1886²), tr. it. di S. Giannetta, in *Opere*, vol. IV, tomo III, Adelphi, Milano 1967, pp. 131-267: 256 (aforisma 307).

⁶³ Cfr. in proposito G. Righi, *L'opera principale di Emilio Betti e la cultura italiana nel nostro secolo*, in P. De Francisci et al., *Studi in onore di Emilio Betti*, 5 voll., Giuffrè, Milano 1962, vol. I, pp. 429-75: 472, n. 24. La dedica recita: «A Ugo Betti | fra noi presente come il maggiore poeta | della generazione del primo dopoguerra | in fraterna concordia | di vita e di oltrevita | nel perenne impegno | per il comune retaggio ideale. | 9 giugno 1953» (E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. XI: il 9 giugno 1953 è la data di morte del drammaturgo). Sul rapporto tra i due fratelli, rimando al mio *Debiti e affinità tra l'estetica di Emilio Betti e la poetica di Ugo Betti*, cit.; e, a monte, alle considerazioni di G. Crifò, *L'aspro compagno*, cit., secondo cui «parlare seriamente di Ugo non è possibile se non si conosce Emilio» (p. 78).

⁶⁴ Che quelli di Ugo non siano scritti occasionali è sostenuto anche da Fiorenza Vittori, riferendosi agli articoli apparsi sulla "Gazzetta del popolo". Cfr. F. V., *Betti giornalista: la partecipazione alla «Gazzetta del popolo» di Torino (1931-1953)*, in S. Pasquazi et al., *Ugo Betti*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 213-23: 221.

⁶⁵ Così H. Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*, cit., p. 141 (che sta cit. W. Haftmann, *Enciclopedia della pittura moderna* (1954-55, 1957²), tr. it. di M. Attardo Magrini, 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1960, vol. I, pp. 275-76); e Id., *Arte, non-arte, antiarte*, cit., pp. 307 e *passim*. Cfr. in proposito D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, Il Mulino, Bologna 1983, pp. 128-31; e N. Bolz, *Bilderlosigkeit und Bilderflut*, in H. M. Bachmayer - D. Kamper - F. Rötzer (Hrsg.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins*, cit., pp. 212-26: 223-25. Che per Sedlmayr non tutta l'arte moderna non sia arte è sottolineato da F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr: verità o metodo?*, in "Op. cit.", 62, 1985, pp. 5-20: 17, che rimanda, giustamente, a H. S., *La rivoluzione dell'arte moderna*, cit., p. 155. Nonostante Sedlmayr consideri l'orinatoio di Duchamp come «l'ultima conseguenza di un nichilismo romantico, che si sente chiamato a capovolgere l'ordine costituito e a compiere il sovvertimento di tutti i valori» (cit., p. 110), proprio la poetica duchampiana, impegnata in una critica che coinvolge la concezione dell'arte autonoma e secolarizzata della modernità e l'orientamento della pittura contemporanea verso l'ambito esclusivo del puro vedere, si mostra affine, un poco paradossalmente, alle posizioni sostenute dallo storico austriaco. Sull'argomento, rimando al mio *Marcel*

Duchamp. *Readymade e differenziazione estetica*, in “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Cagliari”, XIX (N.S.), 2001, pp. 159-87: 172-73. Di un’affinità tra Sedlmayr e quell’arte contemporanea che egli stesso critica parlava già R. Bianchi Bandinelli (*Organicità e astrazione*, cit., p. 15, n. 12), che la intendeva nel senso di un comune «slittamento verso l’irrazionalismo e la metafisica». La critica di Bianchi Bandinelli a Sedlmayr non era sfuggita a C. Maltese, *Questioni di metodo: Terminologia e principi critici: le condizioni di una «Storia dell’arte» come scienza*, in “Annali delle Facoltà di Lettere - Filosofia e Magistero dell’Università di Cagliari”, XXV, 1957, pp. 463-513: 500. Cfr. anche F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr*, cit., p. 5.

⁶⁶ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 495.

⁶⁷ Cfr. ivi, p. 1015 (aggiunta a p. 495). L’inchiesta, dal titolo *Ist abstrakte Malerei keine Kunst?*, apparve nel 1963 sull’edizione tedesca di “Epoca”, come tema di discussione della rubrica mensile *Deutschland fragt*. Occasionata da un articolo di Hans Habe, andò avanti per tre numeri, coinvolgendo, con lo stesso Habe, scrittori, critici e storici dell’arte, musicisti, artisti e giornalisti. Riferimenti: *Ist abstrakte Malerei keine Kunst?*, in “Epoca”, I, n. 5, 1963, pp. 70-74 (interventi di H. Habe, F. Roh, W. Weidlé, H. Read, H. Weigert, E. Pfeiffer-Belli, F. Fischer, K. Fried, A. Melichar, R. Netzer, R. W. Eichler, A. Sailer, L. Zahn, ed E. Prectorius); *Abstrakte Kunst. Die Diskussion geht weiter*, in “Epoca”, I, n. 6, 1963, p. 27 (interventi di K. Leonhard e H. Habe); *Behagen und Unbehagen an abstrakter Kunst*, in “Epoca”, I, n. 7, 1963, pp. 58-59 (interventi di L. Carluccio e dei lettori). Delle dichiarazioni di Herbert Kuhn a cui si riferisce, Betti non cita la provenienza. Cfr., comunque, H. K., *Abstrakte Kunst der Vorzeit*, Knorr & Hirth, München - Hannover 1956. Per Weidlé, cfr. la nota successiva.

⁶⁸ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 1015; e W. Weidlé, *Problematisch allein ist das Tafelbild*, risposta all’inchiesta *Ist abstrakte Malerei keine Kunst?*, in “Epoca”, I, n. 5, 1963, p. 71.

⁶⁹ Circostrizione riduttiva di cui sembra complice una traduzione poco convincente delle parole di Weidlé. Weidlé parte da una contrapposizione tra ‘malen’ (‘dipingere’ nella sua accezione più vasta) e ‘bemalen’ (il corrispondente transitivo, quindi: ‘pitturare qualcosa, decorare qualcosa con la pittura o con pitture’), e aggiunge che la ‘Bemalung’ (il pitturare) è un linguaggio indiretto (cfr. W. Weidlé, *Problematisch allein ist das Tafelbild*, cit., p. 71). Betti interpreta così: «In ogni tempo, del resto, il pittore ha disegnato (gemalt) (oggettivato) qualcosa o dipinto (bemalt) (rappresentato) qualcosa. La colorazione è anch’essa un linguaggio anche se indiretto» (*Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 1015). A sollevare problemi sono, anzitutto, le traduzioni di “malen” e “bemalen” come “oggettivare” e “rappresentare”, e poi – in ciò stridendo anche con quest’interpretazione – quella di “Bemalung” soltanto con “colorazione”. A meno che non vi sia qui una presa di distanza da Weidlé non esplicitata, cosa che, però, il contesto rende dubbia.

⁷⁰ Cfr. op. ult. cit., p. 1015; e W. Weidlé, *Problematisch allein ist das Tafelbild*, cit., p. 71.

⁷¹ Cfr. H. Sedlmayr, *Arte, non-arte, antiarte*, cit., p. 292; e già Id., *Perdita del centro*, cit., p. 222; con riferimento soprattutto (come esplicitato nel primo scritto cit.) a W. Weidlé, *Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt*, in E. Ulmer u. a., *Wort und Wirklichkeit*, Oldenbourg, München 1961, pp. 129-63. Cfr. in proposito G. Carchia, *Arte e bellezza*, cit., p. 105.

⁷² Cit. in W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, cit., pp. 131-32; e di qui ripreso in H. Sedlmayr, *Arte, non-arte, antiarte*, cit., p. 307 (tr. modificata rispetto a quest’ultima). L’affermazione, cit. senza indicazione della fonte, proviene da S. Witasek, *Principii di estetica generale*, tr. it. di M. Graziussi, Sandron, Milano - Palermo - Napoli 1913, p. 302 (tr. modificata: cfr l’ed. originale, S. W., *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik*, Barth, Leipzig 1904, p. 383). Sull’estetica di Witasek, cfr. B. Smith, *Pleasure and Its Modifications: Witasek, Meinong and the Aesthetics of the Grazer Schule*, in “Axiomathes”, VII, n. 1-2, 1996, pp. 203-32 (anche on-line: <<http://ontology.buffalo.edu/smith/articles/WITASEK.pdf>>, visto il 13/2/2008).

⁷³ Proprio rielaborando Utitz, Betti distingue, in quest'ottica, «funzione artistica» ed «esito estetico». Cfr. E. B., *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 499-500, e il richiamo ivi (n. 2), al teorico tedesco. Nella fattispecie, Utitz distingue tra «Richtungsziel» e «ästhetische Wirkung». Cfr. E. U., *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. I, Enke, Stuttgart 1914, pp. 54-64 e 220-22.

⁷⁴ Cfr. S. Witasek, *Principii di estetica generale*, cit., p. 3. Un giudizio di Witasek nei confronti di Dessoir si trova nell'Appendice scritta appositamente per l'ed. italiana (pp. 317-27: 326). Egli, però, non entra nel merito delle posizioni particolari, affermando che il confronto tra le teorie di Dessoir e le sue non gli dà «motivo ad osservazioni o raccostamenti».

⁷⁵ Così W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, cit., p. 129 e *passim*. Cfr. H. Sedlmayr, *Arte, non-arte, antiarte*, cit., p. 306.

⁷⁶ Cit. tratte da W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, cit., risp. pp. 138 e 153.

⁷⁷ Cfr. H. Sedlmayr, *Il legame fra visibile e invisibile nell'opera d'arte*, cit., pp. 243-44; e Id., *Arte, non-arte, antiarte*, cit., pp. 293 ss., 303-04. Sulla linguistica di Humboldt si sofferma anche E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 167-72 e *passim*. In proposito, da ult., D. Piccini, *Dalla Scienza Nuova all'ermeneutica*, cit., pp. 227-31.

⁷⁸ H. Sedlmayr, *Arte, non-arte, antiarte*, cit., p. 304.

⁷⁹ Cfr. W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, cit., pp. 131-32; e H. Sedlmayr, *Arte, non-arte, antiarte*, cit., pp. 307 e 309-11.

⁸⁰ Così sembra pensare, in fin dei conti, Weidlé (*Das Kunstwerk*, cit., p. 130).

⁸¹ Segnaliamo comunque, per arricchire il quadro, come chi si è occupato della formazione di Sedlmayr abbia messo in luce, a parte l'eredità storico-artistica viennese, proprio i momenti di dialogo con i diversi orientamenti della percettologia otto-novecentesca – Fechner, Wundt, Wertheimer, ma anche Meinong, il maestro di Witasek – evidenti soprattutto nei suoi primi scritti. In proposito, F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr*, cit., p. 6; N. Schneider, *Hans Sedlmayr*, cit., pp. 268-69; L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, Fink, München 1967, in part. pp. 143-48 e 154-59; e W. Sauerländer, *Kunstgeschichte als Kulturkampf: Hans Sedlmayr*, in "Neue Zürcher Zeitung", n. 12, 16/1/1996, p. 42.

⁸² Cfr. W. Weidlé, *Das Kunstwerk*, cit., p. 139; Id., *L'image: deuxième langage de l'homme*, in L. Pareyson et al., *Eternità e storia*, cit., pp. 309-20: 319-20 (tr. it. di O. Onelli, ivi, pp. 486-94: 494); e H. Sedlmayr, *Arte, non-arte, antiarte*, cit., pp. 309-10.

⁸³ W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée*, Gallimard, Paris 1954², pp. 317-43. Cfr. in proposito D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, cit., pp. 131-35.

⁸⁴ Questa è, nelle sue linee generali, la lettura che del pensiero bettiano dà, dopo Luigi Caiani (*Emilio Betti e il problema dell'interpretazione*, in *La filosofia dei giuristi italiani*, Cedam, Padova 1955, pp. 163-99), Franco Bianco (*Oggettività dell'interpretazione e forme del comprendere: Un'analisi critica dell'ermeneutica di Emilio Betti*, in *Pensare l'interpretazione. Temi e figure dell'ermeneutica contemporanea*, Editori riuniti, Roma 1991, *passim*; e Id., *Introduzione all'ermeneutica*, Laterza, Roma - Bari 1999, pp. 142-44). In senso contrario, oltre alla precisazione dello stesso Betti (*Teoria generale della interpretazione*, cit., p. XV), è sufficiente rimandare al giudizio di Giuliano Crifò, secondo cui «la taccia di eclettismo è antica, ma le indagini più recenti sembrano essersene ormai liberate» (*Per la conoscenza di Emilio Betti*, in G. Giacobbe - L. Fava Guzzetta, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica letteraria*, cit., pp. 85-98: 87, n. 20). Ambigua appare in proposito la lettura di A. Escher Di Stefano (*Benedetto Croce e Emilio Betti. Due figure emblematiche del panorama filosofico italiano*, Cuecm, Catania 1997, pp. 213, n. 185 ivi, 216-17, n. 192, 219-20 e 227), che, da un lato, sembra pronunciarsi contro il giudizio di eclettismo, vedendo al contrario un'«assennatezza della posizione di Betti» per il suo rifiuto tanto di un «estremo soggettivismo dell'interpretazione», quanto di un «impossibile oggettivismo» (p. 219), ma, dall'altro lato, ritiene che tale posizione, se consente allo studioso italiano «un posto privilegiato nell'ambito di una teoria del buon senso, non è sostenuta da analoga robustezza teoretica e rigore speculativo» (p. 220).

Per vedere come il buon senso – il *granum salis* – agisca positivamente nel discorso teorico bettiano, cfr. il prossimo capitolo, § 2.

⁸⁵ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 496; anche ivi, pp. 337, 463-64 e 469, n. 8-c.

⁸⁶ Parimenti, egli accenna appena alle aporie o alle differenti interpretazioni che esse hanno suscitato nel dibattito scientifico, limitandosi, in proposito, a rifiutarne una lettura in chiave psicologica (cfr. ivi, p. 337, n. 33).

⁸⁷ Cfr., su questi aspetti del pensiero di Riegl, G. D. Neri, *Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky*, in E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1999¹³ (1961¹), pp. 7-33: 10; L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., pp. 30-35; e H. Bauer, *Form, Struktur, Stil*, in H. Belting u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Reimer, Berlin 2003⁶, pp. 157-74: 169.

⁸⁸ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 497, n. 21. Il riferimento è A. Riegl, *Industria artistica tardoromana* (1901), tr. it. di B. Forlati Tamaro e M. T. Ronga Leoni, Sansoni, Firenze 1981².

⁸⁹ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 311, n. 16-a, 680, n. 51, 938, n. 6; cfr. anche ivi, p. 465. Il riferimento bettiano va a D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Rohrer, Wien 1946, p. 90; è attraverso Frey che egli nomina Dessoir.

⁹⁰ Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., pp. 287-88; E. Kitzinger, *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo* (1977), tr. it. di P. Cesaretti, Jaca Book, Milano 2005², in part. pp. 125-28; e R. Wellek - A. Warren, *Teoria della letteratura* tr. it. di P. L. Contessi, Il Mulino, Bologna 1981², p. 183 ss.

⁹¹ Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., pp. 14-15; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 144-45.

⁹² Cfr., per Riegl, H. Bauer, *Form, Struktur, Stil*, cit., p. 169. Sull'avalutatività in Wölfflin, e sui problemi che essa solleva, cfr. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., pp. 74-80; G. Carchia, *Il problema della forma classica* (1984), in *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Celuc, Milano 1987, pp. 103-28: 123-24; e Id., *Arte e bellezza*, cit., p. 77.

⁹³ H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., p. 14. Cfr. anche Id., *Das Werk im Kontext*, in Id. u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, cit. pp. 229-46: 229-30.

⁹⁴ Per il rapporto tra Emilio e Ugo Betti a proposito del contenutismo, rimando al mio *Debiti e affinità tra l'estetica di Emilio Betti e la poetica di Ugo Betti*, cit., in part. pp. 364-71.

⁹⁵ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 414-15. Il riferimento (di cui la prima espressione riportata costituisce una cit.) è L. Stefanini, *Forma e sentimento nell'espressione artistica*, in "Il fuoco", I, n. 2, 1953, pp. 28-30: 29. Va però detto che Betti prende in considerazione solo quest'unico, breve saggio di Stefanini, in cui, oltretutto, la sua estetica non appare così unilaterale. Betti, infatti, mette tra parentesi una serie di tematiche, come proprio il riferimento al *Kunstwollen* e il bisogno di ricollegare l'opera e lo stile all'artista e al suo mondo spirituale: esigenze sentite profondamente anche da lui, e che avvicinano la posizione di Stefanini alla sua, smentendo quel formalismo estremo che egli vi vede, invece, teorizzato.

⁹⁶ F. Brioschi, in Id. - C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, pp. 49-50.

⁹⁷ F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr: verità o metodo?*, cit., p. 14. L'impostazione sedlmayriana, come vedremo, solleva alcuni problemi, cosicché l'analogia che è possibile riscontrare in proposito con Betti non può essere condotta se non solo fino a un certo punto.

⁹⁸ I riferimenti vanno a J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), tr. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1994⁸; e ad A. C. Danto, *After the End of Art*, cit. Cfr. inoltre l'impiego che di questa nozione fa H. Locher, *Kunstgeschichte als*

historische Theorie der Kunst. 1750-1950, Fink, München 2001, pp. 20 e 419-64 (cap. V: *Am Ende der «Grossen Erzählung»*). Sulla perdita della centralità dell'opera, alcuni spunti possono ricavarsi da H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 156-64; e da R. Bubner, *Su alcune condizioni dell'estetica contemporanea* (1973), in *Esperienza estetica* (1989), tr. it. di M. Ferrando, Rosenberg & Sellier, Torino 1992, pp. 17-59: 39-43.

⁹⁹ Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 21-23, 200, e *passim*.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 164, e *passim*.

¹⁰¹ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 333-34. Il riferimento è B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, tr. it. di M. Praz, Leonardo, Milano 1990 (1948¹), p. 135.

¹⁰² E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 467; con riferimento ancora a B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, cit., p. 211.

¹⁰³ Pensiamo per es. a come sia connotata in senso stilistico la "storia sociale dell'arte" di Arnold Hauser (*Storia sociale dell'arte* (1953), tr. it. di M. Bovero, 4 voll., Einaudi, Torino 2001). Sul concetto di stile in Hauser, cfr. A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, "Aesthetica preprint: Supplementa", n. 2, 1998, pp. 79-80 e 83-84.

¹⁰⁴ Sulla ricostruzione del dibattito disciplinare, in Germania ma anche nei paesi anglosassoni, a partire dagli anni Settanta, e sulla contestualizzazione del percorso di Belting nel panorama della sua generazione, cfr. H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., pp. 17-26; M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji. Niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad*, in "Rocznik Historii Sztuki", XXIV, 1999, pp. 217-60; e Id., *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, in "Artium Quaestiones", XI, 2000, pp. 237-88: in part. 237-47.

¹⁰⁵ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 467-80.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 475-76. Betti si sta riferendo, spingendosi fin quasi alla parafrasi, a H. Wölfflin, *Sullo sviluppo della forma* (1940), tr. it. di A. Pinotti, in M. Mazzocut-Mis (cur.), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 102-14: 113.

¹⁰⁷ Cfr. H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia degli stili. La quintessenza delle teorie di Riegl* (1929), in *Arte e verità*, cit., pp. 39-66: 39. Questo scritto era stato originariamente concepito come introduzione ai *Gesammelte Aufsätze* di Riegl.

¹⁰⁸ Id., *Storia dell'arte come storia dell'arte* (1931), in *Arte e verità*, cit., pp. 67-114: 89. Questo saggio, pubblicato col titolo *Zu einer strengen Kunstwissenschaft* nel primo vol. delle "Kunstwissenschaftliche Forschungen", costituisce una sorta di manifesto della "New Viennese School".

¹⁰⁹ Come nota S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 16, 2006, p. 117. L'interpretazione di Tedesco integra e approfondisce, su questo punto, quella di Hubert Locher (*Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., p. 457; e Id., voce *Stil*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, cit., pp. 335-40: 339).

¹¹⁰ H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., pp. 153-54 (tr. modificata). Su queste affermazioni, cfr. il cenno di H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., p. 55.

¹¹¹ H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia dello spirito*, cit., p. 128.

¹¹² Cfr. Id., *Storia dell'arte come storia degli stili*, cit., p. 64, n. 13.

¹¹³ Cit. tratte da Id., *Storia dell'arte come storia dello spirito*, cit., risp. pp. 126 e 127. In una densissima recensione al primo volume delle "Kunstwissenschaftliche Forschungen", di cui possediamo due stesure, Walter Benjamin ravvisava nell'oggetto trattato da Riegl in *Spätromische Kunstindustrie* «il punto di partenza del più importante superamento della storia universale convenzionale, con i suoi cosiddetti "punti culminanti" e "periodi di decadenza"» (*Scienza dell'arte rigorosa. A proposito del primo volume delle Kunstwissenschaftliche Forschungen* [seconda stesura] (1933), tr. it. di

A. Marietti Solmi, in *Opere complete*, vol. V, *Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino 2003, pp. 493-97: 496), e riscontrava lo stesso orientamento nei saggi del volume, specialmente nell'ultimo, scritto da Carl Linfert e dedicato al disegno architettonico (*Die Grundlagen der Architekturzeichnung*, in "Kunstwissenschaftliche Forschungen", I, 1931, pp. 133-246). Sedlmayr, fin dal saggio su Riegl, del 1929, si pronuncia invece contro l'esclusione riegliana del concetto di decadenza: questo aspetto è soltanto adombrato nel saggio apparso sulle "Kunstwissenschaftliche Forschungen", né del resto Benjamin vi fa cenno, preferendo soffermarsi, anche assai criticamente, su altri aspetti (cfr. in part. W. B., *Scienza dell'arte rigorosa. A proposito del primo volume delle Kunstwissenschaftliche Forschungen* [prima stesura] (1932), tr. it. di G. Schiavoni, in *Opere complete*, vol. V, cit., pp. 332-37: 334-35). Resta comunque confermato, e anzi si carica di nuovi motivi, il senso generale dell'interesse benjaminiano nei confronti di Riegl e, insieme, dei punti di divergenza con Sedlmayr, così sintetizzabile con le parole di Tedesco: «Benjamin perveniva, con Riegl, a un modello di costruzione della storia realmente differente da quelle ricorrenti dicotomie che a suo giudizio [...] si riproponivano intatte in Sedlmayr» (*Il metodo e la storia*, cit., p. 121, cfr. ivi, p. 118; si veda tutto il cap. IV, pp. 115-29, per un'articolata disamina della recensione benjaminiana). Sulle aporie cui dà luogo il pensiero di Sedlmayr a questo proposito, cfr. alcune interessanti osservazioni in W. Hofmann, *Was bleibt von der «Wiener Schule»?*, in "Kunsthistoriker", I, n. 4 - II, n. 1, 1984-85, pp. 4-8: 5 (esemplificate con l'interpretazione sedlmayriana di Ledoux).

¹¹⁴ Per i problemi qui implicati, cfr. *supra*, n. 42.

¹¹⁵ Estendiamo qui a Betti alcune considerazioni svolte da Gianni Carchia a proposito di Wölfflin: cfr. G. C., *Il problema della forma classica*, cit., pp. 122-25; anche Id., *Arte e bellezza*, cit., pp. 76-79.

¹¹⁶ Come già accennato, è però un *cliché* abusato quello di fare di Betti un rappresentante dell'«ermeneutica come metodo». Per una precisa messa a punto della questione, cfr. G. Mura, *La «teoria ermeneutica» di Emilio Betti*, saggio introduttivo a E. Betti, *L'ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito*, Città Nuova, Roma 1987, pp. 5-53: 10: «Betti non assolutizza il metodo, e non fa della questione metodologica l'*unicum* del problema ermeneutico [...]. Tuttavia, e proprio per motivi di carattere teoretico, assegna giustamente un ruolo di primo piano alle questioni metodologiche». Cfr. anche A. Argiroffi, *Valori, prassi, ermeneutica*, cit., pp. 37, 113, 135 e *passim*, il quale, però, perseguendo l'obiettivo di rintracciare l'unità speculativa del pensiero filosofico bettiano, ne accentua fin troppo il legame con Nicolai Hartmann (cfr. ivi, in part. pp. 56-57, dove sono motivate le ragioni di questa scelta). Fra l'altro, proprio per i problemi che più stanno a cuore alla ricerca di Argiroffi – i valori e l'oggettività – il contributo di Baratonò, da questi invece appena nominato (ivi, p. 100, n. 53), risulta in Betti altrettanto imprescindibile. Raggiugli utili sul problema dei valori in Baratonò possono essere ricavati da R. Tumino, *Adelchi Baratonò*, cit., in part. pp. 161-202. Dal canto suo, quest'ultimo testo, la prima ricerca di ampio respiro sul filosofo dopo decenni di oblio, manca totalmente di prendere in considerazione il rapporto con Betti.

¹¹⁷ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. XV.

¹¹⁸ Sul concetto di estetica *ad hoc*, cfr. E. Garroni, *Il carattere metaoperativo dell'arte e le ricerche visuali* (1979), in *Scritti sul cinema*, Aragno, Torino 2006, pp. 163-96: 175; e P. D'Angelo, *L'estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Roma - Bari 1982, p. 41.

¹¹⁹ Com'è noto, Kandinskij tentò senza successo di coinvolgere Worringer nella curatela dell'almanacco *Der Blaue Reiter* e in altre iniziative (come ricordano, tra gli altri, B. Söntgen, *Aufgaben der Zeit. Zu: Schriften zur Gegenwartskunst* (1956), ora in W. Worringer, *Schriften*, 2 voll., Fink, München 2004, vol. II, pp. 1372-80: 1377; e N. H. Donahue, voce *Worringer, Wilhelm*, in M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 voll., Oxford University Press, New York - Oxford 1998, vol. IV, pp. 482-83: 483). Sorge, di conseguenza, qualche perplessità nel leggere il giudizio dello stesso Worringer, secondo cui, all'epoca della pubblicazione di *Abstraktion und Einfühlung* (1908) «c'erano state poco solide relazioni personali tra lui, Marc e Kandinskij e che, da entrambi i fronti, si

pervenne solo in seguito alla coscienza storica di un legame diretto fra il libro e la prassi artistica» (A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna* (1960, 1986³), tr. it. di G. Carchia, Guida, Napoli 1989, p. 188, che riassume il contenuto di una lettera di Worringer del 1958 a lui indirizzata). A meno di non intendere quell'«in seguito» come «poco tempo dopo». Le affermazioni di Worringer, però, permettono ad Arnold Gehlen di generalizzare il discorso, fino a porre in dubbio la possibilità di provare gli eventuali rapporti di influenza tra campi diversi nella storia della cultura (cfr. *ibid.*). Un discorso che, con mezzi diversi, va nella stessa direzione di quello di Belting a cui stiamo per far cenno. Sul rapporto tra Kandinskij e Worringer, cfr. più diffusamente E. Martineau, *Worringer ou Fiedler? Prolegomènes au problème Worringer-Kandinsky*, in “Revue philosophique de Louvain”, 77, 1979, pp. 160-95.

¹²⁰ Cfr. la lettura che di Konrad Fiedler offre A. Gehlen, *Quadri d'epoca*, cit., pp. 101-05; e, in proposito, le osservazioni di G. Carchia, *Introduzione* ad A. Gehlen, cit., pp. 5-16: 11-13; e di M. R. De Rosa, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, “Aesthetica Preprint”, n. 77, 2006, pp. 32-35. Sul rapporto tra purovisibilismo e impressionismo, si veda, più in generale, la puntualizzazione critica di G. C. Argan, *L'arte moderna*, Rcs Sansoni, Milano - Firenze 1990, pp. 143-44.

¹²¹ Cfr. *supra*, § 3, per Betti e Sedlmayr; e poi A. Gleizes - J. Metzinger, *Du “cubisme”*, Figuière, Paris 1912, p. 34 (cit. in T. De Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Minuit, Paris 1984, pp.109-10); M. Duchamp, *Dichiarazioni raccolte da James Johnson Sweeney* (1946), tr. it. di E. Grazioli, in “Riga”, 5, 1993, pp. 19-22: 20; Id., *Art Was a Dream*, intervista, in “Newsweek”, LIV, n. 19, 9/11/1959, pp. 118-19; Id., *intervento alla tavola rotonda «Where do we go from here?»* (Philadelphia 1961), cit. in J. Caumont - J. Gough-Cooper, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Selavy 1887-1968*, in P. Hulthen *et al.*, *Marcel Duchamp*, catalogo della mostra (Venezia 1993), Bompiani, Milano 1993, s.p., al giorno 20/3/1961; e Id., *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne* (1967, 1977²), tr. it. di W. Marchetti, Multhipla, Milano 1979, p. 59.

¹²² Cfr. in proposito H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., pp. 31-32; e M. H. Caviness, *Broadening the definition of 'art': the reception of medieval works in the context of post-impressionist movements* (1989), in Ead., *Art in the Medieval West and its Audience*, Ashgate, Aldershot - Burlington 2001, pp. 259-82: 259.

¹²³ Cit. tratte nell'ordine da H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., pp. 31 e 13. Cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 38. In quest'ultimo scritto, però, l'autore è più disposto a riconoscere i legami, anche *latu sensu* ideologici, tra artisti e storici dell'arte coevi, fino ad affermare che «entrambi, storici dell'arte e artisti, erano soggetti in egual modo a un ideale collettivo della modernità» (ivi, p. 46).

¹²⁴ Cfr. Id., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., p. 13. Per il richiamo di Betti a Worringer, cfr. E. B., *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 496-99. In proposito, anche se limitatamente a un cenno, rimando al mio *Dogmatica e tipizzazione nel pensiero di Emilio Betti*, cit., p. 31, n. 41.

¹²⁵ Cfr. M. Perniola, *Pittura italiana tra le due guerre e filosofia*, in P. Hulthen - G. Celant (cur.), *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, catalogo della mostra (Venezia 1989), Bompiani, Milano 1989, pp. 171-80: 172. Il riferimento va a W. Worringer, *Carlo Carrà's "Pinie am Meer". Bemerkungen zu einem Bilde*, in “Wissen und Leben. Neue Schweizer Rundschau”, XVIII, n. 28, pp. 1165-69, che offre una lettura di Carrà in chiave “neo-primitivista” e tradizionalista, avanzando in quest'ottica persino un parallelo con Mussolini (una tr. it. parz. - in cui, tra l'altro, proprio questo parallelo è espunto - si trova in M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, 3 voll., Ed. dell'Annunciata e Ed. della Conchiglia, Milano 1967, vol. I, 1900-1930, pp. 165-168; poi ripresa in F. Russoli (cur.), *Antologia critica*, in M. Carrà, *Gli anni del ritorno all'ordine. Fra classicismo e arcaismo*, “L'arte moderna”, Fabbri, Milano 1975², pp. 257-325: 279-82).

¹²⁶ Fa eccezione, nelle pagine dedicate all'interpretazione musicale, un cenno rivolto al jazz, che appare tuttavia un po' confuso e in cui, comunque, la questione è posta

dubitativamente. Betti si domanda «se l'ispirazione che anima il processo genetico di certe musiche moderne, non sia attinta a motivi essenzialmente diversi e non riscontrabili così agevolmente come nelle più insigni composizioni della musica classica» (*Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 771, n. 12). A questo riguardo, aggiunge, «si potrebbe forse rilevare, ad es., che la “hot music” (da non confondere con la “jazz music”) trae ispirazione non già da una emozione lirica individuale del singolo autore, ma da un atteggiamento emotivo della collettività, che si produce nella recitazione di preghiere, percepite, raccolte e riprodotte dal singolo che vi partecipa» (*ibid.*). Al di là del problema dell'ispirazione, a non essere chiara è la distinzione effettuata tra *hot* e *jazz music*, laddove per “hot” s'intende, in genere, il jazz tradizionale, mentre Betti sembra riferirsi, con tale termine, alla musica popolare afroamericana e, in particolare, agli *spirituals*.

¹²⁷ Cfr. in proposito K. Baker, *Minimalismo* (1988), tr. it. di C. Carpi, Jaca Book, Milano 1989, in part. pp. 9-25; e A. Trudu, *Riflessioni sul minimalismo americano*, in G. Borio - G. Taglietti (cur.), *Itinerari della musica americana*, Una cosa rara, Lucca 1996, pp. 135-64. In un intervento del 1968, Weidlé dà l'idea di aver quantomeno sentito parlare della *minimal art*; resta però il dubbio, visto che non la nomina, se la conoscesse già nei lavori degli anni di poco precedenti in cui parla, per la prima volta, di “oggetti estetici minimali”: il minimalismo era infatti allora ai suoi inizi, e non erano ancora usciti quei primi bilanci che hanno contribuito alla sua conoscenza. L'antologia di Gregory Battcock, per es., è anch'essa del 1968, e lo stesso saggio di Richard Wollheim, del 1965, ritenuto basilare per la diffusione dell'etichetta, non nomina alcun minimalista *stricto sensu*, ma concentra la sua attenzione su Reinhardt, Rauschenberg e Duchamp. Riferimenti: W. Weidlé, *L'image*, cit., p. 320 (tr. it. cit., p. 494); G. Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Dutton, New York 1968 e Studio Vista, London 1969, rist. University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London 1995; e R. Wollheim, *Minimal Art* (1965), rist. ivi, pp. 387-399 (cit. dalla 1ª ed.).

*Sedlmayr lettore di Betti*¹

1. *Interpretazione e perdita del centro*

Come già accennato, la significatività del saggio in cui Sedlmayr si richiama a Betti è dovuta, sul piano tematico, al fatto che esso è l'unico luogo in cui la teoria dello studioso italiano è coinvolta in un discorso sull'interpretazione delle opere d'arte visiva. Fin da subito, occorre però segnalare il verificarsi di una situazione analoga a quanto è finora accaduto nel campo dell'ermeneutica letteraria, in cui il giurista-filosofo è stato interpellato non per ciò che di specifico ha scritto in proposito, ma per l'ermeneutica generale². L'interesse per l'apporto bettiano, infatti, non è diretto, nemmeno in quest'unico caso, alle considerazioni riguardanti più da vicino le arti figurative, ma rimane fermo agli aspetti epistemologici e metodologici propri del processo interpretativo in quanto tale, declinati in un discorso contemporaneamente di ermeneutica dell'arte e di didattica. Va però anche aggiunto, per comprendere meglio tale atteggiamento, che Sedlmayr prende in considerazione esclusivamente il "Manifesto ermeneutico", dove la trattazione dell'interpretazione storico-artistica è oggetto unicamente di alcuni cenni: soltanto nella *Teoria generale della interpretazione*, appena citata in nota dallo studioso austriaco, essa verrà sviluppata diffusamente.

Il «grande giurista Betti»³ è richiamato fin dall'esergo del saggio, che riporta le prime parole del "Manifesto": «Un insegnamento indicato sopra tutti per educare i giovani all'abitudine alla tolleranza e al senso di rispetto delle opinioni altrui, è l'insegnamento dell'interpretazione»⁴. L'interesse per la funzione educativa dell'interpretazione e la proposta di una riflessione didattica nasce in Sedlmayr dal riscontro di un mancato insegnamento dell'ermeneutica. È un problema che sta a cuore allo stesso Betti, come testimoniano le sue prese di posizione sul riordinamento didattico delle facoltà di giurisprudenza, e la stessa creazione dell'Istituto di Teoria dell'Interpretazione presso le Università di Roma e Camerino⁵. Secondo lo studioso austriaco, nell'epoca attuale il contributo dell'ermeneutica è divenuto imprescindibile per la storia dell'arte, tanto da renderne l'insegnamento ancor più necessario rispetto al passato. Parafrasando Wilhelm Furtwängler, egli ritiene che l'interpretazione sia divenuta nella contemporaneità «una questione sul

destino dell'arte», perché l'età attuale non solo vede ormai tramontati i «tempi fortunati» in cui «si pensava ancora di poter guardare e caratterizzare le opere d'arte come opere della natura», ma in essa si è posta radicalmente in dubbio la possibilità di «rientrare in questo paradiso perduto»⁶. Alla «precedente ovvietà e ingenuità nel recepire», è subentrata così «un'intima insicurezza», che richiede la presenza dell'interprete come «mediatore dell'opera d'arte»: una situazione «del tutto nuova», che mostra «senza dubbio una profonda mancanza del nostro tempo»⁷. Sullo sfondo di queste considerazioni, risiede la tematizzazione della modernità, come ciò che comporta la rottura dell'atteggiamento ingenuo, in senso schilleriano, la scissione irrimediabile del legame di coappartenenza che univa l'arte all'umanità. È questo lo sfondo metateoretico sotteso all'esigenza di assegnare all'interpretazione un ruolo fondamentale nel quadro delle discipline storico-artistiche. In definitiva, è ancora una volta la questione epocale della perdita del centro e della morte dell'arte ciò che fa dire allo studioso austriaco: «la storia dell'arte deve passare per la cruna dell'ago dell'interpretazione o non sarà una storia dell'arte»⁸.

2. *Il circolo ermeneutico*

Presupposto implicito di ogni teoria ermeneutica è, per Sedlmayr, la «dottrina dell'essenza dell'opera d'arte»: prima di passare al piano più propriamente operativo, egli ritiene necessario soffermarsi sulla questione dei fondamenti, nella convinzione che l'interprete, pur nella difficoltà di seguire nella pratica quest'indicazione, «deve prima chiarire che cosa generalmente possa essere considerato un'opera d'arte e dove siano i limiti di quest'opera d'arte»⁹. Mostrandosi in tal modo legato a un'estetica essenzialista, lo studioso austriaco esprime l'esigenza di individuare e definire l'opera d'arte in quanto tale. Per questa via, egli giunge a elaborare una «vera e propria metafisica della "qualità estetica"», come la definisce Gianni Carchia, in cui l'essenza dell'opera è colta nel già accennato «carattere intuitivo», il «centro» in cui le parti costitutive, «materiali, forme, colori, significati», convergono in armonia, configurando l'opera stessa come totalità e, insieme, come individualità¹⁰.

Il carattere di totalità dell'opera d'arte, il suo essere un «microcosmo», in cui le diverse parti stanno tra loro non solo «in un rapporto di penetrazione reciproca, ma, oltre a ciò, in una determinata connessione ordinata», conduce Sedlmayr a fare sua «la massima di ogni interpretazione», quella secondo cui, nell'opera d'arte riuscita, il tutto si comprende dalle parti e le parti si comprendono dal tutto¹¹. Si tratta del precetto tradizionale del circolo ermeneutico, da lui già accolto in precedenza sulla scorta, in particolare, dell'insegnamento

di Dilthey, e ora richiamato con riferimento al secondo canone bettiano, quello, appunto, della «totalità e coerenza dell'apprezzamento ermeneutico»¹².

Betti non limita la portata del secondo canone all'opera, ma lo applica anche al rapporto tra testo, comunque inteso, e contesto, sia in relazione alla vita e al percorso artistico e personale dell'autore, sia in relazione al sistema culturale in cui l'opera rientra e all'ambiente in cui è sorta. Nemmeno Sedlmayr disconosce nella sua teoria questi aspetti, e anzi approfondisce in modo originale, come già visto, l'idea di Max Dvořák di una storia dell'arte come storia dello spirito. In questo senso, è senz'altro vero che in lui è possibile rinvenire, come ha osservato Salvatore Tedesco, una «positiva circolarità del rapporto tra singolo evento e immagine complessiva del divenire»: questa, però, come del resto lo stesso Tedesco nota, è da lui declinata «in rapporto al suo assunto di base in favore dell'investigazione della singola opera»¹³. Anche il canone della totalità, parimenti, è riferito, in primo luogo, all'opera, per postulare una corrispondenza tra i due suoi aspetti, fisico e spirituale, cioè tra forma e contenuto. In quest'ottica, in sintonia con Betti, egli non vede la forma come un ricettacolo all'interno del quale si riversa un contenuto: piuttosto, nella creazione dell'opera si ha un'interrelazione fra entrambi gli elementi, i quali reagiscono tra loro modificandosi a vicenda, «cosicché alla fine dipende da contenuto *e* forma quale configurazione abbia la forma, e da forma *e* contenuto, il gusto del contenuto»¹⁴.

Dal riferimento al secondo canone, Sedlmayr ricava, per la prassi interpretativa, «la proibizione di procedere per parti»¹⁵. In una breve ricostruzione della genesi storica della storiografia artistica, egli assegna retrospettivamente al proprio lavoro il ruolo di aver costituito una delle tappe dello sviluppo scientifico della disciplina: nella fattispecie, allude all'introduzione del metodo dell'«analisi strutturale» (*Strukturanalyse*), a partire da un saggio del 1925 e dalla monografia su Borromini del 1930¹⁶. Nonostante il nome possa indurre in inganno, per il suo autore l'analisi strutturale non consiste in un frazionamento delle parti dell'opera, ma in un'accentuazione dei suoi elementi, o meglio, in un'«ispezione della connessione della struttura»: diversamente, aggiunge, «non ci si troverebbe più dinanzi a una totalità», e la vita dell'opera andrebbe con ciò distrutta¹⁷. La *Strukturanalyse* garantisce, così, proprio il carattere di totalità, sottolineando, in tal senso, che «in questo metodo, insieme al "lato" formale dell'opera d'arte va preso in considerazione anche il *significato*»¹⁸. Il metodo, d'altro canto, non si ferma qui: «L'analisi strutturale non è soltanto analisi, ma analisi e sintesi contemporaneamente. Come generalmente quando si abbia a che fare con autentiche totalità, il tutto dev'essere compreso dalle parti e le parti dal tutto. Questo non è nient'affatto un *circulus vitiosus*»¹⁹.

Se quest'ultima affermazione è rintracciabile, pressoché identica,

in ogni teorizzazione del circolo ermeneutico, l'elemento di originalità consiste nel rivendicare un legame concettuale forte tra questa dottrina e l'analisi strutturale introdotta e formulata dallo stesso Sedlmayr. In tal modo, lo studioso austriaco integra le istanze opposte del formalismo e dell'iconografia; tuttavia, al di là delle sue dichiarazioni, egli approda a una circolarità ermeneutica imperfetta: gli elementi dell'opera, infatti, non valgono mai di per sé, ma approdano a un'autonomia parziale, relativa esclusivamente al momento dell'analisi. Ne consegue che essi non sono elementi veri e propri, ma soltanto momenti che richiedono di essere compresi in funzione della totalità dell'opera, unico vero e possibile oggetto di interpretazione²⁰. Di qui la «proibizione di procedere per parti», ricavata dal secondo canone bettiano, ma che Betti non afferma. Quest'ultimo, anzi, sottolinea la «reciprocità ermeneutica» che intercorre tra la totalità dell'opera e le sue parti, tale da permettere di avviare l'interpretazione «sia assumendo d'intendere l'unità del tutto per mezzo delle singole parti, sia assumendo d'intendere il senso delle singole parti in funzione dell'unità del tutto»²¹. Sedlmayr, a ben vedere, è convinto della possibilità di cogliere con un unico atto intuitivo la totalità dell'opera: è comprensibile, in tal senso, perché la sua posizione abbia potuto dare adito a interpretazioni come quella di Lorenz Dittmann, che vi ravvisa una dipendenza implicita dalla filosofia hegeliana dello spirito assoluto²². Betti, al contrario, si fa portavoce di un'ermeneutica del *granum salis*, conscia dei limiti che un procedere unilaterale per parti implica, ma senza che ciò comporti una negazione di tale procedere, dal momento che la comprensione del tutto attraverso le parti e la comprensione delle parti attraverso il tutto si integrano e si rafforzano a vicenda. D'altra parte, e per le stesse ragioni, egli è altrettanto consapevole dell'impossibilità di poter pervenire ad afferrare l'opera, immediatamente e senza residui, nella sua globalità: in questo senso acquista per lui una profonda valenza ermeneutica il monito del Mefistofele goethiano «credi a uno come me, questa totalità è fatta solo per un dio»²³.

3. Interpretare, comprendere, spiegare

Sebbene costituisca il presupposto implicito di ogni teoria dell'interpretazione, nell'ottica di Sedlmayr lo studio dell'essenza dell'opera d'arte esula dai compiti della storia dell'arte. Il solo vero oggetto possibile dell'interpretazione è l'opera nella sua totalità e individualità: di qui una connotazione in senso monografico della storiografia artistica, come via per riformulare la questione del rapporto tra singolarità del fenomeno e divenire storico. Tale questione era tematizzata esplicitamente nel saggio del 1931 con cui si inaugurava la "New Viennese School": «*Se non comprendiamo le opere, allora non comprendiamo nemmeno che cosa*

sia realmente cambiato negli eventi, e dunque non comprendiamo nemmeno gli eventi. Si è dimostrato in pratica che una conoscenza quanto più possibile avanzata di singole opere può chiarire in modo risolutivo anche la nostra conoscenza degli eventi nel punto corrispondente»²⁴.

Negli scritti successivi, il problema resta maggiormente nell'ombra, ma possiamo senz'altro percepirlo quando Sedlmayr dichiara di concepire «lo studio della singola opera e lo studio della storia dell'arte in vista del fine ultimo di una storia universale dell'arte»²⁵: fine ultimo con il quale la storiografia artistica aspira a divenire, come già visto, «guida delle moderne scienze dello spirito». È l'interpretazione (*Interpretieren*), che Sedlmayr orienta quindi in senso monografico, a rivolgersi alla considerazione dell'opera di per sé, mentre per gli altri compiti assegnati alla ricerca storico-artistica intervengono, a loro volta, altri due «modi dell'«afferrare concettualmente» [*Begreifen*] l'opera d'arte»: il «derivare» (*Ableiten*), che osserva l'opera in relazione alle forme storiche che l'hanno preceduta, e lo «spiegare» (*Erklären*), che esamina le forze e i fattori in senso lato esterni o «trans-estetici» che hanno concorso al suo sviluppo; con Betti, egli intende poi il «comprendere» (*Verstehen*) come «il successo ed il risultato dell'interpretazione»²⁶.

In tal modo, lo studioso austriaco entra direttamente nel nucleo del dibattito sullo statuto epistemologico e metodologico delle scienze dello spirito, prendendo partito contro una contrapposizione bipolare tra *Verstehen* ed *Erklären*, che vede il primo approccio circoscritto alle scienze dello spirito e il secondo proprio delle scienze della natura²⁷. Sedlmayr, infatti, ritiene tale contrapposizione «logicamente sbagliata e senz'altro da rifiutare», in quanto, mentre il comprendere è un procedimento passivo, l'interpretazione e la spiegazione sono procedimenti attivi, e «una spiegazione si può comprendere altrettanto che un'interpretazione»²⁸. Prendendo le distanze da Wölfflin, il quale, impiegando il termine "*Erklären*" a proposito dell'opera d'arte, lo aveva di fatto inteso nel senso di "*Verstehen*", lo studioso austriaco preferisce evitare una sovrapposizione dei due concetti, proponendo perciò di riservare la parola "spiegare" al compito di ricondurre aspetti di un certo ambito ad aspetti di un altro ambito, come quando si ha a che fare con il collegamento dell'opera ai molteplici fattori che intervengono nella sua determinazione: «fattori di tipo biologico, psicologico, sociale, spirituale e personale, ma anche contingenti e non più arguibili, sia di tipo individuale che collettivo, cosciente o incosciente»²⁹.

Nonostante il richiamo a Betti, il rapporto comprendere-spiegare è quindi affrontato da Sedlmayr secondo un'altra articolazione. Betti, infatti, seguendo da vicino la tradizione diltheiana, separa nettamente il *Verstehen*, che egli traduce con "intendere", dall'*Erklären*, non solo in quanto modalità conoscitive diverse, ma anche in quanto attinenti ad ambiti disciplinari separati: il processo conoscitivo dell'intendere ha il

suo dominio nelle scienze dello spirito, mentre il dedurre per concetti e l'indurre o spiegare per cause sono processi propri, rispettivamente, delle scienze matematiche e delle scienze sperimentali³⁰. La spiegazione è quindi, per Betti, sempre e soltanto la spiegazione causale, e il suo campo d'azione è ristretto alle scienze della natura. Egli non nega che anche nell'ambito delle scienze dello spirito intervengano leggi di causalità, per esempio di tipo biologico, psicologico o sociologico; tuttavia, avverte che, nel caso di un'oggettivazione dello spirito, «non va perduta di vista la modificazione e subordinazione (*Ueberformung*) che il nesso causale subisce per la interferenza, sovrapposizione o inserzione di una energia o totalità individuale avente il proprio centro in se stessa. L'ufficio dell'interprete non è già quello di ridurre la genesi dell'oggettivazione al nesso di causalità, ma quello di identificarne i fattori, e di ritrovarne in essi la ragion sufficiente»³¹.

È quindi lo stesso carattere di totalità e "centralità" dell'*interpretandum* a determinare una «modificazione e subordinazione» del nesso causale, rendendo così la spiegazione un processo conoscitivo inadatto alle scienze dello spirito. Nonostante la differenza di compiti e di ambito riconosciuta all'*Erklären*, anche Sedlmayr, seguendo da vicino Betti, riconosce comunque che si possono interpretare in senso proprio soltanto le «manifestazioni oggettive»³² dello spirito e quindi, in campo storico-artistico, innanzitutto le opere d'arte e, più in generale, i documenti letterari e figurativi.

4. Interpretare come ricreare

Per Sedlmayr, il punto ideale di partenza dell'interpretazione consiste nel rimanere in silenzio a recepire l'appello che l'opera d'arte rivolge. Traendo spunto da un articolo di Gerhard Helmut Schwabe, egli attribuisce l'iniziativa dell'incontro con l'opera all'opera stessa: di essa, è il contenuto emozionale e rappresentativo a interpellare direttamente l'osservatore, il quale, all'inizio, assume un atteggiamento corrispondente a quello che Schwabe, nel quadro dei comportamenti umani originari, chiamava di «veglia inattiva»³³. «L'essere interpellati – scrive Sedlmayr citando Schwabe – è in realtà un esser condotti contro cui non c'è resistenza, l'inizio di un dialogo il cui corso è deciso dal mio interlocutore»; prima di agire, l'interprete deve lasciarsi coinvolgere dalla *Stimmung* generale dell'opera, perché, se così non fosse, si rischierebbe il fraintendimento, e la comprensione andrebbe con ciò pregiudicata³⁴.

Al tema hanno dedicato alcune riflessioni Roberto Masiero e Riccardo Caldura, nel presentare lo scritto sedlmayriano sulla luce nell'arte³⁵. Essi hanno scorto una vicinanza tra l'atteggiamento di «veglia inattiva» e il concetto originario greco di *theoria*, pensato non «come un modo

di determinarsi del soggetto», ma «in riferimento a ciò che il soggetto contempla»: un concetto ripreso, in tempi più recenti, da Hans Georg Gadamer, per sottolineare il carattere partecipativo e coinvolgente dell'arte tematizzata come «gioco, simbolo e festa»³⁶. Se la *theoria* è, nelle parole di Gadamer, «partecipazione reale, non un fare ma un patire (*pathos*), cioè l'esser preso e rapito dalla contemplazione», l'opera, secondo i due studiosi, ha allora bisogno, per rivelarsi, di un «interprete autenticamente “teorico” [...], che si dispone per accogliere la sua luminosa evidenza, il suo carattere festivo ed epifanico»³⁷.

Ora, Sedlmayr precisa che, se il punto di partenza consiste nella ricezione silenziosa, la «meta» dell'interpretazione risiede in «una sorta di restaurazione, restituzione o perfino risurrezione dell'opera d'arte nella sua perdita immediatezza»³⁸. Come già aveva affermato in scritti precedenti, anche con maggior forza, per lui l'interpretazione delle opere d'arte figurativa è «una ricreazione, è ri-produzione», e l'interprete, inizialmente inattivo, assume perciò «al ruolo di secondo artista, di “ricreatore” dell'opera», come nota criticamente Hans Belting³⁹. Già negli anni Trenta, lo studioso austriaco aveva impostato la sua teoria sulla differenza che l'opera rivendica rispetto all'«oggetto artistico» (*Kunstding*). Secondo questa tesi, centrale nella sua riflessione, l'opera in quanto tale “vive” soltanto nell'incontro con l'interprete, che volta per volta la richiama alla memoria, destandola e resuscitandola: al di fuori di questo incontro, essa è presente soltanto come oggetto fisico, come «oggetto artistico», appunto, che aspetta di essere ricreato per divenire effettivamente un'opera; ciò comporta che, se cambia l'atteggiamento dell'interprete, l'oggetto rimane lo stesso, ma «viene elaborato da noi in una nuova opera d'arte [*Kunstgebilde*]»⁴⁰.

Questa premessa è necessaria per mostrare come la vicinanza presunta tra il concetto greco di *theoria* e la posizione di Sedlmayr sia contraddetta, a ben vedere, proprio dall'affermazione dello studioso che Masiero e Caldura citano a sostegno della loro tesi, e che mostra, invece, come egli rimanga legato a una mistica dell'esperienza vissuta. L'affermazione recita: «L'opera d'arte “risvegliata” non è un possesso che non si possa perdere. Non può essere conservata nella memoria, ma deve essere ricreata e nuovamente generata dal suo centro ad ogni incontro»⁴¹.

L'atto di risveglio, che deve essere effettuato volta per volta in ogni incontro con l'oggetto, avviene, per Sedlmayr, nel singolo istante, in «quell'attimo in cui riempie l'anima»: esso costituisce il «vero presente», la dimensione temporale sovrastorica nella quale l'opera si libera dal tempo ordinario⁴². Nell'incontro con l'opera, ci si apre, perciò, a una «breve epifania del vero presente nel presente storico», esperienza tuttavia «di enorme fragilità» e, come tale, accompagnata dall'incertezza «se questa epifania possa ripetersi ogni volta di nuovo o quando»⁴³. In tal modo, e nonostante i suoi richiami al “centro” e alla totalità, Se-

dlmayr perviene a sopprimere l'unità stessa dell'opera nelle esperienze vissute, fragili e incerte, del vero presente. Non è un caso che uno dei punti di riferimento per la sua dottrina della temporalità sia Oskar Becker, di cui Gadamer, rilevando i limiti di una fondazione dell'estetica nella nozione di *Erlebnis*, ricorda le parole secondo cui, «in termini *temporali*, [...] l'opera è solo in un attimo (per esempio: ora); essa è “ora” quest'opera e già “ora” non lo è più»⁴⁴ – parole che appaiono singolarmente in sintonia con quelle sedlmayriane sulla «breve epifania» dell'esperienza d'incontro con l'opera.

A maggior ragione, stando così le cose, è ancor meno un caso che proprio nel problema della temporalità risieda il nucleo della critica gadameriana nei confronti di Sedlmayr. Tale critica, liquidando come meramente dialettica la contrapposizione tra il tempo storico, ordinario, e il tempo sovrastorico, di pienezza, del vero presente, finisce appunto col rilevare come l'epifania che caratterizza la temporalità sovrastorica si dia, per la coscienza, come un'esperienza senza continuità. Al contrario, secondo Gadamer, «proprio la continuità [...] è ciò che ogni comprensione del tempo deve assicurare, anche quando si tratti della temporalità dell'opera d'arte»⁴⁵. In maniera convincente, pertanto, così come emerge dalla critica di quello stesso Gadamer richiamato per vicinanza da Masiero e Caldura, la posizione di Sedlmayr si mostra legata all'estetica otto-novecentesca dell'*Erlebnis*, condividendone le difficoltà e le aporie.

5. *Inversione dell'iter e Besser-Verstehen*

Nella “risurrezione” o ricreazione dell'opera d'arte, secondo Sedlmayr, l'interprete è chiamato a «trasformare il “punto di vista”, inizialmente ancora più o meno inarticolato, in modo da avvicinarlo il più possibile a quello da cui è nata quell'opera. Interpretazione è dunque in primo luogo trasformazione di quell'originario punto di vista d'insieme che è stato fatto emergere dalla stessa opera d'arte nell'interprete»⁴⁶. È qui ripresa la dottrina tradizionale dell'inversione del processo creativo nel processo interpretativo, fatta propria anche da Betti, in base alla quale «nell'*iter* ermeneutico l'interprete deve ripercorrere in senso retrospettivo l'*iter* genetico e operarne in sé il ripensamento»⁴⁷. Commentando le affermazioni dello studioso italiano, Sedlmayr precisa che non si deve ricostruire il processo creativo, ma il suo risultato, cioè l'opera⁴⁸. A questo proposito, lo storico austriaco richiama il primo canone della teoria bettiana, quello dell'«autonomia e immanenza del criterio ermeneutico», per il quale l'interpretazione ha il compito di «ricercare il senso prefissato di una dichiarazione estranea» nella tutela rispettosa della sua alterità, secondo la massima *sensus non est inferendus sed efferendus*⁴⁹.

Sebbene sia improprio definirlo *tout court* romantico, proprio nell'accogliere la teoria dell'inversione dell'iter Betti rivela, riconoscendoli del resto esplicitamente, i propri debiti nei confronti dell'ermeneutica romantica e, in particolare, di Schleiermacher⁵⁰. Nell'impiego che fa di queste tesi, Sedlmayr si mostra, però, più legato al Romanticismo dello stesso Betti. Egli giunge infatti, per questa via, ad affermare che l'interprete ha il compito «di vedere l'opera d'arte non con gli "occhi" dell'interprete ma, per così dire, con gli occhi del suo autore»⁵¹, accogliendo così senza riserve la dottrina romantica del comprendere in base alla *mens auctoris*.

Questa dottrina è stata attribuita anche a Betti, ma va detto, come innanzitutto egli stesso ha rivendicato, e poi come la critica ha mostrato ampiamente, che la sua posizione in materia è più articolata⁵². Per prima cosa, se da un lato egli non esita a descrivere il processo interpretativo come un trasporre empatico nell'animo dell'autore, dall'altro avverte che non bisogna confondere la genesi psicologica dell'intuizione ermeneutica col processo logico dell'interpretazione. Ciò significa che i contenuti emotivi e privati, fattori utili ad agevolare la comprensione, devono poter essere tradotti in un'esperienza controllabile oggettivamente e comunicabile intersoggettivamente. Nell'interpretazione, infatti, non si ha di mira un'identificazione simpatetica, ma una ricostruzione di strutture divenute oggettive, dal momento che l'opera, una volta compiuta, non appartiene più al suo autore, ma a tutti coloro che sono in grado di recepirne il senso. L'interpretazione si precisa così come un *Nachkonstruieren*, e non come un *Nacherleben*⁵³. Per queste ragioni, l'interpretazione non può esaurire il suo compito nel congiungere l'opera al suo autore e nell'indagare le condizioni oggettive del suo configurarsi, ma deve rivolgersi anche all'esame del rapporto che si crea tra l'opera e il suo possibile pubblico. L'attenzione dedicata a questo rapporto è tale da situare Betti a un passo dalle teorie della ricezione, sviluppatasi, come è noto, inizialmente in ambito storico-letterario e poi approdate nel campo della storia dell'arte: soltanto a un passo, però, giacché su questo terreno Betti resta fermo a quella che egli stesso definisce «sociologia ermeneutica»⁵⁴.

D'altro canto, per lui come anche per Sedlmayr, l'autore non va considerato come persona empirica, ma come autore implicito, cioè come autore che si rivela nell'opera e viene incontro al lettore attraverso essa. Lo studioso italiano si richiama a Baratono, secondo cui lo stile, al contrario di quanto affermava Buffon in una celebre espressione, non è l'uomo, ma «la sua oggettivazione nella forma raggiunta»; lo storico austriaco, invece, per il quale «niente garantisce che la persona empirica sia anche una persona estetica», si rifà a Benedetto Croce⁵⁵. Ancora, per Betti l'interpretazione deve rendere esplicito ciò che nell'opera è rimasto soltanto presupposto, soprattutto per l'incapacità dell'autore di essere pienamente consapevole dell'iter formativo e

dell'insieme di fattori storico-spirituali che intervengono nella creazione. Ciò comporta l'esigenza di un lavoro di integrazione che, in quanto tale, almeno per gli aspetti che riguardano questi ultimi fattori, non può non spingersi oltre il riconoscimento dell'intenzione autorale ⁵⁶.

Nel procedere oltre la teoria della *mens auctoris*, Betti si incontra così con un'altra importante dottrina dell'ermeneutica romantica, quella secondo cui l'interprete deve essere in grado di comprendere l'opera meglio del suo creatore. Se in Schleiermacher questa dottrina seguiva, e dunque presupponeva, l'accertamento dell'intenzione dell'autore, in Betti la sua adozione dipende proprio dal fatto che la sua ermeneutica si dirige oltre tale accertamento ⁵⁷. Sedlmayr lo segue anche in questo percorso, citando nuovamente il "manifesto ermeneutico": «Se colui che crea una forma artistica [...] non raggiunge introspektivamente una chiara coscienza di obbedire a certe leggi che ne governano la formazione, questa coscienza non deve mancare nella riflessione dell'interprete; poiché egli è chiamato a riconoscere l'opera nella sua propria logica interna e nel suo stile e a rendersi conto della concatenazione di senso in cui si colloca» ⁵⁸.

Il Betti con cui Sedlmayr si trova in sintonia è quindi il sostenitore della teoria del *Besser-Verstehen*, cioè, ancora una volta, quello più vicino al Romanticismo. Sposando questa teoria, infatti, e affermando di conseguenza che l'autore, durante il processo creativo, o agisce inconsciamente o ha tutt'al più una consapevolezza, ma non una comprensione, del proprio fare, Betti riabilita la concezione romantica della creazione come produzione inconscia del genio ⁵⁹. Per lo studioso italiano, l'artista non può comprendere la propria opera nel momento stesso in cui la sta creando, cioè quando questa non è compiuta e non si è ancora distaccata da lui. Ma anche quando ciò è avvenuto ed egli, a cose fatte, tenta un'interpretazione della propria opera – ciò che Betti, con linguaggio giuridico, chiama interpretazione autentica – questa non è pienamente attendibile, a causa della difficoltà che l'autore incontra nel distanziarsi da se stesso e nel considerare, quindi, la propria opera come un oggetto separato e altro da lui ⁶⁰. Betti arriva ad affermare che gli autori «sono sempre soggetti a ingannarsi sull'opera propria» e che «lo sviluppo formativo profondo dell'opera resta inconsapevole per l'autore»: di conseguenza, e si tratta di un'affermazione condivisa esplicitamente anche da Sedlmayr, l'attività ricognitiva dell'interprete «non può essere vincolata neppure da confessioni che lo stesso autore abbia fatto circa le vie percorse nella creazione dell'opera» ⁶¹.

Per Sedlmayr, tutto ciò che si può sapere sulla nascita di un'opera d'arte «consiste in punti d'appoggio molto esili»: «Il processo dall'interno potrebbe osservarlo solo l'artista che produce, ma se lo osservasse, forse ostacolerebbe il suo creare. In certo qual modo, è la natura a proteggere l'artista dall'essere cosciente di troppe cose, perché l'intromissione della "lucida" comprensione disturberebbe il processo

organico. [...] Solo eccezionalmente lo spirito creativo e lo spirito che riflette sulla creazione sono uniti in un solo uomo»⁶².

Se l'artista è come "protetto dalla natura" e non può giungere a quella comprensione dell'opera a cui pure soltanto lui avrebbe potuto avere accesso, le sue testimonianze si rivelano di poco aiuto, e si riferiscono per lo più a «strati razionali dell'opera d'arte e non al suo centro e al suo nucleo»: ciò non toglie che esse siano «particolarmente preziose, ma non moneta in contanti», in quanto, come tutte le altre fonti, «devono essere esse stesse prima analizzate e interpretate»⁶³. Nonostante l'accoglimento della teoria del *Besser-Verstehen*, Sedlmayr riconosce così una certa validità alle dichiarazioni degli artisti, limitata però agli «strati razionali» e non al processo inventivo profondo, in cui è in gioco il "centro" dell'opera.

Si tratta, ancora, di una convinzione affine a quella bettiana, che invero Betti esprime non in modo altrettanto chiaro ed esplicito, ma che è comunque ricavabile a partire da una nota a margine⁶⁴. Anche il filosofo italiano, infatti, se da un lato segue la teoria per la quale si deve comprendere l'opera meglio del suo creatore, dall'altro lato ammette di considerare «del più alto interesse» «le confessioni di taluni autori sulla delineaazione e lo svolgimento del tema»⁶⁵. La rilevanza ermeneutica da lui attribuita alle riflessioni degli artisti è evidente non solo nel caso del fratello Ugo, da lui, come già visto, valorizzato come teorico, ma anche nella trattazione dell'interpretazione drammatica e musicale, in cui egli si richiama quasi esclusivamente a testi e dichiarazioni di attori, registi, musicisti e direttori d'orchestra quali, fra gli altri, Dullin, Gordon Craig, Copeau, Stanislavskij, Respighi e Pizzetti, per tacere del già ricordato Furtwängler.

Se le cose stanno così, sembra profilarsi una contraddizione nel riconoscere contemporaneamente un'ingannevolezza e un «alto interesse» alle dichiarazioni degli artisti. Tuttavia, Betti precisa: «Quello che l'artista si pone è un 'Darstellungsproblem'; l'interprete, poi, scopre che l'impostazione del problema è dovuta a un 'Kunstwollen'»⁶⁶.

Tale precisazione, con un riferimento ulteriore alla teoria riegliana del *Kunstwollen*, è diretta a criticare la concezione dell'opera d'arte come «problema di volontà» (*Willensproblem*), così come era stata proposta da un altro esponente della Scuola di Vienna, Dagobert Frey⁶⁷. Al di là dell'occasione precisa della sua formulazione, essa permette comunque di affermare che l'artista, poiché si pone coscientemente non un problema di volontà, ma un problema di rappresentazione-esposizione (un *Darstellungsproblem*), quando parla di questo aspetto del suo fare, vale a dire di tutto ciò che attiene alla composizione, all'elaborazione e alla distribuzione del materiale, dice cose degne d'interesse. Quando, però, si discute delle ragioni sottintese del fare artistico, dello sviluppo profondo dell'opera, della sua logica interna, di ciò, insomma, che sta dietro i problemi espositivi e compositivi, allora le considerazioni

dell'autore non hanno alcuna rilevanza, anche quando trattano della propria opera: perciò, l'interpretazione che egli fornisce in questo caso risulta inattendibile, non vincolante o perfino ingannevole per lui stesso, oltre che per i critici e i fruitori. Tramite questa distinzione, ricavata dalle sue parole più che esplicitamente affermata, Betti evita dunque di contraddirsi e sposa un punto di vista non lontano da quello di Sedlmayr ⁶⁸.

6. *Il contributo soggettivo e la giusta interpretazione*

Come Betti, anche Sedlmayr avverte l'esigenza di una controllabilità oggettiva e di una comunicabilità dei risultati dell'interpretazione. Se l'aspetto mistico dell'incontro con l'opera è proprio del «vero "amante" dell'arte», l'interprete di professione ha tuttavia bisogno di sottoporre tale incontro «alle regole rigorose della *ratio* scientifica, alla verifica» ⁶⁹. L'aspirazione a raggiungere con certezza un punto di vista dimostrabile, e perciò condivisibile da parte degli osservatori, non è soltanto un'esigenza metodologica, ma si lega anche al principio etico della conciliazione con gli altri uomini. Si affaccia in Sedlmayr, come in Betti, il riconoscimento del presupposto della comune umanità come condizione trascendentale di possibilità della comprensione, anche se l'intento dello storico austriaco è principalmente, in questo caso, quello di garantire, di fatto, l'esistenza di un terreno comune di confronto e composizione tra i diversi orientamenti, al fine di raggiungere «un nuovo punto di vista in cui si unificano tutti» ⁷⁰.

Nell'ottica di una considerazione scientifica, Sedlmayr prende in esame i «presupposti oggettivi» dell'interpretazione. Il primo presupposto riguarda la necessità per l'interprete di mettere in gioco la propria soggettività. È l'esigenza espressa da Betti con il terzo canone della sua metodologia, quello dell'«attualità dell'intendere», in base al quale chi interpreta deve rendersi conto che può pervenire a comprendere l'oggetto solo mediante il proprio apparato categoriale, la propria condizionatezza individuale e storico-culturale, e un interesse a conoscere scaturito dalla vita presente: storicità e spontaneità del soggetto costituiscono la condizione di possibilità dell'interpretazione e non un ostacolo, come a torto si ritiene ⁷¹. Anche qui, Sedlmayr cita ampiamente il testo bettiano, e riconosce che questo canone non contiene «una prescrizione su come si *deve* procedere, ma la constatazione che non si *può* procedere diversamente» ⁷². Per entrambi, spogliarsi della propria soggettività significherebbe privarsi degli unici occhi che abbiamo per vedere. In quest'ottica, Betti vede nel contrasto tra l'esigenza di considerare l'oggetto nella sua autonomia e l'insistenza sul contributo indispensabile della soggettività dell'interprete un'antinomia strutturale al processo interpretativo, che cerca quanto più può di rendere produttiva ed efficace.

Sedlmayr, invece, benché riconosca che l'individualità dell'interprete non può mai essere del tutto esclusa, si propone il compito «di rendere piccole quanto è possibile le diversità del punto di vista individuale», al fine di garantire l'interpretazione sul piano dell'oggettività⁷³.

Tale compito costituisce, secondo lui, «l'esigenza del quarto canone di Betti»⁷⁴, quello dell'«adeguazione dell'intendere», che tratta del bisogno, etico e teoretico insieme, di raggiungere una consonanza tra interprete e oggetto dell'interpretazione, attraverso umiltà e abnegazione di sé sotto l'aspetto negativo, ampiezza e capacità di orizzonte sotto l'aspetto positivo⁷⁵. Un'esigenza analoga è sentita anche da Sedlmayr, che difatti dedica alcune pagine del suo programma ermeneutico-didattico ai «motivi etici dell'interpretazione», tra i quali considera l'«umiltà», come capacità di aprirsi all'incontro con l'alterità dell'opera; l'«amore», come disposizione a riemergere in un altro – è il motivo etico sottostante all'inversione dell'iter; la «giustizia», intesa nel senso di render giustizia all'opera tutelandone il senso; e la «solidarietà», come desiderio di conciliazione con gli altri uomini⁷⁶. In questa circostanza, però, che sarebbe quella più pertinente, il quarto canone non viene richiamato, mentre a esso si fa ricorso per una questione che l'impostazione generale dell'ermeneutica bettiana rifiuta esplicitamente.

Il bisogno di una corrispondenza quanto più possibile adeguata tra l'interprete e l'opera, infatti, non comporta per Betti la limitazione del contributo soggettivo, ma il suo dispiegamento, dal momento che solo la partecipazione attiva del soggetto alla comprensione permette di cogliere l'*interpretandum* nella sua autonomia: come sintetizza, concordando fin nelle parole col collega giurista Francesco Carnelutti, «le porte della mente non si aprono che dal di dentro, per interiore spontaneità»⁷⁷. Sedlmayr, dal canto suo, è ben consapevole che «il ricercatore resta pur sempre fermo all'interno della situazione storica che deve studiare», però subito dopo aggiunge: «È [...] falso affermare che egli non potrebbe uscire dalla storia stessa. La forza dello spirito sussiste piuttosto nel fatto che è in condizione di farlo fino a un certo grado. Ma appunto solo fino a un certo grado»⁷⁸. Egli dà così vita a una storiografia che, astraendosi anche se solo «fino a un certo grado» dalla processualità storica, prescinde dalla soggettività e dalla storicità dell'interprete e gli fa assumere un atteggiamento tendenzialmente onnicomprensivo e onnisciente. Quest'atteggiamento avalla, ancora una volta, la lettura che ravvisa nell'ermeneutica sedlmayriana una derivazione remota dalla filosofia hegeliana dello spirito assoluto; ma ciò che qui conta mettere in luce è che questo, pur mediato da quel «fino a un certo grado», è proprio l'atteggiamento combattuto a più riprese da Betti, sia nel campo del diritto, dove è da lui chiamato icasticamente «nudismo giuridico»⁷⁹, sia nel campo più generale delle scienze dello spirito. Per lo studioso italiano, la dialettica del processo conoscitivo-interpretativo comporta la storicità imprescindibile tanto

del soggetto, quanto dell'oggetto: se il nostro rapporto con il mondo spirituale non si limita a un rispecchiamento passivo, ma è piuttosto un ritradurre fatti e ideali nel nostro linguaggio, è allora assurdo pensare che il soggetto possa spogliarsi, anche volendo, della propria soggettività. In replica a Erich Rothacker, tendente a vedere nel ruolo dello storico quello di un osservatore esterno agli avvenimenti, Betti precisa che lo storico agisce «anch'egli con una *partecipazione interiore*, non dal di fuori, ma dal di sopra»⁸⁰. In tal modo, egli attribuisce valore all'esigenza della distanziamento ermeneutica⁸¹, ma senza privare il processo interpretativo del vincolo che lega soggetto e oggetto in virtù della loro comune storicità⁸². Questo è il sostrato teorico del canone dell'attualità dell'intendere: nonostante esso sia accettato da Sedlmayr, che anzi cita il riferimento polemico bettiano sull'assurdità dell'«aspirazione di qualche storiografo, a spogliarsi della propria soggettività»⁸³, di fatto ritiene possibile, anche se solo fino a un certo punto, tale «spogliarsi».

Per Betti, l'oggettività della comprensione a cui si aspira non implica che si debbano rendere il più possibile ininfluenti le differenze soggettive delle diverse interpretazioni. Egli, anzi, attento lettore di Nietzsche, difende a più riprese la «veduta profonda e feconda [...] del carattere prospettico di ogni nostra visione storica, della conseguente infinita molteplicità delle interpretazioni possibili e quindi della perenne incompiutezza del compito interpretativo»: da tale incompiutezza, già ammessa da Schleiermacher, consegue l'impossibilità di raggiungere un'oggettività che non sia soltanto relativa⁸⁴. Sedlmayr, invece, mostrandosi sostenitore di un oggettivismo ben più ingenuo, ipotizza l'esistenza di una e una sola interpretazione «giusta» dell'opera d'arte: «Questa ammissione si basa sul fatto che fra tutte le "posizioni" possibili nei confronti dell'opera d'arte, ce ne *deve* essere una che si contraddistingue rispetto a tutte le altre, e cioè quella da cui quest'opera è nata in quanto opera formata così e non in un altro modo. (Anche la molteplicità di senso di un'opera d'arte scaturisce ugualmente da una ben *precisa* attribuzione di senso, che è la base formativa di quella e di nessun'altra opera dal senso molteplice). È difficile vedere come lo si potrebbe contestare»⁸⁵.

L'indagine ermeneutica va indirizzata, perciò, alla ricostruzione del senso originario dell'opera, esito che è possibile ottenere attraverso l'interpretazione più adeguata: riprendendo una convinzione di Furtwängler, Sedlmayr giunge ad affermare che l'unico modo esistente di interpretare, «proprio perché è quello giusto, si dimostra anche sempre il più efficace»⁸⁶. È vero che mitiga le sue affermazioni e, ammettendo anch'egli che il compito ermeneutico è perennemente incompiuto, avverte che le diverse interpretazioni possono, in effetti, soltanto approssimarsi a quella giusta: questa assume, così, l'aspetto di un ideale normativo, in quanto tale mai completamente raggiungibile, e perciò

definita «l'asintoto della conoscenza, che le interpretazioni reali solo avvicinano, ma che possono avvicinare sempre di più»⁸⁷. La questione, comunque, è per lui decisiva: chi dubita sulla possibilità di una giusta interpretazione «nega la storia dell'arte come scienza»⁸⁸. Nella sua teoria, si crea così una sorta di *circulus vitiosus*, o meglio, come osserva Belting, «una contraddizione intrinseca», tra «lo stabilire regole universali per l'indagine artistica», che mirano all'ideale della giusta interpretazione, e il riconoscimento dell'incompiutezza perenne del lavoro ermeneutico: ciò comporta che le regole, supposte universali, costituiscano di fatto un compito che viene assegnato volta per volta all'interprete⁸⁹.

7. Topica e interpretazione

Cogliendo uno spunto di Helmut Coing, giurista che, come Betti e negli stessi anni, si era dedicato a considerare i rapporti tra interpretazione giuridica ed ermeneutica generale, Sedlmayr afferma che ogni interpretazione, non solo nel diritto, ma anche nel campo storico-artistico, deve essere topica⁹⁰. Egli si riallaccia, in tal modo, al vasto dibattito sulla *Toposforschung*, che, soprattutto in Germania, dal secondo dopoguerra in poi, ha interessato diverse discipline, dalla storia della letteratura alle scienze giuridiche e alla filosofia, nell'ottica di un ripensamento dell'eredità della retorica nel quadro delle scienze dello spirito⁹¹. Anche Betti ne coglie gli stimoli, richiamandosi non tanto a un giurista come Theodor Viehweg, i riferimenti al quale appaiono, nella *Teoria generale della interpretazione*, tutto sommato marginali, quanto, soprattutto, a Ernst Robert Curtius⁹². È dal grande storico della letteratura, infatti, che egli recupera anzitutto il concetto di topica. Questo, spogliato dallo stesso Curtius del suo carattere normativo e impiegato in funzione storica, viene assimilato da Betti alla dogmatica giuridica: assimilazione motivata tenendo conto che, come già accennato, la dogmatica aveva subito nelle sue mani lo stesso trattamento, per prestarsi a un impiego che, dal diritto vigente, potesse essere esteso in funzione storica, come ausilio euristico ed ermeneutico per lo studio del diritto romano⁹³.

Occorre notare che, sul piano dell'ermeneutica letteraria, Betti non segue la complessa e stimolante analisi di Curtius, ma si mostra interessato soltanto alle questioni metodologiche di fondo, limitandosi a prelevare dal contributo del grande storico esclusivamente il nocciolo della sua proposta teorica. Anche nell'accoglimento del concetto di topica operato da Sedlmayr il discorso metodologico prevale sull'analisi topologica concreta, così come, del resto, nello stesso Coing. Che l'interpretazione sia topica significa, per quest'ultimo, il rifiuto di un punto di vista unico da cui condurre l'interpretazione per via dedut-

tiva. Riprendendo dalla filosofia aristotelica la distinzione tra metodo deduttivo e metodo topico, egli vede operante nelle scienze dello spirito non il riferimento a un principio-guida unitario, ma la ricerca della composizione di punti di vista tra loro diversi ed eterogenei, che permettono di mettere alla prova le ipotesi interpretative via via proposte ⁹⁴. Sedlmayr sembra seguire fino in fondo il giurista tedesco, e, nel momento in cui ne cita le parole, ne propone un adattamento al campo storico-artistico: «“Nell’interpretazione procediamo topicamente. Stabiliamo determinati punti di vista metodici e soppesiamo questi punti di vista tra di loro; non abbiamo, però, fin dall’inizio un principio unico che governa l’interpretazione”. [...] Trasferiti dalla situazione del giurista interprete a quella dell’interprete di opere d’arte figurativa, questi pensieri dovrebbero essere formulati pressappoco così: “Noi tentiamo di riguadagnare la concezione originaria da diversi punti di vista e in relazione a diversi orizzonti interpretativi, che soppesiamo tra di loro e integriamo in una visione generale”. Anche nell’interpretazione osservativa delle opere d’arte figurativa non c’è fin dall’inizio un principio *unico*» ⁹⁵.

Come questo richiamo rende evidente, Sedlmayr non nega il bisogno di una molteplicità di approcci ermeneutici, per far fronte alla pluralità di aspetti e stratificazioni dell’opera: anzi, come è mostrato, a monte del suo edificio teorico, dalla divisione postulata tra interpretare, derivare e spiegare, l’indagine sull’opera d’arte non può fermarsi alla sua struttura, ma deve interessare anche la funzione, lo scopo per cui è stata creata, l’appello che rivolge allo spettatore. Concordando con Michail Alpatov, egli rifiuta la concezione che isola l’opera vedendo nei suoi limiti esteriori, come può essere la cornice per il quadro di cavalletto, i suoi confini effettivi: vi sono infatti elementi, e sono quelli che ne costituiscono la «sfera», che potrebbero anche non emergere nelle sue forme visibili, ma che sono in rapporto più stretto con la sua essenza di altri che si trovano racchiusi entro il perimetro della cornice ⁹⁶.

Abbiamo già osservato il riscontro, da parte della critica, delle aperture pluriprospectiche di Sedlmayr, testimoniate dal riconoscimento della molteplicità dei punti di vista e, conseguentemente, degli indirizzi interpretativi ⁹⁷. L’orientamento in senso monografico da lui portato avanti sarebbe anzi, secondo Gadamer, il punto di partenza della discussione sulla necessità dell’integrazione dei diversi approcci interpretativi, in quanto proprio l’opera costituisce il riferimento rispetto a cui «i molteplici metodi che sono stati elaborati dalla ricerca scientifica in campo artistico e letterario debbono, in ultima analisi, convalidare la propria fecondità» ⁹⁸. Di qui, anche, un’ulteriore vicinanza di Sedlmayr a Betti. Mentre però lo studioso italiano, tenendo costantemente presente il bisogno di un’indagine stereoscopica, salvaguarda l’autonomia dei vari indirizzi nel momento stesso in cui ne riconosce la parzialità

di un impiego unilaterale, l'austriaco fa convergere gli orizzonti interpretativi verso un punto di vista unico e univoco rispetto al quale l'opera deve essere compresa. La giusta interpretazione è quella che perviene a tale punto di vista, quella che «corrisponde il più perfettamente possibile a ciò da cui l'opera d'arte è scaturita»⁹⁹, rendendo comprensibili particolarità che le altre interpretazioni si limitano soltanto ad attestare.

L'adattamento delle posizioni di Coing al campo dell'ermeneutica dell'arte si rivela, così, soltanto parziale. Il riferimento alla concezione originaria da riguadagnare a partire dai diversi punti di vista, che corrisponde all'esigenza di garantire la giusta interpretazione, è infatti assente dalla prospettiva del giurista tedesco. Questi preferisce, invece, dischiudere il campo all'interazione e all'integrazione metodologica dei diversi punti di vista e dei diversi indirizzi, mostrando così di concepire la topica, come già Curtius, Viehweg e lo stesso Betti, come un campo aperto, mai completamente codificabile, posto al servizio delle scienze storiche, e anzi esso stesso, proprio in quanto aperto, storicamente condizionato¹⁰⁰.

8. *Il giusto punto di vista e il carattere intuitivo*

Nella concezione sedlmayriana, il raggiungimento del giusto punto di vista si lega spesso alla scoperta di un sapere non posseduto prima, che trasforma radicalmente l'interpretazione e permette di leggere l'opera con occhi nuovi e finalmente adeguati: è, questo, l'aspetto zetetico della sua ermeneutica. Rifacendosi alla sua stessa lettura della *Karlskirche* di Vienna, lo storico austriaco scrive: «Quando osservando un'incisione all'Albertina tutto a un tratto vidi, e "seppi", che le due colonne giganti della chiesa viennese di San Carlo "sono" le colonne del tempio di Salomone (che "vogliono intendere" queste colonne), tutta l'opera sembrò diversa da prima; la sua intera compagine intuitiva era cambiata»¹⁰¹.

Sedlmayr non si sofferma a chiarire il modo in cui il punto di vista adeguato viene trovato, limitandosi a osservare che esso dipende dagli interpreti e che può, volta per volta, oscillare dall'«improvvisa "divinazione"» a un raggiungimento che si compie attraverso «prudenti tentativi empirici»: comunque, non è per lui importante il modo, quanto l'effetto, che consiste in «una vicinanza il più possibile ideale a quel punto di vista che ha originariamente generato la particolare forma presente dell'opera d'arte»¹⁰².

Sul piano ermeneutico, la teoria dello storico austriaco si conferma, così, incentrata sulla comprensione in base alla *mens auctoris*, che, mentre in Betti rappresenta un aspetto limitato e parziale rispetto alla complessità del compito interpretativo, in Sedlmayr è il nucleo attorno

al quale, nonostante gli assunti “strutturali” e le aperture a un’indagine stereoscopica, si organizza l’intera teoria. Certo, egli rifiuta, in quanto fuorviante, la concezione che vuole i sentimenti dell’artista all’origine dell’opera: per lui, «l’elemento primario che deve esserci affinché un’opera d’arte nasca non è qualcosa che si trova nell’artista, come i suoi sentimenti, ma qualcosa che, in certo qual modo già fuori di lui, in ogni caso al di sopra dei suoi sentimenti, gli “aleggia davanti” come qualcosa di oggettivo, e tuttavia ancora del tutto indiviso»¹⁰³.

Il momento qui considerato è quello dell’«ispirazione», che guida il processo creativo e non lascia «riposare» l’artista fino al compimento dell’opera¹⁰⁴. L’elemento primario è «l’originario» (*das Ursprungliche*) da cui l’opera si sviluppa, ciò che «appare nella prima “visione” e che si para davanti all’artista», o, detto altrimenti, il «*primum movens*» che determina «tutto il processo di formazione fino a che l’opera d’arte non è compiuta»¹⁰⁵. L’ispirazione, dunque, non ha né una connotazione sentimentale, né una intenzionale: essa assume, invece, il carattere di un’intellectio immediata di una datità esterna che si presenta davanti all’artista. In ogni caso, è pur sempre l’ispirazione, così concepita, ciò a cui il processo ermeneutico mira, e, conseguentemente, la norma attraverso cui verificare la giustezza dei risultati pratici dell’interpretazione, il criterio in base al quale l’interprete «sacrifica» il proprio punto di vista, «nella speranza di trovare quello da cui è nata l’opera formata in quello e in nessun altro modo»¹⁰⁶.

Il «*primum movens*» è, per Sedlmayr, il carattere intuitivo, il “centro” dell’opera stessa. È significativo che compaia, in proposito, un riferimento a Konrad Fiedler¹⁰⁷; uno dei pochissimi, ma tutt’altro che secondario. Dipendente da Fiedler fin nella terminologia appare, infatti, l’accento posto sull’origine (*Ursprung*), e l’impiego di tale concetto come perno su cui impostare la questione della creazione artistica¹⁰⁸. Ma anche lo stesso legame con la dimensione del vedere insito nell’*anschaulicher Charakter*, e denunciato sin nell’etimo della parola, potrebbe essere letto, a tutta prima, nei termini di una dipendenza fiedleriana più o meno diretta, tanto più che l’aggettivo “*anschaulich*” è usato spesso da Fiedler come equivalente di “*sichtbar*”, “visibile”¹⁰⁹.

Va comunque osservato che la questione della creazione artistica interessa Sedlmayr anzitutto dal punto di vista ermeneutico, più che da quello di una fenomenologia dell’atto inventivo, e cioè nella misura in cui la creazione è considerata come l’altro lato dell’interpretazione, la meta verso la quale la pratica ermeneutica deve dirigersi nel suo compito ricostruttivo. In quanto imperniata sull’*Ursprung*, la teoria di Fiedler è stata letta, da Gianni Carchia, come alternativa rispetto alle posizioni in cui è centrale la *Wirkung*, la sfera degli effetti e della ricezione¹¹⁰. Continuando a impiegare questa coppia concettuale, possiamo dire che Sedlmayr, interessato primariamente all’ermeneutica, riconduce e sottomette l’*Ursprung* alla *Wirkung*, tanto sul piano dell’elaborazione

della propria proposta teorica, quanto su quello della delineazione della pratica interpretativa. Per Fiedler, «è soltanto l'artista che può intendere appieno l'artista»¹¹¹, cosicché diviene problematico capire quale sia il ruolo assolto dalla critica e dall'interpretazione nel quadro generale della sua teoria. In essa, infatti, la comprensione dell'arte è concepita o come immedesimazione di un interprete congeniale – e, con ciò, non v'è posto per il discorso critico-ermeneutico – o come itinerario pedagogico, il cui scopo continua a essere quello dell'immedesimazione tra artista e fruitore¹¹². In Sedlmayr, il lato "artistico" della critica – oltre che, come vedremo, nel «talento» richiesto all'interprete – risiede, in primo luogo, nell'idea dell'interpretazione come seconda creazione: l'interprete è un secondo artista, che, senza mediazioni, nella sospensione del tempo storico e nell'«epifania del vero presente», giunge a ricreare l'opera. Inoltre, se in Fiedler visibilità significa far leva sulla sfera sensoriale della vista nella sua autonomia, e l'attività formatrice dell'artista altro non è, di conseguenza, che «lo sviluppo del processo visivo»¹¹³, in Sedlmayr l'immediatezza con cui si coglie il carattere dell'opera annulla ciò che è di pertinenza peculiare del senso della vista, venendo così a smentire quell'affinità che sembrava potersi rinvenire nella nozione di *anschaulicher Charakter*¹¹⁴. Infatti, l'accezione secondo cui è da intendere tale nozione si dispiega pienamente in una conferenza tenuta dallo studioso nel 1968 in italiano, in cui l'espressione è tradotta «carattere intelligibile»¹¹⁵: traduzione eloquente e rivelativa, che mostra come egli si richiami, in effetti, a un "vedere" non solo extratemporale, ma anche, appunto, extrasensoriale, e come, nonostante il ventaglio di possibilità ammesso nel tematizzare il rinvenimento di tale carattere, sia l'aspetto "divinatorio" a prevalere sui tentativi empirici¹¹⁶.

Conformemente alla teoria dell'inversione dell'iter, è alla datità originaria del carattere intuitivo, cioè intelligibile, che la giusta interpretazione perviene. Lo stesso richiamo al *Besser-Verstehen*, anziché condurre Sedlmayr, come Betti, oltre il riferimento alla *mens auctoris*, lo mantiene all'interno di tale concezione, non smentendola e, anzi, approfondendone la portata, nel condurre l'interpretazione a cogliere quel nucleo originario che l'artista vede nell'ispirazione, ma sul quale, quasi protetto dalla natura, non è in grado di rendere conto. La tesi dell'interpretazione come ricreazione è così confermata sotto un altro aspetto. Affermazioni come quella che «noi non vediamo più la chiesa di San Carlo con gli occhi del suo costruttore»¹¹⁷ non sono infatti dirette a denunciare le aporie di questa tesi, e l'impossibilità, quindi, di poter pervenire al senso originario dell'opera. Esse sono invece rivolte a riconoscere i limiti del nostro modo di vedere, «nel senso spaziale ma anche spirituale»¹¹⁸, riscontrabili a partire dal XIX secolo e accresciuti nel secolo seguente, che rendono l'interpretazione, come già visto, «una questione sul destino dell'arte», e fanno sì che il compito

interpretativo sia pensato come recupero mediato di ciò che nei secoli passati si dava come immediato. Anche l'esigenza della controllabilità oggettiva dei risultati dell'interpretazione, con quel che consegue nei termini dell'elaborazione di una metodologia e della riduzione del contributo soggettivo dell'interprete, deriva, in fin dei conti, proprio da questa congiuntura epocale, che spinge l'ermeneutica ad assumere un ruolo di primo piano in campo storico-artistico e, più in generale, in quelle stesse scienze dello spirito di cui la storia dell'arte aspira a essere guida ¹¹⁹.

9. Interpretazione e comunicazione

Sedlmayr si richiama ancora a Betti per il problema della comunicazione dell'interpretazione. Egli ritiene che la seconda creazione dell'opera si sviluppi inizialmente «quasi in maniera muta, nella solitudine dello spirito capace di riprodurre», e che soltanto in un secondo momento si presenti il problema della trasmissione di ciò che si è compreso ¹²⁰. Qui viene colta una differenza tra l'ambito musicale, in cui la trasmissione si compie attraverso l'esecuzione sonora, e l'ambito dell'arte figurativa, in cui essa non avviene in modo così diretto, ma deve fare ricorso alla parola. Vi è in ciò, per lo storico austriaco, «qualcosa di quasi tragico, un dissidio incolmabile», dovuto al fatto che la parola, al contrario dell'esecuzione musicale, non ha la facoltà di sostituire l'opera d'arte; nella descrizione dell'opera, l'interpretazione viene fissata in concetti, e il linguaggio assume, così, una funzione concettuale: questa è però preceduta dalla funzione evocativa, nella quale la parola ha appunto il compito di «evocare negli altri una comprensione simile a quella che si è raggiunta da soli» ¹²¹.

Con ciò, non si tratta tanto di ridestare l'opera attraverso la memoria, come interpretano Masiero e Caldura, avvicinando queste affermazioni alla tematica heideggeriana dell'*Andenken*: l'incontro con l'opera, infatti, avviene innanzitutto nel silenzio, ma ciò non comporta una «sospensione dell'evocazione», come intendono di conseguenza i due studiosi ¹²², perché nell'*Erlebnis* epifanico del «vero presente» è la parola stessa a non essere ancora entrata in gioco, e quindi neanche il suo uso evocativo. L'evocazione, continua Sedlmayr, non riguarda neppure il caso in cui l'interprete «comunichi agli altri la raggiunta scoperta del senso dell'opera in uno scambio d'idee in società o a scopi didattici», in quanto tale comunicazione è «accidentale», come scrive citando quasi alla lettera Betti, pur senza dichiararlo ¹²³. È invece una faccenda «del tutto diversa» quel processo nel quale «la riproduzione non è affatto interiore, contemplativa e come tale *intransitiva*, e non si esaurisce nel “presentare” il senso conquistato “a chi sta comprendendolo”. In questo caso è più importante comunicare agli altri quanto si

è compreso nel conquistare il punto di vista in un'«interpretazione» *transitiva e sociale*»¹²⁴.

L'ambito in cui la parola assume la sua funzione evocativa è, insomma, quello stesso in cui esplica anche la funzione concettuale: si tratta di quel tipo di comunicazione che non appare casuale ed episodica, ma è legata a un «processo d'interpretazione», che ha il compito di avviare negli altri un percorso autonomo verso la comprensione; in questa circostanza, il suo uso è quindi «di significato eminentemente sociale»¹²⁵. L'esigenza di garantire oggettività ai risultati dell'interpretazione passa così per Sedlmayr anche attraverso fenomeni difficilmente riconducibili a un metodo eppure esperibili, e come tali legittimati dal ricorso all'evidenza. Egli stesso, riferendosi a quegli interpreti ai quali, come Pinder, «è dato di guidare altri con poche parole in modo quasi decisivo su ciò che è stato visto da loro», giudica difficile il problema relativo a come questa capacità evocativa sia possibile, ma ammette: «l'esperienza insegna senza dubbio *che* è possibile»¹²⁶. Se, in un primo momento, Sedlmayr attribuiva a una «concezione ingenua» l'esigenza che lo storico dell'arte sia dotato di «senso artistico», in seguito giunge a porre il «talento artistico» tra i presupposti che riguardano il soggetto dell'interpretazione, riconoscendo, quasi in analogia con Betti, qui comunque non richiamato, che «una persona non-musicale non può interpretare un'opera musicale e tantomeno una persona «non-artistica» un'opera d'arte»¹²⁷.

Quando Betti afferma che «solo una sensibilità educata di artista e una mente preparata di interprete» è capace di intendere il «valore rappresentativo» dell'opera d'arte, così come, per esempio, «solo un intelletto di giurista, cui [...] siano familiari gli strumenti concettuali della dogmatica giuridica, mette lo storico del diritto in grado di avvicinarsi ai problemi di formazione degli istituti e dei principi giuridici», è interessato a sottolineare i requisiti e le competenze specifiche dell'interprete di professione¹²⁸. Come mostra l'apprezzamento nei confronti dell'attività critica e storiografica di Pinder e, in altra sede, di Wölfflin, anche il discorso di Sedlmayr si riferisce all'aspetto «professionale» del compito interpretativo; egli, tuttavia, concependo l'interpretazione come ricreazione, compie un passo ulteriore, affermando che lo storico dell'arte «è allo stesso tempo storico e artista riproduttivo. Artista con riserva, ma pur sempre artista»¹²⁹. Sono affermazioni, queste, per le quali lo studioso austriaco avoca a sé l'autorità di Croce, non accorgendosi, però, o passando sotto silenzio, che il filosofo italiano, se è vero che anch'egli caratterizza quello della critica e della storiografia come «atto creatore», non considera quest'atto come riproduttivo, ma come atto logico, «creatore e risolutore di problemi logici, come l'arte è creatrice e risolutrice di problemi estetici»¹³⁰. Ciò fa pervenire Croce alla conclusione che «il critico non è *artifex additus artificum*, ma *philosophus additus artificum*»¹³¹. Sedlmayr, dal canto suo, se da un lato sostiene

la sottomissione del lavoro interpretativo «alle regole rigorose della *ratio* scientifica», dall'altro, considerando pur sempre l'interpretazione come attività creativa, anche se con riserva, non solo tradisce, ancora una volta, il suo retroterra romantico, ma rischia di vedersi applicare i rilievi di quello stesso Croce da lui chiamato in causa.

Quella tra interpretazione intransitiva e transitiva è una distinzione che Sedlmayr riprende da Betti, di cui cita pressoché alla lettera le affermazioni che la riguardano. Diverso è però il senso che questa vi assume. Nell'ermeneutica bettiana, infatti, tale distinzione non si riferisce direttamente al problema della comunicazione di ciò che è stato compreso, ma ha a che fare con la ripartizione dell'attività interpretativa in base alle sue tre diverse funzioni, ricognitiva, riproduttiva e normativa. Essa è attinente, cioè, alla differenza che sussiste tra l'«interpretazione in funzione meramente ricognitiva», propria della filologia, della storia e delle scienze dello spirito, comprese quindi anche la storia e la critica della letteratura e dell'arte, e l'«interpretazione in funzione riproduttiva o rappresentativa», propria della traduzione e dell'interpretazione drammatica e musicale. La qualifica di transitività o intransitività dell'interpretazione dipende, per Betti, dalla necessità o meno di una sostituzione della forma originaria, a seconda che essa sia o no, in quanto tale, direttamente accessibile al pubblico. Nel caso della traduzione e dell'interpretazione drammatica e musicale, il senso ricavato dal testo ha bisogno, come sua destinazione essenziale, di un'altra forma che lo renda suscettibile di essere inteso, sia essa la resa in un'altra lingua, la messa in scena o l'esecuzione sonora: è qui che l'interpretazione ha funzione riproduttiva e assume carattere «transitivo e sociale»¹³². Nell'interpretazione in funzione ricognitiva, invece, «l'intendere si esaurisce “in interiore homine”, rimane qualcosa di intransitivo»¹³³. È vero che, anche in questo campo, l'interprete è «naturalmente tratto a riesprimere quel che ha inteso» e che quindi, «in questo senso lato», l'interpretazione può chiamarsi riproduttiva; vi è, però, una «differenza saliente», giacché, nel campo dell'interpretazione storica e delle scienze dello spirito, «la rappresentazione storiografica non *assorbe* la rappresentazione contenuta nelle fonti e nelle sopravvivenze del passato»¹³⁴. Invece, «l'interpretazione in funzione riproduttiva trae alimento da oggettivazioni poste in essere in funzione *strumentale*, proprio per venire riesprese, rappresentate, quindi destinate ad essere *assorbite* nella riproduzione (drammatica o musicale), o almeno tali da dover essere *sostituite*, non essendo accessibili nella forma originale all'attuale cerchia di lettori o di ascoltatori (nella traduzione)»¹³⁵.

Nel caso di un'interpretazione in funzione ricognitiva, la riesposizione del senso è, pertanto, sempre «una conseguenza accidentale dell'intendere», mentre, nel caso di un'interpretazione in funzione riproduttiva, «l'intendere è univocamente preordinato al riesprimere»¹³⁶. Non si tratta, quindi, per Betti, come invece per Sedlmayr, di distin-

guere una comunicazione accidentale e una essenziale, ma di distinguere due funzioni diverse dell'attività ermeneutica. L'interpretazione di un'opera d'arte figurativa è, per lo studioso italiano, un'interpretazione ricognitiva, volta a ricostruire e integrare un senso in sé concluso: da questo punto di vista, perciò, la comunicazione del senso è estrinseca rispetto all'intento dell'interpretazione. Nella concezione dello studioso austriaco, invece, tra l'interpretazione delle opere d'arte figurativa e quella delle opere musicali non vi è una differenza rispetto alla *funzione*, ma rispetto al *mezzo* atto a trasmettere ciò che viene compreso: l'esecuzione per la musica, e il linguaggio in funzione evocativa per le arti figurative.

La differenza tra interpretazione transitiva e intransitiva, derivante dall'ermeneutica bettiana e ripresa da Sedlmayr fin nelle parole, è calata dunque da quest'ultimo in un altro contesto. Ci potremmo, così, sentire autorizzati a parlare di fraintendimento o a constatare che, contrariamente all'idea sedlmayriana dell'unica interpretazione giusta, ogni comprendere è sempre un comprendere diversamente e un ricomprendere¹³⁷. Questa critica può certamente aspirare a una legittimità, se riportata ai fondamenti dell'ermeneutica dello storico austriaco; si tratta però di osservare che qui egli non ha di mira una ricognizione filologica delle teorie bettiane, caso nel quale si potrebbe parlare di fraintendimento, ma segue un suo percorso autonomo, che, del resto, risulta già ben definito nei saggi precedenti all'incontro con Betti. In questo incontro, Sedlmayr trova la proposta ermeneutica bettiana consonante con la sua in più di una tematica: come tale, se ne appropria e la impiega liberamente per le proprie finalità teoretiche. Il giurista e filosofo di Camerino assume così il ruolo di un "compagno di viaggio" o, se vogliamo, per usare un'immagine di Nietzsche, a Betti così caro, di un'«amicizia stellare»¹³⁸.

¹ Di questa parte, a uno stadio più provvisorio della ricerca, ho dato un breve ragguaglio, dal titolo *Il «grande giurista» e lo storico dell'arte. Appunti su Sedlmayr lettore di Betti*, in occasione della già ricordata giornata di studi organizzata per il cinquantenario della *Teoria generale della interpretazione* presso l'Istituto Nazionale di Studi Romani a Roma.

² Sulla questione, cfr. il mio *L'ermeneutica letteraria di Emilio Betti*, cit., pp. 85-87.

³ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 266.

⁴ E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 1 (cit. in H. Sedlmayr, cit., p. 265).

⁵ Cfr. Id., *L'Istituto di teoria della interpretazione costituito presso l'Università di Roma*, in "Nuova rivista di diritto commerciale, diritto dell'economia, diritto sociale", 8, 1955, pp. 73-74 (con firma B. E.); Id., *A proposito di una profezia circa la vita dell'«istituto di teoria della interpretazione»*, in "Rivista giuridica umbro-abruzzese", XXXII, 1956, pp. 491-93; Id., *Attività dell'Istituto di teoria della interpretazione presso le Università di Roma e Camerino*, in "Rivista giuridica umbro-abruzzese", XXXV, 1959, pp. 433-37; Id., *Osservazioni critiche sul progetto di riordinamento didattico della facoltà di*

giurisprudenza, cit.; Id., *Relazione sull'attività didattica e scientifica svolta dall'Istituto di teoria dell'interpretazione nell'anno accademico 1959-1960*, in "Rivista giuridica umbro-abruzzese", XXXVI, 1960, pp. 325-29; Id., *Intervento su Insegnamenti scientifici e insegnamenti umanistici nella funzione formativa della scuola secondaria*, Atti del convegno (Roma 1962), Accademia dei Lincei, quad. 59, Roma 1963, pp. 141-45; e Id., «*Docere et senescere*», in "Rivista giuridica umbro-abruzzese", XLI, 1965, pp. 7-8. L'Istituto di Teoria dell'Interpretazione, creato da Betti nel 1955, è rinato nel 1986 con la nuova denominazione di "Istituto di Teoria dell'Interpretazione e di Informatica Giuridica", sotto la direzione di Vittorio Frosini. Cfr. lo stesso V. Frosini, *Presentazione alla seconda ed.* di E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. v-viii; e C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, cit., pp. 271-74. Sulla finalità morale ed educativa dell'ermeneutica bettiana, cfr. da ult. G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, cit., p. 197.

⁶ Cit. nell'ordine da H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 137; e da Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 265 (tr. modificata). Cfr. anche Id., *Storia dell'arte come scienza*, cit., p. 27. Sedlmayr parafrasa il titolo di un saggio di Furtwängler, *Interpretation, eine musikalische Schicksalsfrage*, che in italiano è stato reso con un più neutro *L'interpretazione, problema capitale della musica* ((1934), in *Suono e parola* (1954), tr. it. di O. P. Bertini, Fogola, Torino 1980², pp. 69-78).

⁷ H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 179 (tr. modificata).

⁸ Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 265. Sul rapporto sussistente tra la riflessione sedlmayriana e la tematica della morte dell'arte, cfr. D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'Estetica*, cit., pp. 128-31.

⁹ Cit. nell'ordine da H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 143; e Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 280 (tr. modificata). Cfr. Id., *Storia dell'arte come scienza*, cit., p. 8.

¹⁰ Cit. nell'ordine da G. Carchia, *Arte e bellezza*, cit., p. 105; e da H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 150.

¹¹ Cit. nell'ordine da op. ult. cit., pp. 178 e 146 (tr. modificata); e Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 276. Il carattere di totalità dell'opera d'arte è affermato anche da Betti, nonché, per non andar lontani, da Weidlé, Furtwängler e Adama van Scheltema.

¹² Cfr. Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., pp. 144-47, con riferimento non precisato a Dilthey (per il quale cfr., comunque, W. D., *Le origini dell'ermeneutica* (1900), in *Ermeneutica e religione*, tr. it. di G. Morra, Rusconi, Milano 1992, pp. 75-113: 98 e 104-05); e Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., pp. 275-76, con riferimento a Betti. Per quest'ultimo, oltre a E. B., *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 23-31, richiamato da Sedlmayr, cfr. Id., *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 307-14.

¹³ S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, cit., p. 117.

¹⁴ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 277.

¹⁵ Ivi, p. 288, n. 15.

¹⁶ Cfr. Id., *Storia dell'arte come scienza*, cit., pp. 23-25, con riferimento a Id., *Gestaltetes Sehen*, in "Belvedere", 8, 1925, pp. 65-75; Id., *Verso una visione formata* (1926), in *L'architettura di Borromini. La figura e l'opera* (1930), tr. it. di M. Pogacnick, Electa, Milano 1996, pp. 181-85; e a Id., cit.

¹⁷ Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 147 (tr. modificata). Interpreta l'analisi strutturale come frantumazione dell'opera Marco Pogacnick, che, facendo riferimento al "vedere" proprio di tale analisi, ricorda che dallo stesso Sedlmayr esso è definito non come un semplice *sehen*, ma come uno *zer-sehen* e, di conseguenza, afferma: «Il prefisso *zer-* conferisce al vedere (*sehen*) il segno di una attività che frantuma, decostruisce e scompone l'oggetto nella molteplicità di piani che ne costituiscono la struttura» (M. P., *Introduzione a H. Sedlmayr, L'architettura di Borromini*, cit., pp. 7-22: 15). Se però l'analisi si spingesse fino a tal punto, l'oggetto percepito nello *zersetzen* non potrebbe essere quel *Gebilde* il cui prefisso *Ge-*, come ricorda Mario Perniola cit. dallo stesso

Pogacnick, indica il «raccolgere e [il] riunire intorno a ciò che è più segreto, più proprio, più autentico» (*Dopo Heidegger. Filosofia e organizzazione della cultura*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 81, cit. in M. Pogacnick, *Introduzione*, cit., p. 21, n. 48). Nell'ottica di Sedlmayr, è il centro dell'opera, il suo carattere intuitivo, ciò che provoca tale «raccolgere e riunire»: chi attua invece la disgregazione è l'arte contemporanea, che annulla l'opera e realizza oggetti estetici. Se è vero che lo stesso Sedlmayr, a volte, sembra identificare *zersehen* e *dekompionieren*, come nel saggio sulla "macchia" in Bruegel, è altresì vero che, anche in questo caso, l'interpretazione ha di mira il carattere unitario della pittura del maestro fiammingo. Cfr. H. S., *Die "Macchia" Bruegels* (1934), in *Epochen und Werke*, cit., vol. I, 1977, pp. 274-318: 276-78 e ss. (da cfr. con la lettura offerta in Id., *Perdita del centro*, cit., pp. 246-48, in cui Bruegel è visto come precursore dell'arte moderna); e, in proposito, L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., pp. 165-71.

¹⁸ H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come scienza*, cit., p. 25 (tr. modificata).

¹⁹ Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 147 (tr. modificata).

²⁰ Può essere intesa in questo senso l'affermazione di Carchia sulla teoria dell'interpretazione di Sedlmayr come «apparente proposta di una pacifica integrazione tra formalismo e iconografia» (*Arte e bellezza*, cit., p. 105 – corsivo mio). Carchia riconosce, comunque, che l'ermeneutica sedlmayriana non è riducibile a tale proposta. Cfr. in proposito anche il cenno contenuto in H. Locher, voce *Stil*, cit., p. 339; e le osservazioni critiche di H. Bauer, *Form, Struktur, Stil*, cit., pp. 167-68. Sul circolo ermeneutico in Sedlmayr, cfr. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., pp. 160-63.

²¹ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 309. Cfr. Id., *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 26.

²² Cfr. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., p. 231.

²³ J. W. Goethe, *Faust*, Parte I, vv. 1780-81, tr. it. di V. Santoli in *Opere*, Sansoni, Firenze 1989, pp. 1-56: 22 (tr. modificata per rispondere alle esigenze del contesto bettiano). Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 421. Tale aspetto della riflessione bettiana è pressoché assente nell'analisi del secondo canone condotta da C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, cit., pp. 137-42. Ad ogni modo, esso corrobora la lettura della studiosa, che, in maniera convincente, rileva come la problematicità del canone della totalità si ridimensioni se esso viene concepito «alla stregua di una indicazione regolativa, che potremmo chiamare formale» (ivi, p. 141).

²⁴ H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia dell'arte*, cit., pp. 91-92 (tr. ampiamente modificata: ho seguito quella di S. Tedesco, che cita questo passo in *Il metodo e la storia*, cit., p. 117).

²⁵ Id., *Storia dell'arte come scienza*, cit., p. 10.

²⁶ Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., pp. 267-68 (tr. modificata). Cfr. ivi, p. 287, n. 4, con riferimento a E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 13. Mi discosto dalla tr. it. rendendo *Verstehen* con "comprendere", secondo l'uso più comunemente accettato nella letteratura ermeneutica, e non con "capire". Di conseguenza, traduco *Begreifen* come "afferrare concettualmente". Cfr. l'ed. originale del saggio: H. S., *Über das Interpretieren von Werken der bildenden Kunst. Entwurf eines didaktischen Programms*, in *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Mäander, Mittenwald 1978, pp. 181-97: 182-83. Come però vedremo, proprio Betti evita di tradurre *Verstehen* con "comprendere".

²⁷ La posizione sedlmayriana si affianca così, per es., a quella di Erich Rothacker, anch'egli impegnato, sin da *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, del 1924, a un ripensamento dei rapporti sussistenti tra *Verstehen*, *Erklären* e *Begreifen*, in polemica diretta con Paul Natorp e con Wölfflin (cfr. E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, Bouvier, Bonn 1947², in part. pp. 119-31; in proposito, S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, cit., pp. 63-65). Riferimento, quest'ultimo, interessante, dato che Wölfflin, come stiamo per vedere, è bersaglio anche della critica di Sedlmayr. Altrettanto interessante è notare che il testo di Rothacker non era sconosciuto allo studioso austriaco, che lo cita in *Storia dell'arte come storia degli stili*, cit., p. 66, n. 35.

²⁸ Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 189, n. 15 (tr. modificata).

²⁹ Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 268. Cfr. Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., pp. 183-84, con riferimento a H. Wölfflin, *Avvicinamento all'opera d'arte* (1921), tr. it. di U. Barbaro, Minuziano, Milano 1948 (il cui titolo originale è *Das Erklären von Kunstwerken*).

³⁰ Sugli sviluppi che ha questa concezione nello stesso pensiero bettiano, cfr. G. Mura, *Verità e storia in Vico e in Betti* (negli atti, in corso di stampa, della già ricordata giornata di studi in occasione dei cinquant'anni della *Teoria generale della interpretazione*).

³¹ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 74. Cfr. ivi, pp. 73-78. Come accennato, contrariamente all'uso più consueto Betti traduce "*Verstehen*" non "comprendere" ma "intendere", senza che per questo, come ritengono invece Alessandro Di Caro e, con lui, Anna Escher Di Stefano, si debba pensare a «strane censure semantiche» del filosofo per l'espressione "comprendere", determinate dal suo rifiuto della precomprensione esistenziale di Bultmann e Gadamer (A. Di Caro, *Metodo e significato nell'ermeneutica di E. Betti*, in "Hermeneutica", I, 1982, pp. 217-30: 220; cfr. A. Escher Di Stefano, *Benedetto Croce e Emilio Betti*, cit., p. 225, n. 220). Si tratta, al contrario, di una precisa scelta terminologica, motivata, come chiarisce lo stesso Betti, dall'esigenza di non attribuire «all'espressione 'intendere' lo stesso significato generico di ogni comprendere (occorrente nella vita quotidiana prima della riflessione scientifica), o il significato di un comprendere intuitivo, nel quale si renda evidente un nesso già noto, anche intercorrente tra fenomeni naturali» (*Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 76).

³² Id., *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 1 (cit. in H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 267 – tr. modificata).

³³ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 270, con riferimento a G. H. Schwabe, *Untätiges Wachsein*, in "Antaios", v, 1964, pp. 519-34. A questo riguardo, la tr. it., fraintendendo il significato del termine "*Gegenstück*", fa dire a Sedlmayr quasi il contrario. Lo stato d'animo in cui la grande arte traspone l'interlocutore, infatti, non è «l'opposto spirituale di quel comportamento originario che recentemente G. H. Schwabe ha acutamente descritto come "veglia inattiva"», come si legge nella tr. it. (p. 270), bensì il suo *pendant*. Cfr. l'ed. originale cit., p. 185. È interessante rilevare che alla rivista "Antaios" – fondata nel 1961 da Mircea Eliade ed Ernst Jünger – collaborò anche Adama van Scheltema. Cfr., nella stessa annata, F. A. v. S., *Nordische Vorzeit. Bauern und Krieger*, pp. 461-68, che rimanda anche (p. 468) ad altri suoi lavori pubblicati nelle annate precedenti.

³⁴ Cfr. H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 271, da cui è tratta la frase cit., che l'autore ricava da G. H. Schwabe, *Untätiges Wachsein*, cit., p. 533. Cfr. anche H. S., *Problemi d'interpretazione*, cit., pp. 164-65. Da osservare che, poche pagine prima rispetto al passo cit. da Sedlmayr, è Schwabe (p. 530) a citare lo studioso austriaco e la «perdita del centro».

³⁵ Si tratta del già cit. *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*.

³⁶ Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983², p. 157, da cui sono tratte le espressioni cit.; Id., *L'attualità del bello. Arte come gioco, simbolo e festa*, cit., pp. 43-44 e *passim*; e R. Masiero - R. Caldura, *Presentazione*, cit., pp. 27-28.

³⁷ Cit. nell'ordine da H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 157; e R. Masiero - R. Caldura, *Presentazione*, cit., p. 27.

³⁸ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 272 (tr. modificata).

³⁹ Cit. nell'ordine da Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 139 (tr. modificata); e da H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., p. 18. Cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 150. Sulla concezione sedlmayriana dell'interpretazione come ricreazione, cfr. anche la critica di L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., pp. 231-32. Icastiche le parole usate da Benjamin Binstock, che parla in proposito di «motivo Brunilde»; tuttavia, questo richiamo a Wagner non è sufficiente a spiegare il riferimento

sedlmayriano a Furtwängler, come invece sembra pensare Binstock: Furtwängler non è visto dallo studioso austriaco come direttore d'orchestra, ma, come abbiamo osservato e in analogia con Betti, soprattutto come teorico dell'interpretazione. Cfr. B. B., *Springtime for Sedlmayr? The Future of Nazi Art History*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", LIII, 2004, pp. 73-86: 74.

⁴⁰ H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia dell'arte*, cit., p. 79 (tr. modificata). Sulla distinzione tra opera e «oggetto artistico», cfr. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., pp. 151-54; e O. Pächt, *Metodo e prassi nella storia dell'arte* (1970-71, 1977), tr. it. di F. Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 9 ss., 55-56. Sulla scia delle considerazioni svolte *supra*, capitolo primo, n. 65, su Sedlmayr e Duchamp, è del tutto da valutare la proposta recente di Werner Hofmann, che, a proposito di questa distinzione, da lui rilevata innanzitutto in Pächt, si chiede se appunto Pächt non abbia potuto pensare ai *readymade* duchampiani (*Die Gemse und das Alpenpanorama*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", LIII, 2004, pp. 86-108: 100).

⁴¹ H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 166 (cit. in R. Masiero - R. Caldura, *Presentazione*, cit., pp. 27-28).

⁴² Cit. tratte *ivi*, p. 138; e da Id., *Il problema del tempo* (1955), in *Arte e verità*, cit., pp. 239-63: 248.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ O. Becker, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista* (1929), tr. it. di V. Pinto, Guida, Napoli 1998, p. 34 (cit. in H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 125 - abbiamo riportato la tr. del testo di Becker e non quella del testo di Gadamer). Per i richiami sedlmayriani a questo scritto, cfr. H. S., *Il problema del tempo*, cit., pp. 251-52 e 263, n. 10. Come emerge in particolare da quest'ultimo saggio, gli *auctores* per la questione della temporalità sono Franz von Baader e Otto Friedrich Bollnow.

⁴⁵ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 154.

⁴⁶ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 271 (tr. modificata).

⁴⁷ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 262. Cfr. Id., *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 16-17.

⁴⁸ Cfr. H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 285, con riferimento a E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 84. Cfr. anche H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 139.

⁴⁹ E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 35 e 21 (cit. in H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 287, n. 9).

⁵⁰ Cfr. Id., *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 262; e Id., *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 17, n. 19. Evitiamo qui di prendere posizione sul problema del rapporto Betti-Vico, che pure, come nota Carla Danani, getta luce anche sul principio dell'inversione dell'iter e, su un piano più generale, fa risultare il legame bettiano con l'ermeneutica romantica «declinato, così, in modo inaspettato» (*La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, cit., p. 34). La lettura della Danani è degna d'interesse per essersi proposta, sulla scia di Giorgio A. Pinton, e nella stessa direzione in cui, indipendentemente, si sono mossi Susan Noakes, Gaspare Mura e, da ultimo, Daniele Piccini, di considerare «il lavoro di Betti come vichiano nei propri motivi, fondamenti e scopi generali» (*ibid.*; cfr. G. A. Pinton, *Emilio Betti's (1890-1969) [sic - Betti è morto nel 1968] Theory of General Interpretation. Its Genesis in Giambattista Vico (1668-1744) with Its Relevance to Contemporary Dialogue on Hermeneutic*, University Microfilm, Ann Arbor 1973, p. 141, richiamato dalla stessa Danani, cit., p. 33, n. 3; S. Noakes, *Emilio Betti's debt to Vico*, in "New Vico studies", VI, 1988, pp. 51-57; G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, cit., pp. 139 e 197-204; e Id., *Verità e storia in Vico e in Betti*, cit.; D. Piccini, *Dalla Scienza Nuova all'ermeneutica*, cit.). Sul problema specifico dell'inversione dell'iter sembra però ancora persuasiva la cautela di Santo Mazzarino, secondo cui «di una 'inversione' vichiana dell'iter genetico nell'iter ermeneutico, come pensava il Betti, non si può parlare (o, se mai, se ne può parlare fino a un certo punto)» (*Dall'interpretatio romana del diritto pubblico all'inter-*

pretazione' vichiana della storia, in Vico, *L'annalistica e il diritto*, Guida, Napoli 1971, pp. 7-48: 16). Il problema, comunque, è ancora dibattuto: cfr., da ult., D. Piccini, cit., pp. 143-44, n. 32.

⁵¹ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 271.

⁵² In generale, sulla considerazione di Betti come un romantico, abbastanza comune fra i critici, cfr., le riserve di F. Spantigati, *Riflessioni sulla questione universitaria*, in "Il foro amministrativo e delle acque pubbliche", XLV, 1969, pp. 559-66: 561; A. Plachy, *La teoria della interpretazione*, cit., pp. 2 e 21; G. Crifò, *Emilio Betti. Note per una ricerca*, in "Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno", 7, 1978, pp. 165-287: 176, n. 45; A. Argiroffi, *Valori, prassi, ermeneutica*, cit., pp. 59-60 e *passim*; T. Griffero, *Elogio dell'incompiutezza. L'eccedenza simbolica nell'ermeneutica di Emilio Betti*, in V. Frosini - F. Riccobono (cur.), *L'ermeneutica giuridica di Emilio Betti*, Giuffrè, Milano 1994, pp. 87-107: 87-90; L. Mengoni, *A proposito della Teoria generale della interpretazione di Emilio Betti*, ivi, pp. 153-57: 154; e C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, cit., *passim*.

⁵³ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 258-63, 276-82, 404, 993-95 (262), 999 (304, n. 1). In proposito, C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, cit., pp. 83-84. Ho trattato più diffusamente l'argomento in *L'ermeneutica letteraria di Emilio Betti*, cit., pp. 85-86, n. 3, e 95-97.

⁵⁴ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 265-69. Sottolinea con forza quest'aspetto del pensiero bettiano T. Griffero, *Interpretare*, cit., pp. 111-12 e 121, n. 96. Lo stesso approccio della teoria della ricezione è stato visto sempre da Griffero come «spesso più vicino alla sociologia della conoscenza che all'estetica filosofica» (Id., voce *Ricezione, estetica della*, in G. Carchia - P. D'Angelo (cur.), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma - Bari 1999, pp. 243-44: 244). Sulla vicinanza di Betti alle teorie della ricezione – in particolare, alle cosiddette semiotiche di seconda generazione e alla tesi del lettore implicito – cfr. anche C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, cit, p. 69 e n. 43 ivi. Anche ivi, pp. 78, 126 e 177, sulla considerazione circoscritta dell'*intentio auctoris* nella riflessione bettiana.

⁵⁵ Cit. nell'ordine da A. Baratonò, *Il mio paradosso*, cit., p. 136 (cit., direttam. o indirettam., in E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 331, 486, 545); e da H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia dell'arte*, cit., p. 107. Cfr. ivi, p. 74, e già Id., *L'architettura di Borromini*, cit., pp. 119 e 130, n. 1, per il riferimento alla nozione crociana di «personalità estetica» (tratta da B. Croce, *Alcune massime critiche e il loro vero intendimento* (1919), in *Nuovi saggi di estetica* (1920, 1948³), Bibliopolis, Napoli 1991, pp. 199-213: 210-13). L'espressione "autore implicito" si deve a W. C. Booth, *La retorica della narrativa* (1961, 1983²), tr. it. di E. Zoratti e A. Poli, La Nuova Italia, Scandicci 1996.

⁵⁶ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 338-40. Afferma che l'esigenza dell'integrazione spinge l'ermeneutica bettiana oltre la teoria della *mens auctoris* T. Griffero, *Interpretare*, cit., pp. 134-35.

⁵⁷ Su Schleiermacher, cfr. in proposito M. Ferraris, *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997, p. 442.

⁵⁸ E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 85 (cit., con leggeri tagli, in H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., pp. 284-85).

⁵⁹ Cfr. Id., *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 338-39. Sottolinea il legame di Betti con l'estetica del genio soprattutto H. G. Gadamer, *Ermeneutica e storicismo*, cit., p. 381. Nel suo pensiero estetico ed ermeneutico, sono però riscontrabili diversi motivi teorici alternativi alla *Genie-Ästhetik*: l'attenzione dedicata al rapporto opera-pubblico ne è già un esempio. Pensiamo inoltre al recupero della tematica del bello naturale e, ancora, al fatto che la creazione artistica non è mai *ex nihilo*, ma un processo di ricerca e scoperta in cui l'artista subisce l'influenza della forma, del tipo di arte, del genere artistico o letterario prescelto. Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 475, 500 (sul bello naturale), 27-28, 442-44 (sulla creazione).

- ⁶⁰ Cfr. *ivi*, pp. 338-39; anche *ivi*, pp. 150-53, 299, 326-28, 544 ecc.
- ⁶¹ Cit. nell'ordine *ivi*, p. 544; e da *Id.*, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 84 (cit. in H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 285 – tr. modificata).
- ⁶² H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 174 (tr. modificata).
- ⁶³ *Ivi*, pp. 174-175 (tr. modificata).
- ⁶⁴ Sull'importanza delle note nelle opere di Betti, cfr. G. Righi, *L'opera principale di Emilio Betti e la cultura italiana nel nostro secolo*, cit., pp. 457-58, e A. Baumler, recensione a E. Betti, *Teoria generale della interpretazione e Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften*, in "Gnomon", 35, 1963, pp. 113-20: 113. Cfr. anche T. Griffero, *Interpretare*, cit., p. 100.
- ⁶⁵ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 510.
- ⁶⁶ *Ivi*, p. 469, n. 8-c.
- ⁶⁷ Il riferimento bettiano è D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, cit., pp. 80-92.
- ⁶⁸ In tal modo, tuttavia, Betti si trova di fronte a un'aporia rispetto alla sua concezione della fenomenologia del processo creativo. Per questo problema, rimando al mio *Debiti e affinità tra l'estetica di Emilio Betti e la poetica di Ugo Betti*, cit., pp. 371-75.
- ⁶⁹ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 272 (tr. modificata).
- ⁷⁰ *Ivi*, p. 273.
- ⁷¹ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 314-17; e *Id.*, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 31-37.
- ⁷² H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 287, n. 11 (tr. modificata).
- ⁷³ *Ivi*, p. 274 (tr. modificata). Sull'antinomia, nell'ermeneutica bettiana, tra esigenza oggettiva e soggettiva, cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 262-63, 324-28; e *Id.*, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 17-18. Che si tratti di un'antinomia feconda e consapevole, è sottolineato soprattutto da G. Funke, *Problem und Theorie der Hermeneutik. Auslegen, Deuten, Verstehen in Emilio Bettis* Teoria generale della interpretazione, in P. De Francisci et al., *Studi in onore di Emilio Betti*, cit., vol. I, pp. 127-50: 142; T. Griffero, *Interpretare*, cit., pp. 127-28, 133-34; *Id.*, *Interpretazione e astuzia del dogma. A partire da Emilio Betti*, in V. Rizzo (cur.), *Emilio Betti e l'interpretazione*, cit., pp. 73-101: 87; e G. Mura, *Introduzione all'ermeneutica veritativa*, cit., p. 29. In senso contrario, F. Bianco, *Oggettività dell'interpretazione e forme del comprendere*, cit., pp. 55-60; e *Id.*, *Introduzione all'ermeneutica*, cit., pp. 142-44, secondo cui l'antinomia fra soggettività e oggettività costituirebbe in Betti una contraddizione non risolta, dipendente dall'influsso di posizioni filosofiche contrastanti difficilmente conciliabili tra loro: il realismo fenomenologico di Nicolai Hartmann e l'idealismo romantico. Per una critica di questa lettura, cfr. A. Argirotti, *Valori, prassi, ermeneutica*, cit., p. 119 e n. 71 *ivi*.
- ⁷⁴ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 287, n. 13 (tr. modificata).
- ⁷⁵ Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 317-24; e *Id.*, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 37-43.
- ⁷⁶ Cfr. H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., pp. 270-73.
- ⁷⁷ E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 64. Cfr. *Id.*, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 5. Il riferimento è F. Carnelutti, *Teoria generale del diritto*, Ed. del "Foro Italiano", Roma 1951², rist. anastatica Esi - Centro Audiovisivi e Stampa dell'Università di Camerino, Camerino 1998, p. 282.
- ⁷⁸ H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come scienza*, cit., p. 11 (tr. modificata).
- ⁷⁹ E. Betti, *Falsa impostazione della questione storica dipendente da erronea diagnosi giuridica* (1952), in *Diritto metodo ermeneutica*, cit., pp. 393-446: 403.
- ⁸⁰ *Id.*, *La dogmatica moderna nella storiografia del diritto e della cultura* (1959), in *Diritto metodo ermeneutica*, cit., pp. 495-521: 501. Il riferimento bettiano è E. Rothacker,

Die dogmatische Denkform in der Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1954, p. 23.

⁸¹ Sulla questione, cfr. in part. C. Danani, *La questione dell'oggettività nell'ermeneutica di Emilio Betti*, cit., pp. 17-32 e *passim*. L'esigenza bettiana è stata in seguito rivendicata anche da Paul Ricoeur: cfr. in primo luogo P. R., *La funzione ermeneutica della distanziazione* (1975), in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* (1986), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, pp. 97-113. In proposito, cfr. da ult. R. Messori, *Presentazione*, cit., p. 23; e, per un confronto, seppur rapido, con Betti, F. Bianco, *La Teoria generale della interpretazione nel dibattito ermeneutico contemporaneo*, in V. Frosini - F. Riccobono (cur.), *L'ermeneutica giuridica di Emilio Betti*, cit., pp. 23-34: 32-33.

⁸² In questo senso, Alessandro Argiroffi ha potuto parlare di una «dialettica tra una sorta di appartenenza ed una sorta di distanza-indipendenza» a partire dalla quale si sviluppa la *Teoria generale della interpretazione (Valori, prassi, ermeneutica)*, cit., p. 180).

⁸³ E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungsslehre*, cit., p. 34 (cit. in H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 285 - tr. modificata).

⁸⁴ Id., *Teoria generale della interpretazione*, cit., p. 100, con riferimento a F. Nietzsche, *La Gaia Scienza* (1882, 1887²), tr. it. di F. Masini, in *Opere*, vol. V, tomo II, Adelphi, Milano 1991², pp. 13-323: 297-98 (aforisma 374); e a F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, in *Sämtliche Werke*, I, t. VII, Reimer, Berlin 1838, pp. 15 e 32 (cfr. Id., *L'esposizione in forma di compendio del 1819*, in *Ermeneutica*, tr. it. di M. Moratti, Rusconi, Milano 1996, pp. 297-403: 307 e 329-31). Secondo Alfred Baeumler (recensione cit., pp. 114 e 117), Betti è il primo teorico dell'interpretazione a valorizzare il contributo ermeneutico nietzschiano. Sul carattere prospettico della conoscenza e dell'interpretazione, cfr. anche E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 21-22, 465, 484, 596, 753, 928-29; Id., *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungsslehre*, cit., p. 88; e Id., *Per una interpretazione idealistica dell'etica di Federico Nietzsche* (1943-44), in *Diritto metodo ermeneutica*, cit., pp. 261-323: 281-84.

⁸⁵ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 275 (tr. modificata).

⁸⁶ Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 160 (tr. modificata), con riferimento a W. Furtwängler, *L'interpretazione, problema capitale della musica*, cit., p. 75 (Sedlmayr, a dire il vero, rimanda erroneamente a un altro scritto del direttore tedesco).

⁸⁷ H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 161. Cfr. Id., *Storia dell'arte come scienza*, cit., pp. 11-12; e Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 275.

⁸⁸ *Ibid.* Cfr. W. Hofmann, *Die Gemse und das Alpenpanorama*, cit., p. 102, che in proposito parla di abbandono delle «possibilità di scelta della polifocalità» in direzione di una «disciplina monofocale».

⁸⁹ Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 150, da cui sono tratte le espressioni cit; e Id., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., pp. 18-19.

⁹⁰ Cfr. H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 283, con riferimento a H. Coing, *Die juristischen Auslegungsmethoden und die Lehren der allgemeinen Hermeneutik*, "Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen", 14, n. 84, 1959, pp. 17-18. Il contributo di Coing è ritenuto da Betti «non perspicuo», in quanto si sarebbe limitato «a una sorta di volgarizzazione», i cui riferimenti alla letteratura in merito, per giunta, «restano troppo nel vago, così da non offrire ai suoi uditori un'immagine precisa» (cit. nell'ordine da E. Betti, *L'ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito* (1962), tr. it. di O. N. Ventura, G. Crifò e G. Mura, Città Nuova, Roma 1987, p. 195, n. 1, *ibid.*, e p. 60). Osservazione, quest'ultima, forse dovuta al fatto che l'autore non fa menzione dei dibattiti correnti e nomina solo i "classici" della disciplina: anche nelle pagine dedicate alla topica, per es., vengono nominati solo Aristotele, Cicerone e Schleiermacher. Cfr. H. Coing, cit., pp. 8 e 17-18.

⁹¹ Cfr. in proposito, da ult., S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, cit., pp. 131-67.

⁹² Giustamente, G. Crifò sottolinea in Betti «l'attenzione alla topica ben prima della sua riproposizione da parte di Viehweg» (*Per la conoscenza di Emilio Betti*, cit., p. 94).

Ben prima e indipendentemente: nella *Teoria generale dell'interpretazione*, infatti, *Topik und Jurisprudenz* di Viehweg compare a semplice supporto dell'idea di una topica storica, per la quale, contestualmente, sono ricordati anche Curtius, Paul Böckmann e il Rothacker dello studio sulla *forma mentis* dogmatica. Cfr. E. B., *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 153, n. 28, 535, n. 23, e 1021 (531, n. 2). Nessun richiamo, invece, nel saggio posteriore dedicato alla dogmatica nella storia della cultura, dove compare solo un breve cenno a Curtius. Cfr. Id., *La dogmatica moderna nella storiografia del diritto e della cultura*, cit., p. 517 e n. 46 ivi. Riferimenti: T. Viehweg, *Topica e giurisprudenza* (1953), tr. it. di G. Crifò, Giuffrè, Milano 1962; E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), tr. it. di A. Luzzato e M. Candela, La Nuova Italia, Scandicci 1992; P. Böckmann, *Formengeschichte der deutschen Dichtung*, vol. I, *Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formen vom Mittelalter zur Neuzeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1973⁴ (1949⁴) (cfr. ivi, pp. 164-66, su Curtius); ed E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in der Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, cit.

⁹³ Sull'impiego della topica di Curtius da parte di Betti, rimando a *L'ermeneutica letteraria di Emilio Betti*, cit., pp. 89-90.

⁹⁴ Cfr. H. Coing, *Die juristischen Auslegungsmethoden und die Lehren der allgemeinen Hermeneutik*, cit., pp. 17-18.

⁹⁵ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 283 (tr. modificata). Le prime frasi riportate tra virgolette sono una cit. da H. Coing, *Die juristischen Auslegungsmethoden und die Lehren der allgemeinen Hermeneutik*, cit., p. 18.

⁹⁶ Cfr. H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., pp. 280-81; e Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., pp. 142-43, con riferimento a M. Alpatoff [Alpatov], *Das Selbstbildnis Poussins im Louvre*, in "Kunstwissenschaftliche Forschungen", II, 1933, pp. 113-30: 127.

⁹⁷ Cfr. *supra*, capitolo primo, § 6.

⁹⁸ H. G. Gadamer, voce *Ermeneutica*, in *Enciclopedia del Novecento*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 731-40: 737.

⁹⁹ H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 158.

¹⁰⁰ Ciò resta vero per Coing, nonostante egli avesse rilevato come elemento di novità nel contributo di Viehweg una concezione della topica che, da «fatto storico» com'era stato in precedenza (e in proposito sono ricordati gli studi di Curtius accanto a quelli storico-giuridici di Johannes Stroux e di Giorgio La Pira), si poneva «come una possibilità permanente e necessaria del pensiero umano» (*Über einen Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grundlagenforschung*, in "Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie", XLI, n. 3, 1955, pp. 436-44: 442). In questo scritto, di fatto una recensione, Coing presentava il libro di Viehweg in termini entusiastici, ritenendo che nell'ultimo cinquantennio non fosse comparsa «un'opera altrettanto significativa per lo sviluppo della giurisprudenza come scienza» (ivi, p. 436). Sul significato di questo giudizio nel quadro della ricezione di *Topik und Jurisprudenz*, cfr. G. Crifò, *Introduzione* a T. Viehweg, *Topica e giurisprudenza*, cit., pp. VII-XXIV: XV-XVI. Il problema della topica storica è affrontato da Viehweg in *Topica e giurisprudenza*, cit., pp. 37-38, dove il riferimento è, anche qui, Curtius. In proposito, su questi aspetti, cfr. S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, cit., pp. 132-38.

¹⁰¹ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 284 (tr. modificata). Cfr. Id., *Due esempi per l'interpretazione. B) Johann Bernhard Fischer von Erlach: prospetto della chiesa di San Carlo (Karlskirche)* (1956), in *Arte e verità*, cit., pp. 205-18 (corrispondente a Id., *Jobann Bernhard Fischer von Erlach architetto* (1976), tr. it. di M. Guarducci, F. Avignonesi e A. Giordano, Electa, Milano 1996, pp. 280-95). Sull'ermeneutica zetetica, e sulla sua contrapposizione con l'ermeneutica dogmatica, cfr. L. Geldsetzer, *Che cos'è l'ermeneutica?*, tr. it. di B. Bianco, in "Rivista di filosofia neo-scolastica", LXXV, 1983, pp. 594-622; e Id., *Allgemeine Hermeneutik*, 1996, <<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/philo/geldsetzer/herm.htm>> (visto il 13/2/2008).

¹⁰² H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 161 (tr. modificata).

¹⁰³ Ivi, pp. 169-70 (tr. modificata). Cfr. Id., *Il legame fra visibile e invisibile nell'opera d'arte*, cit., p. 246.

¹⁰⁴ Cit. tratte da Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 171.

¹⁰⁵ Cit. tratte ivi, nell'ordine pp. 169, 170, 170 e 172 (tr. modificata). Cfr. Id., *Il legame fra visibile e invisibile nell'opera d'arte*, cit., pp. 246-47.

¹⁰⁶ Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 272. In proposito, cfr. F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr: verità o metodo?*, cit., p. 14.

¹⁰⁷ Cfr. H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 172.

¹⁰⁸ Il riferimento è K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica* (1887), in *Scritti sull'arte figurativa*, tr. it. a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo 2006, pp. 69-151.

¹⁰⁹ Cfr. ivi, p. 151, n. 10 (nota dei due curatori, Pinotti e Scrivano, che ricordano il legame tra "anschaulich" e "schauen", "vedere, guardare", sul quale fa leva Fiedler).

¹¹⁰ Cfr. G. Carchia, *Il problema della forma classica*, cit., pp. 103-13; anche Id., *Arte e bellezza*, cit., pp. 35-43.

¹¹¹ K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, cit., p. 135.

¹¹² Cfr. ivi, in part. pp. 134-37. Sulla questione, cfr. G. Carchia, *Il problema della forma classica*, cit., pp. 112-13; Id., *Mito e forma. Per un'ermeneutica della pittura* (1985), in *Il mito in pittura*, cit., pp. 143-158: 155; Id., *Arte e bellezza*, cit., pp. 42-43; e A. Pinotti - F. Scrivano, *Presentazione* di K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, cit., pp. 7-30: 20-21.

¹¹³ K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, cit., p. 111.

¹¹⁴ In tal senso, egli può affermare che nell'*anschaulicher Charakter* «è eliminata la differenza esistente fra sensoriale, intellettuale e spirituale» (H. Sedlmayr, *Il legame fra visibile e invisibile nell'opera d'arte*, cit., p. 245), in quanto nell'intuizione partecipano simultaneamente senso, intelletto e spirito.

¹¹⁵ Cfr. ivi, pp. 245-47. Qui (p. 247), dal punto di vista qualitativo, propone altresì di intendere con «carattere intelligibile» la *Stimmung* dell'opera: proposta, tuttavia, su cui egli stesso confessa di nutrire riserve, per il significato indebolito che tale termine ha assunto nell'uso linguistico comune. Ciò non toglie che, per quanto sporadicamente, esso si ritrovi nei testi sedlmayriani con questa accezione (cfr. per es. *supra*, § 4).

¹¹⁶ Si comprende, così, perché posizioni come quella di Dittmann, definibili come neo-fiedleriane, quantomeno nello spirito, nel tentativo di uscire dall'antinomia tra formalismo e storicismo attraverso una tematizzazione della storicità intrinseca dell'opera, sulla carta ammessa anche da Sedlmayr, si ritrovino a delineare il proprio punto di vista anche attraverso una critica dello studioso austriaco, e della sua concezione, in fin dei conti atemporale, dell'opera. L'osservazione secondo cui la proposta sedlmayriana di integrazione tra formalismo e iconologia è soltanto apparente, già riportata in precedenza (*supra*, n. 20) si carica, così, di nuovi aspetti. Cfr. in proposito L. Dittmann, *Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes*, in "Neue Hefte für Philosophie", 18-19, 1980, pp. 133-50: 140-41, n. 14 (il cui rimando conclusivo è proprio alle pagine sedlmayriane sull'*Ursprung*); e G. Carchia, *Mito e forma*, cit., pp. 148-49 e 157, n. 19.

¹¹⁷ H. Sedlmayr, *Due esempi per l'interpretazione*. B), cit., p. 206.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Cfr. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., p. 168.

¹²⁰ Cit. tratta da H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 167.

¹²¹ Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 279, in cui Sedlmayr cita se stesso (Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 167; cfr. anche ivi, p. 139).

¹²² R. Masiero - R. Caldura, *Presentazione*, cit., p. 26. Cfr. ivi, pp. 23-25, per il richiamo a Heidegger.

¹²³ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 278 (tr. modificata). Cfr. E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 59.

¹²⁴ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., pp. 278-79 (tr. modificata). Cfr. E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 59-60.

¹²⁵ H. Sedlmayr, *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., pp. 278 (tr. modificata) e 279.

¹²⁶ Id., *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 167. Cfr. Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 279.

¹²⁷ Cit. nell'ordine da Id., *Storia dell'arte come storia dell'arte*, cit., p. 84; e Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 274.

¹²⁸ Cit. tratte da E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., pp. 79-80. Cfr. Id., *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 377 e 573.

¹²⁹ H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., pp. 180-81 (tr. modificata), con riferimento non precisato a Croce. Cfr. Id., *Storia dell'arte come scienza*, cit., p. 14. In proposito, W. Hofmann, *Was bleibt von der «Wiener Schule»?*, cit., p. 5. Nelle posizioni di Sedlmayr, Gadamer vede il riconoscimento del fatto che «ogni comprensione (*Verstehen*) e esegesi (*Auslegung*) delle opere d'arte è anche costruita su una formazione riproduttiva, che naturalmente rimane "in mente"» (*La problematicità della coscienza estetica* (1958), tr. it. di R. Dottori in *L'attualità del bello*, cit., pp. 61-70: 68). Ai suoi occhi, ciò mostra che l'applicazione è un elemento costitutivo di ogni comprendere (cfr. Id., voce *Ermeneutica*, cit., p. 737). Se però questo è quanto emerge nella, o piuttosto dietro la teoria sedlmayriana, proprio lo studioso austriaco, separando un'interpretazione transitiva da una intransitiva, non considera esplicitamente l'applicazione come strutturalmente costitutiva del comprendere. È da ribadire inoltre, a monte, come il riprodurre si leghi in Sedlmayr all'orizzonte dell'ermeneutica romantica, di cui proprio Gadamer si è impegnato a mostrare le aporie: l'autore di *Wahrheit und Methode* è ben lontano dal concepire il ruolo dell'interprete come quello di un ricreatore dell'opera.

¹³⁰ Cit. tratte da B. Croce, *Alcune massime critiche e il loro vero intendimento*, cit., p. 204.

¹³¹ Id., *Breviario di Estetica* (1913, 1920²), in *Nuovi saggi di estetica*, cit., pp. 9-86: 79.

¹³² E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, cit., p. 60. Cfr. Id., *Teoria generale della interpretazione*, cit., pp. 347, e 635 ss.

¹³³ Cit., p. 347.

¹³⁴ Ivi, p. 349. Cfr. ivi, pp. 4-5.

¹³⁵ Ivi, p. 349.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Sul comprendere come comprendere diversamente, i luoghi classici sono M. Heidegger, *La sentenza di Nietzsche: «Dio è morto»*, in *Sentieri interrotti* (1950), tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1984, pp. 191-246: 195; e H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 346. Sull'interpretazione come ricomprendere (*Nachverstehen*), cfr. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., p. 232.

¹³⁸ F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, cit., p. 189 (aforisma 279).

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Hermeneutic Intersections

Betti, Sedlmayr, and the Interpretation of the Work of Art

Even though the past few years have witnessed an increased interest in Emilio Betti's thought, there are still important aspects of his work that need to be investigated, including his hermeneutics of art. Brief references to it have been made, but there have been only tentative attempts to identify a comprehensive aesthetic approach in Betti's work.

Of great relevance in this context is the one text where Betti's hermeneutics has been interpellated in relation to historic and artistic interpretation, that is, a 1965 essay by Hans Sedlmayr, the renowned art historian of the "New Viennese School." In the vast corpus of Sedlmayr's works, this is the only text where Betti is mentioned. However, in this essay the references to the theory of the Italian jurist and philosopher are so numerous as to reveal him to be Sedlmayr's privileged interlocutor. Betti, too, was an attentive reader of Sedlmayr. He even includes the Austrian scholar among the thinkers who were for him a "source of productive inspiration." The profound impact of this inspiration may be gauged most particularly in Betti's reflections on modern art in his *General Theory of Interpretation*.

The present volume focuses on the long-distance dialogue that Betti and Sedlmayr established independently from each other, a dialogue that has previously gone unnoticed. The author, Luca Vargiu (luca.vargiu@tiscali.it), reconstructs this dual, reciprocal reading, reevaluating the contributions of Betti and Sedlmayr to the lively debates in the field of art historical-hermeneutics.