

Aesthetica Preprint

Supplementa

Il metodo e la storia

di Salvatore Tedesco

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



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* ad integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata 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 per iniziativa di 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
Supplementa

16
Febbraio 2006

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Salvatore Tedesco

Il metodo e la storia

Die Zeit kehrt zurück in die Schale
a mio padre

Indice

Premessa	7
I – Panofsky: la scienza dell'arte e il problema del tempo storico	13
II – Baeumler, Rothacker e la storia delle idee	35
III – Sistema e storia nel pensiero estetico di Edgar Wind	75
IV – Strenge Kunstwissenschaft. Estetica e storia dell'arte in un saggio di Walter Benjamin del 1933	115
V – Topica come dialogica: Pöggeler e il tempo storico	131
VI – “Ricerca topologica?” Poesia come dialogo e tempo storico in Paul Celan	153

Premessa

Questo libro nasce da un interesse metodologico relativo ad alcuni modelli novecenteschi di costruzione di una sistematica dell'arte e ai rapporti che essa intrattiene con la storia dell'estetica. Nel primo trentennio del Novecento il progetto di una sistematica dell'arte, inteso a una rifondazione metodologica della stessa storia dell'arte, induce un profondo ripensamento tanto negli assetti teorici dell'estetica quanto nei modi di atteggiarsi della riflessione storica sull'estetica. Sempre più, tuttavia, l'elaborazione della sistematica dell'arte viene a iscriversi in una più generale questione relativa al sistema dei saperi ereditati dalla modernità (il riferimento immediato, peraltro già avvertito come problematico, è senz'altro al concetto di *Geisteswissenschaften*), mentre l'aspetto metodologico del dibattito s'indirizza a ridefinire le categorie di comprensione della storia.

Oggetto della prima parte di questo studio, dedicata al nesso fra sistema e metodo, sono in primo luogo gli scritti metodologici di Panofsky, considerati in relazione alla funzione giocata dal problema del tempo storico nel cuore del progetto sistematico. Agli sviluppi della metodologia panofskiana, dal confronto con Wölfflin del 1915 al grande saggio teorico del 1925, è direttamente dedicato il primo studio del volume, ma la prospettiva del "Panofsky tedesco" costituisce più largamente il referente continuo della prima sezione del lavoro. In particolare si fa riferimento a uno scritto del 1927 sui *Problemi della storia dell'arte*, un testo sinora piuttosto poco conosciuto, e ad altri testi cruciali per la prospettiva in esame, come lo studio sui *Maestri di Reims*, che termina appunto con una sorta di appendice metodologica dedicata alla questione del tempo storico.

Al progetto di Panofsky guarda, effettuandone una significativa ripresa in funzione polemica, Alfred Baeumler nella sua *Estetica* del 1934. Opera che, di fatto, porta a termine quella riscrittura della storia dell'estetica in storia delle idee cui Baeumler lavorava già dal celebre libro del 1923 sull'estetica del Settecento. Si è inteso mostrare come, nella ricerca di Baeumler, metodologia della ricerca storica in filosofia e ripensamento del sistema delle scienze umane traggano spunti del più grande interesse dal confronto col lavoro di Erich Rothacker, come

è noto uno dei padri della *storia delle idee* novecentesca, e s'iscrivano nel medesimo progetto ideologico, allora confluito nel nazismo.

Il confronto con il progetto rothackeriano di una "sistematica delle scienze dello spirito", progetto maturato nell'ambito della *Geistesgeschichte* e della lezione di Dilthey, mentre permette di indagare più da vicino il versante che riguarda i rapporti con lo storicismo e il tema della *comprensione* ermeneutica, rilancia ulteriormente il confronto fra sistema e metodo e fa strada alla prospettiva di un irriducibile pluralismo metodologico.

Con il progetto di Panofsky dialoga anche il giovane Edgar Wind, che dall'inizio degli anni Venti fino alla fuga dalla Germania nazista dà vita a una riflessione estremamente originale, complessivamente ancora poco indagata, e del più grande interesse per il progressivo emergere, a partire da un'iniziale prospettiva neokantiana, di un universo metodologico da essa sempre più divergente, chiamando in causa i rapporti fra arte, scienza e tecnologia, e ripensando, in dialogo con l'opera di Warburg, i criteri di costruzione del sapere storico. È lo stesso Wind a contrapporre una metodologia storica frutto delle esperienze di Burckhardt e di Warburg alle prospettive contrastanti della *Problemggeschichte* di Windelband e della *Geistesgeschichte* della scuola storica e di Dilthey. Se infatti il modello metodologico neokantiano, elaborando un concetto lineare dello sviluppo storico, sfocia di fatto a giudizio di Wind, sotto la parola d'ordine dell'*autonomia*, nel più sterile isolamento disciplinare, la *Geistesgeschichte* rappresenta per Wind la contrapposta «tendenza inarticolata all'unificazione»¹, tradendo di fatto una tentazione ametodica nei cui confronti il concetto di simbolo elaborato dalla scienza della cultura di derivazione warburghiana rappresenta il necessario antidoto metodologico.

Chiude questa prima sezione metodologica un breve capitolo su Walter Benjamin lettore del dibattito storico-artistico coevo; il confronto di Benjamin con Riegl, Sedlmayr e altri esponenti della scuola artistica viennese conduce a un'ulteriore messa a punto del discorso sulla metodologia storica, sempre più fortemente coinvolta negli sviluppi della storia effettiva.

Crisi della sistematica del sapere primonovecentesca e urgenza di un ripensamento delle categorie storiche trovano espressione a partire dal secondo dopoguerra nell'intenso dibattito intitolato alla ricerca topologica, intesa come elaborazione di una metodica storica dei saperi umanistici. Questa ipotesi di lettura è l'oggetto della seconda, più breve, parte del volume, che tenta due sondaggi in direzioni diverse, benché per più versi strettamente correlate: un capitolo si occupa degli inizi della *Topos-Debatte* negli anni Cinquanta, di Theodor Viehweg e soprattutto del modello di topica elaborato da Pöggeler a partire da un saggio del 1960 sulle relazioni fra la ricerca topologica e la poeto-

logia, modello che costituisce una delle articolazioni più convincenti dell'assunto di cui si dice; un altro capitolo, conclusivo, è dedicato alle relazioni fra storia e utopia nella riflessione poetologica di Paul Celan, riflessione che costituisce un originalissimo ripensamento delle coeve tematiche topologiche e una ancor più appassionata ripresa delle ipotesi dialogiche ivi implicate; si tratta, se si vuole, di una sorta di excursus conclusivo volto a saggiare il senso del percorso effettuato, dal momento che, come diceva Walter Benjamin, «le più intime strutture del passato si illuminano per ogni presente soltanto alla luce che emana dal calor bianco delle sue attualità»².

Prima di rinviare il lettore agli studi che compongono questo volume, tuttavia, e pur pienamente cosciente del rischio di tutte le prefazioni, che ricordano come diceva Rosenzweig gli schiamazzi della gallina dopo che ha fatto l'uovo, converrà spendere ancora due parole sulla metodologia che guida una ricerca che a questioni metodologiche è pressoché esclusivamente dedicata, e dunque anche sulle linee guida lungo le quali questa ricerca ha creduto di svilupparsi.

Dice Auerbach nelle pagine conclusive di *Mimesis*: «In ricerche di questa specie non si ha a che fare con leggi, ma con tendenze e correnti, che s'incrociano e si completano nei modi più vari; e io ero ben lungi dal voler offrire soltanto quello che serve al mio scopo; al contrario, ho voluto dare posto alla molteplicità, ed elasticità alle mie formulazioni»³. Auerbach, si vedrà, è uno dei principali riferimenti di Pöggeler per la costruzione di una "topologia storica", e l'arco cronologico lungo il quale si distende la sua ricerca, grossomodo coestensivo con quello qui preso in esame, sembra quasi invitare a porre sotto la tutela delle sue parole l'ipotesi metodologica qui tentata. Presentando in un'ottica estetologica la vicenda di alcune relazioni fra metodo, sistema e ricerca storica nel novecento tedesco, mi sono trovato nella necessità di dar voce di volta in volta a intrecci e articolazioni problematiche e francamente anche a contesti e intenzioni teoriche del tutto irriducibili a uno svolgimento unidirezionale. La molteplicità di prospettive che in tal modo ne deriva, peraltro corrispondente alle esigenze "filologiche" di un discorso che chiama in causa di volta in volta differenti assetti disciplinari, corrisponde essa stessa all'ipotesi metodologica che, ancora con Auerbach e Pöggeler, intende la topologia storica come dialogo, come integrazione di punti di vista che non mette capo a un modello unico di comprensione storica, ma si occupa, piuttosto, delle strategie di pensiero che permettono di dar voce alle differenti voci del dialogo. Le risorse metodologiche della topica e più latamente dell'argomentazione retorica si offrirebbero, conformemente del resto a una delle declinazioni storiche fondamentali della retorica, come una sorta di "codice di conversazione" interdisciplinare. La deriva ideologica cui, negli anni Trenta, andò incontro il pensiero di Ro-

thacker – che pur indubbiamente ha dato vita nei suoi scritti a una delle più avanzate aperture in direzione della prospettiva di cui si dice – costituisce a mio parere una delle più eloquenti argomentazioni a favore di quella “polifonia metodologica” che il dibattito contemporaneo sulla topica continua a promuovere ben al di là della crisi di ogni presunta “koiné ermeneutica”.

Intesa secondo questa direttiva, in queste righe di necessità appena abbozzata, e ripetutamente saggiata nei vari momenti della ricerca, la vicenda delle relazioni fra sistema e metodo che qui si è cercato di seguire offre, ritengo, spunti stimolanti di chiarificazione per la storiografia estetica che, liberata dall’asservimento alle differenti prospettive teoriche di turno ⁴, sviluppa piuttosto un discorso autonomo appunto nell’elaborare forme di integrazione metodologica e, sulla sua strada, ritrova un rapporto vitale con l’argomentazione retorica, che peraltro costituisce la matrice storica da cui trae origine l’assetto disciplinare moderno dell’estetica intesa, con Baumgarten, come elaborazione metodica della razionalità del sensibile ⁵.

Se gli attori principali della vicenda che s’intende seguire sono il sistema e il metodo in alcuni momenti delle loro interazioni novecentesche, il lettore ne potrà forse trarre la sensazione, qui temo tuttavia non del tutto favorevole, di trovarsi di fronte a qualcosa di simile a quanto avviene nell’ultimo film di Buñuel, *Quell’oscuro oggetto del desiderio*, in cui Carole Bouquet e Angela Molina si alternano piuttosto irrazionalmente nel ruolo di Conchita. A questo proposito, se l’ombrello offerto dalla citazione di Auerbach mette già sull’avviso di una effettiva modificazione dei riferimenti che di volta in volta si è cercato di leggere alla luce della nostra coppia concettuale, e se dunque all’atto pratico si è cercato di render funzionale al nostro discorso la distanza fra il concetto di metodo, poniamo, nel saggio di Panofsky sul *Problema dello stile*, nel saggio di Wind *Su alcuni punti di contatto fra scienza naturale e storia* e nella topica di Pöggeler, occorre tuttavia dire che è solo in direzione dell’integrazione metodologica di cui dice la *Toposforschung* che il lavoro di tessitura fra le differenti prospettive può non tradursi nella tentazione di porsi al seguito di una qualche prospettiva teorica “vincente”.

Più delicato si presenta francamente il discorso a proposito dell’altro elemento di discontinuità, che si realizza nel passaggio da un referente prioritariamente storico-artistico (con Panofsky) a una poetologia a forte caratterizzazione retorica (con Pöggeler e ovviamente Celan); e qui la chiave di volta che in certo modo vorrebbe giustificare il passaggio è doppia, per un verso rappresentata dal confronto con la logica delle scienze dello spirito di Rothacker, che vorrebbe essere un modo di prender per le corna il toro delle relazioni fra sistema e metodo e far compiere un’immersione che dalla messa in crisi della “sto-

ria ideale” neokantiana conduce sino alle rinnovate questioni della metodologia storica negli anni Cinquanta, e dunque alla topica.

Ben lontani dal vestire i panni degli eroi positivi, non foss’altro che per i motivi prima ricordati, Rothacker e Baeumler servirebbero dunque a far quadrare alcuni conti, innestando direttamente Baeumler le nostre questioni nella costruzione – che per inciso rimane più che mai problematica – di un modello di storiografia estetica, e giustificando Rothacker la deriva da un piano a un altro della teorizzazione estetica. L’altra chiave di volta di cui si diceva è poi costituita dagli scritti giovanili di Wind, l’allievo di Cassirer e Panofsky che a metà degli anni Trenta approda a un discorso metodologico come si vedrà fortemente divergente dall’iniziale modello neokantiano, rendendo funzionale a un’indagine sulle relazioni fra scienza e studi storici una strumentazione umanistica a forte caratterizzazione retorica, eredità warburghiana. Si tratterà dunque, in ultimo, di rivalutare positivamente il pregiudizio nei confronti del così spesso stigmatizzato paradigma retorico windiano ⁶, cogliendone l’origine nel carattere metodologico dei procedimenti antinomici attraverso i quali il simbolo espone il proprio potenziale di senso.

Su questo piccolo *Plädoyer* delle virtù conservative della retorica mi fermo, indicando soltanto, conclusivamente, alcune suggestioni che potrebbero sorgere dalla suddetta conversazione.

Wind, leggiamo in uno studio recente, riporterebbe l’espressione visiva al verbale, e non farebbe che attribuire una dimensione filosofica al «vecchio principio dell’*ut pictura poesis*» ⁷, indirizzando la propria ricerca al reperimento di *invarianti*. Qui appunto, ribatterei, sta probabilmente il cuore metodologico della ricerca di Wind. Il simbolo inteso da Wind in quanto *experimentum crucis*, tanto nel campo della scienza naturale che in quello della teoria e della ricerca storica sull’arte, nel momento stesso in cui è “incarnazione” e radicale messa in questione di un’intenzione metodica, non si fa elemento portante, con ciò stesso, di una topica storica? Il giovane Pöggeler, si vedrà, confida ancora, intimamente consentendo più con Curtius che con Auerbach, nella possibilità di raccogliere i luoghi salienti del “dialogo storico” messo in luce dalla topica nel senso di una selezione dei *faits significatifs*. Assai più produttivamente problematico, da questo punto di vista, il discorso di Wind con il suo richiamo warburghiano all’ambivalenza del simbolo, e proprio in particolare su quel terreno che finirà col risultare decisivo tanto per Wind quanto per Pöggeler: il ruolo della tecnologia nella costruzione del mondo umano e il suo significato etico. Pöggeler scriverà nel 1970: «Non il metodo universale ma una copia ⁸ di approcci metodici le cui astratte prospettive non possono più essere integrate in un tutto onnicomprensivo determina l’odierno processo delle scienze, che attraverso la tecnica trasforma il mondo» ⁹. Parole la cui produttività sul piano della riflessione sui fondamenti

disciplinari delle scienze umane non può che essere ulteriormente arricchita – anche alla luce dell'innesto del dibattito topologico nel tronco della riflessione sulla filosofia pratica – da quanto Wind scriveva già nel 1936 sulla profonda ambivalenza della *Selbstverwandlung des Menschen*¹⁰, la metamorfosi dell'umano che è l'uomo stesso a produrre per mezzo di quelle innovazioni tecniche che modificano il nostro ambiente e la stessa immagine dell'uomo. Il discorso, così, sfocia di necessità in un'antropologia estetica, ai cui margini la ricerca qui tentata si tiene sfiorando appena l'antropologia culturale di Rothacker, per lasciar spazio unicamente, nell'ultima parte, alle riflessioni di Paul Celan sull'"antropologia utopica" che permetterebbe di teorizzare una poetica dialogica dopo Auschwitz.

Chiudendo questo libro vorrei ringraziare coloro che mi hanno voluto seguire e consigliare nel mio lavoro, e anzitutto il mio maestro Luigi Russo che è stato il più forte stimolo a una ricerca sulla metodologia della storia dell'estetica; con lui e con Lucia Pizzo Russo ho avuto modo di discutere e approfondire a più riprese gli argomenti della mia ricerca, traendo dalla loro conversazione suggerimenti preziosi. Un particolare ringraziamento va poi a Elio Franzini, che ha generosamente seguito le travagliate fasi editoriali di questo volume. Molti amici e colleghi mi sono stati vicini, e con loro ho avuto occasione di discutere e verificare singoli momenti del mio lavoro. Desidero particolarmente ringraziare Momme Brodersen che mi ha fornito materiali essenziali per la mia ricerca, e i miei amici Alessia Cervini, Emanuele Crescimanno, Anna Li Vigni, Luca Vargiu che hanno avuto la bontà di leggermi, e di stimolarmi col loro lavoro. Infine, grazie a Laura, Marco, Alice, Giulia che sempre mi accompagnano.

¹ E. Wind, «*Einleitung*» in: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, in appendice a Idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, nuova ed. Frankfurt am Main 2001, pp. 235-253, qui alle pp. 238-239.

² W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, ed. it. Torino 1979, p. 51, trad. ampiamente modificata; cfr. Idem, *Gesammelte Schriften*, III, Frankfurt am Main 1972, p. 97.

³ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, ed. it. Torino 1983¹⁰, vol. II, p. 342.

⁴ Cfr. L. Russo, *Una Storia per l'Estetica*, "Aesthetica Preprint" n. 19, Palermo 1988, Idem, *Postfazione*, in W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, ed. it. Palermo 1997², pp. 407-421.

⁵ Mi si permetta di rinviare, in questa direzione, ai miei lavori su Baumgarten, per cui cfr. S. T., *L'estetica di Baumgarten*, Palermo 2000, e l'edizione da me curata di A. G. Baumgarten, *L'Estetica*, Palermo 2000, e quindi al mio lavoro sull'estetica secentesca, *Le sirene del Barocco*, Palermo 2003.

⁶ Penso soprattutto al recente e interessantissimo libro di Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998, su Wind cfr. le pp. 73-77.

⁷ Ivi, p. 76.

⁸ "Fülle", l'equivalente tedesco del termine "copia" della topica latina.

⁹ O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, in R. Bubner, K. Cramer, R. Wiehl (a cura di), *Hermeneutik und Dialektik* (H.-G. Gadamer zum 70. Geburtstag), vol. II, Tübingen 1970, pp. 273-310, qui a p. 276.

¹⁰ Cfr. E. Wind, *Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte* (1936), in appendice a Idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., pp. 254-269, qui alle pp. 267-269.

I – Panofsky: la scienza dell'arte e il problema del tempo storico

È famosa, e decisamente suggestiva, l'armonia fra la vicenda del Duca d'Auge e quella di Cidrolin nei *Fiori blu* di Raymond Queneau: quando l'uno si assopisce l'altro prende coscienza, e spesso si ritrova in bocca le parole che il primo ha appena finito di pronunciare. Qualcosa di simile, almeno stando ai critici malevoli, sembra avvenire nella vicenda moderna dell'estetica ai rapporti fra l'estetica e la sua storia da una parte, la storia dell'arte e il suo oggetto, l'arte appunto, dall'altra. Per dirla in modo volutamente *tranchant*: un progetto sistematico di natura speculativa, quello appunto dell'estetica, costituirebbe a sua immagine la vicenda storica dell'arte, chiamata a corrispondere specularmente alle sue stesse parole, lasciando retrocedere in un mero antefatto il peculiare spessore dell'immagine artistica e permettendo un'esistenza che definirei solo larvale alla dimensione propriamente storica della riflessione estetica.

Diversamente detto, la costruzione di una sistematica dell'arte, sempre più implicata, nella modernità, nel destino disciplinare della storia dell'arte, progressivamente si dispiegherebbe sulla base di alcune opzioni teoriche, variamente declinate nel nome di una "estetica" alle cui spalle si proietta, con la consistenza di un'ombra, l'assetto storico della stessa disciplina estetica.

L'attuale interesse che, in autori come Belting e Didi-Huberman, si concentra sul problema della fondazione teorica della storia dell'arte, ha in fondo ripensato in modo sempre più sapiente proprio quel suggestivo tramite fra un ambito e l'altro del discorso teorico che in quell'esempio da cui ho preso le mosse è rappresentato dalla sfera del sogno, della scrittura, e dallo spessore del suo divenire storico.

Appunto su questo crinale il progetto novecentesco dell'iconologia si presenta come un momento di straordinario interesse, se è vero che esso per un verso si pone come il più fortunato processo di costruzione e direi di cristallizzazione della storia dell'arte nel Novecento, e per l'altro verso costituisce uno dei più seri tentativi di sottoporre a un'indagine metodica la fondazione di quei rapporti fra estetica e storia dell'arte costitutiva, nella modernità, dei rispettivi assetti disciplinari.

1. *Il dibattito sui concetti fondamentali*

Prendiamo dunque le mosse, nella nostra ricerca, dalla riflessione metodologica di Erwin Panofsky, col proposito di rintracciarne anzitutto le linee costituenti in quella serie di saggi in cui Panofsky articola il suo progetto di una sistematica dell'arte e la sua metodologia d'indagine¹; su questa base, ci sarà possibile considerare in modo più specifico la lettura del tempo storico funzionale al progetto di Panofsky².

Particolare nettezza raggiungono le intenzioni teoriche di Panofsky già nella nota su *Il problema dello stile nelle arti figurative*, pubblicata nel 1915 e tesa a indagare il significato metodologico di quelle coppie concettuali che Wölfflin aveva proposto in un breve saggio del 1911 e che avrebbero trovato compiuta articolazione nell'opera maggiore di Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*³, volume che peraltro sarebbe apparso proprio nel 1915, e tuttavia dopo la nota di Panofsky. Wölfflin aveva parlato di una duplice radice dello stile, distinguendo fra fenomeni stilistici che rivelerebbero una determinata volontà espressiva – riferibile a un sistema di credenze, concezioni della vita, in breve diremmo a determinati contenuti culturali e spirituali individuali o condivisi da una certa comunità – e fenomeni riportabili viceversa a una *forma della visione*, per nulla interpretabile in senso espressivo, «le cui evoluzioni storiche, indipendentemente dalle vicende della dimensione psichica, possono essere considerate soltanto come modificazioni dell'occhio»⁴. Per dirla nei termini che saranno propri delle conclusioni dei *Concetti fondamentali*, per Wölfflin «la visione non è uno specchio che resta sempre invariato, ma una potenza di rappresentazione sempre viva, che ha una sua propria storia interiore e che è passata attraverso molte fasi di sviluppo»⁵. Trovava dunque espressione in Wölfflin, esito di un dibattito che ha ampiamente attraversato il secondo Ottocento (si pensi a testi in questo senso esemplari, quali la *Storia del materialismo* di Lange⁶), quell'ipotesi di lettura fisiologica del problema kantiano delle forme dell'intuizione che tanto peso aveva avuto, da Fiedler in avanti, nel progetto di costruzione di una scienza dell'arte, e che ora muoveva decisamente verso l'esigenza di individuare, al di là dei momenti espressivi del fenomeno artistico, le linee guida di una storia della percezione⁷.

Si delineava così, aggiunge Panofsky, la dicotomia fra «una forma intuitiva priva di significato psicologico e un contenuto costituito dallo stato d'animo e interpretabile in termini espressivi»⁸. Contro tale dicotomia, e contro l'idea di una storia della visione fondata in senso fisiologico, si rivolgono le osservazioni di Panofsky, che mirano in tal modo, già si accennava, a ridefinire il significato metodologico di quelle “categorie della visione” cui a giudizio di Wölfflin, asserisce Panofsky, andrebbe riconosciuto un mero valore formale, in quanto «modalità della raffigurazione»⁹ affatto prive di significato espressivo.

Ebbene, si chiede Panofsky, è davvero possibile sostenere che «nel “modo generale” della raffigurazione [...] si riveli soltanto una certa “ottica”, soltanto un certo rapporto dell’occhio col mondo»¹⁰? Così posta la questione, Panofsky ha buon gioco a mostrare come la duplicità introdotta nel concetto di stile si riveli essere «una distinzione dialettica»¹¹, ovviamente nel senso kantiano del termine: «essa si fonda in definitiva su un gioco inconsapevole con i due diversi significati del termine “visione”»¹². E infatti, argomenta Panofsky, l’occhio considerato come organo fisiologico è soltanto lo strumento che «largisce all’uomo una “realtà”, che dapprima è sentita come soggettiva, ma viene poi obiettivata attraverso la relazione di ciò che è sentito con l’intuizione a priori dello spazio astratto»¹³: è appena il caso di segnalare il carattere kantiano proprio anche a questa formulazione. Dunque, prosegue Panofsky, la visione così correttamente intesa in quanto concetto fisiologico-obiettivo, e in tale accezione l’occhio in quanto mero strumento di registrazione, sta al di qua dell’espressione nel senso specifico che non svolge alcun ruolo «nella costruzione di uno stile [...], non sa nulla del “pittorico”, delle “superfici”, della forma “chiusa” o della forma “aperta”»¹⁴ e cioè delle categorie di raffigurazione elaborate da Wölfflin.

La «visione naturale-ricettiva [...] sta al di qua della facoltà espressiva»¹⁵ limitandosi a fornire dei materiali che sarà poi la psiche, la «visione artistico-produttiva»¹⁶, a plasmare dando loro una forma. Solo la psiche, l’anima (*die Seele*), può intendere i dati della percezione in quanto elementi formali. In tal modo, tuttavia, la distinzione fra una radice dello stile di tipo “ottico-formale” e una di tipo “contenutistico-espressiva” viene a cadere: «l’“atteggiamento ottico” è, in termini rigorosi, un *atteggiamento spirituale verso i dati ottici*»¹⁷. Il che significa, come già è stato rilevato, che per Panofsky, in conformità col pensiero kantiano, «è il soggetto che compie l’unificazione, nell’oggetto, della sua visione ottica con la sua concezione del mondo»¹⁸.

Lasciata cadere l’idea di una duplicità dello stile, andranno allora rimessi in questione anche i rapporti fra forma e contenuto, i quali, a giudizio di Panofsky, costituiranno un sinolo inseparabile: «uno stesso contenuto in epoche diverse non può affatto essere espresso [...] esso non sarebbe più affatto lo stesso contenuto»¹⁹. Ciò equivale a porre, per mezzo del problema della forma, e dunque per mezzo delle categorie wölffliniane, il problema delle *possibilità di raffigurazione*.

Piuttosto dunque che esser riportate ad una “legge fisica” che ne determini la successione, le forme della raffigurazione, nella loro variazione storica, costituiscono – può adesso concludere Panofsky – un *fenomeno stilistico* che occorrerà ulteriormente indagare alla luce di ciò che possiamo senz’altro definire un intento trascendentale: cogliere le condizioni di possibilità della raffigurazione delle varie epoche²⁰.

A costo dunque di disconoscerne le intenzioni trascendentali – totalmente avocandole al proprio impianto teorico – Panofsky può adesso investire Wölfflin con una critica che ne inchiodi le teorizzazioni ad un positivismo e ad uno psicologismo ormai intenibili, contrapponendo loro un rinnovato kantismo: «Se la conoscenza scientifica non è in grado di rilevare le *cause* storiche e psicologiche delle forme generali della raffigurazione artistica, a maggior ragione il suo compito dovrebbe essere quello di indagare il loro *sensu* metastorico e metapsicologico, cioè di chiedersi che cosa *significhi* – considerato dal punto di vista delle determinazioni metafisiche fondamentali della creazione artistica – il fatto che un'epoca raffigura in modo lineare o pittorico, in superficie o in profondità»²¹.

Restano ormai pochi dubbi, credo, sul carattere assai “parziale” della critica di Panofsky a Wölfflin, critica tutta giocata sul registro di una puntualizzazione del quadro gnoseologico kantiano, a costo però di ingenerare oscurità nel discorso di Wölfflin – il che senz'altro manifesta una “iniquità ermeneutica” –, e a costo, soprattutto, di trascurare quegli strati di senso che il fenomeno artistico per la sua peculiare natura sensibile e percettiva rivelava nell'analisi di Wölfflin. Piuttosto che insistere ulteriormente su ciò, tuttavia, occorrerà in questa sede comprendere le implicazioni di questo stato di fatto sul progetto di Panofsky.

Il ripensamento delle coordinate del progetto epistemologico kantiano conduce già a incrociare in modo decisivo la questione della storia, del *sapere storico*, ma insieme guida Panofsky con decisione oltre essa. Non sembrerà fuori luogo, in rapporto al *primo* aspetto del problema, far riferimento a un passo dell'*Introduzione* al fondamentale libro di Cassirer sul *Problema della conoscenza*, del 1906: «Finché la ragione non avrà trovato in se stessa la sua stabilità e la sua certezza, anche la storia sarà per essa solo un caos confuso e contraddittorio. Sono necessari criteri di valutazione determinati e obiettivi, sono necessari punti fissi di riferimento per la scelta e la disposizione, perché i fenomeni storici, che di per sé sono muti, divengano una vivente e significativa unità»²².

Il confronto con Wölfflin, pur nella ridottissima economia delle sue articolazioni, costituisce dunque il decisivo avvio della metodologia di Panofsky proprio per quanto in esso in negativo viene stabilito: il “mutismo” di quegli strati sensibili del fenomeno artistico che erano stati viceversa oggetto dell'ipotesi “fisiologica” e, di conseguenza, la necessità di intendere la metodologia come costruzione – per il momento senz'altro appena intravista – di un sistema *a priori*, in ultimo metafisicamente fondato²³, di domande in relazione alle quali il fenomeno artistico acquisterà insieme parola e “vivente unità”.

Con ciò tuttavia – e davvero stupisce la chiarezza con cui già in questo primo tentativo teorico Panofsky segnala questo punto cardina-

le (che in prospettiva lo separa dalle intenzioni dello stesso Cassirer) – l'opera d'arte verrà ad iscriversi in una dimensione di senso ulteriore rispetto a quella storica, e con essa la trattazione scientifica delle forme della raffigurazione: il *punto di vista* della scienza dell'arte sarà ormai quello delle «determinazioni metafisiche fondamentali della creazione artistica»²⁴, e il suo obiettivo quello di attingere il «senso metastorico e metapsicologico»²⁵ di tali *forme generali della raffigurazione*. L'indagine sulla possibilità di articolare un simile modello sistematico, per un verso, e sulle relazioni fra considerazione storica e considerazione teorica del fenomeno artistico all'interno delle coordinate metodologiche così stabilite, per l'altro, sarà adesso il compito cui Panofsky attenderà, a partire dal rinnovato confronto critico con la scienza dell'arte cui darà luogo nel 1920 lo studio sul *Concetto del "Kunstwollen"*, e dunque tramite il confronto con Riegl²⁶.

Frattanto, il chiarimento metodologico ricercato da Panofsky a partire dall'impianto di Wölfflin ha senz'altro portato ad alcuni risultati significativi: nell'essenziale, Panofsky dice già che la scienza dell'arte andrà costruita secondo un progetto che ha la più stretta parentela con la teoria kantiana della conoscenza. Ad una nota del saggio del 1915 è affidata un'apertura che verrà sfruttata in pieno cinque anni più tardi nel confronto problematico con Riegl: «non abbiamo a che fare qui col *soggetto empirico* che praticava un'arte o per il quale quest'arte veniva realizzata, bensì con l'*arte stessa*, non con ciò che le produzioni degli uomini *si propongono o raggiungono* sul momento, bensì – come per il teorico della conoscenza – con ciò che *sta in esse*»²⁷. Annotiamo dunque la critica dello psicologismo e il riferimento a un soggetto trascendentale, per un verso, e correlativamente vediamo come il riferimento alla dimensione del senso si espliciti ravvisando in essa il *significato oggettivo* della produzione artistica: votata ad indagare il senso metastorico del fenomeno storico-artistico, la teoria dell'arte sarà una teoria "kantiana" del significato.

E tuttavia per tale teoria del significato, benchè essa, come sottolinea Spinicci in maniera definitiva, debba «*essere interamente ricondotta alla soggettività* e non possa essere in alcun modo fondata sulla natura degli oggetti esperiti»²⁸, l'intreccio fondamentale resta quello fra storia e sovrastoria: a questo allude, nel passo poc'anzi ricordato, il nesso fra soggettività trascendentale e produzione artistica, e del resto esattamente da questo punto, ancora nel 1924, muoverà Panofsky in un nuovo breve contributo dedicato a Wölfflin per il suo sessantesimo compleanno. L'occasione celebrativa non impedirà a Panofsky di ripetere, sia pure senza alcuna asperità, le critiche del 1915 alla teoria della duplice radice dello stile, e anzi di aggiungere in forma dubitativa l'idea che quelli di Wölfflin siano piuttosto *Charakterisierungsbe-griffe* che non concetti fondamentali²⁹.

Ciò che particolarmente ci riguarda è però quanto Panofsky stabilisce in questo breve scritto in rapporto all'esigenza, per lui prioritaria, di tenere insieme l'aspetto storico e quello sovrastorico dell'opera d'arte, la quale «ha per sua natura la proprietà di essere insieme condizionata e incondizionata. Dipende dagli avvenimenti storici del tempo, del luogo e della personalità, e tuttavia appare in certa misura sfuggire alla corrente del divenire storico in cui viene generata, per ergersi dal regno del farsi e dell'esserci condizionato e condizionante nel regno dell'incondizionata validità come la soluzione totale e definitiva di determinati problemi artistici»³⁰. Una formulazione simile ricorrerà ancora nel grande saggio del 1925 sui rapporti fra la teoria e la storia dell'arte³¹, ma rispetto ad essa troviamo qui, nella concisione in realtà un po' involuta della sintassi e nella scelta dei verbi, una energica sottolineatura della dinamica in cui la teoria stessa è implicata, e cioè dello sforzo (*gewissermaßen zu entwachsen ... emporzuragen*) con cui l'opera d'arte si strappa al tempo storico per innalzarsi a una dimensione di validità incondizionata.

Ebbene, nota Panofsky, la ricerca ottocentesca ha saputo corrispondere a questo peculiare statuto dell'arte soltanto risolvendosi unilateralmente ora in ricerca storica erudita, ora invece in una estetica generale: «Wölfflin, al contrario, scopre l'incondizionato nel singolo fenomeno, nella singola opera, nell'operare del singolo artista, nella creatività propria dei singoli periodi stilistici»³².

Tenere insieme filologia ed estetica – ed evidentemente ciò sarà possibile ripensandone nel modo più profondo l'assetto teorico: anche questa possibilità è in gioco per Panofsky *sulla scia di Wölfflin* nella costruzione di una scienza dell'arte. Vedremo negli sviluppi ulteriori della nostra ricerca come anche Walter Benjamin, per quanto al fine di svilupparla in una direzione del tutto differente, tragga dall'opera di Wölfflin – e tuttavia non senza rivelare a sua volta un'insoddisfazione per essa – l'esigenza di una conciliazione fra ricerca storico-artistica erudita ed estetica.

2. Panofsky e Riegl

Letto in questa luce, il saggio del 1920 sul *Concetto del "Kunstwollen"* appare come il momento della messa a punto della teoria del significato in relazione alle molteplici esigenze sinora individuate: a riconnetterle insieme varrà dunque quel tratto netto che Panofsky tira, giusto tramite il concetto di *Kunstwollen*, fra la soggettività trascendentale e il senso ultimo dell'opera d'arte considerata nella sua massima determinazione³³.

Una maledizione (*Fluch*) e una benedizione (*Segen*) al tempo stesso è per la scienza dell'arte la duplice natura storica e sovrastorica dell'opera d'arte, che per un verso mantiene la teoria in una costante ten-

sione metodologica, per l'altro vi introduce un elemento d'incertezza e una frammentazione «difficilmente sopportabili»³⁴. La tensione metodologica propria della scienza dell'arte starà tutta nell'esigenza di «trovare un principio di spiegazione in base al quale il fenomeno artistico possa venir compreso [...] nelle *condizioni della sua esistenza*»³⁵: in ciò la scienza dell'arte manifesta la sua assoluta prossimità alla teoria della conoscenza, sfuggendo a una considerazione meramente storica. Non sarà, in altre parole, sufficiente considerare le opere d'arte all'interno della serie omogenea degli altri fenomeni storici, ma occorrerà rinvenire «una fonte di conoscenza di ordine superiore»³⁶ che ne assicuri il senso ultimo. A tal fine Panofsky si rivolge al concetto riegliano di *Kunstwollen*: fornirne una «illustrazione "metodologica"»³⁷ costituirà infatti il passo decisivo per un'indagine trascendentale sull'arte, e dunque per la costruzione della teoria dell'arte. Funzionale a questa lettura sarà allora la critica alle interpretazioni psicologistiche del *Kunstwollen*, ed anche a quanto di empirico e psicologico rimane ancora nelle teorie dello stesso Riegl³⁸. A questa parte *destruens* Panofsky dedica uno spazio sorprendentemente ampio, che però gli consente di arrivare al cuore del suo intento: se il «volere artistico» non è una *realtà* psicologica, e non è d'altra parte sufficiente considerarlo un'*astrazione* a partire dalle proprietà raffigurative delle singole epoche dello stile (resteremmo nel campo di una fenomenologia degli stili, senza innalzarci alla «scoperta delle leggi stilistiche fondamentali»³⁹), sarà necessario vedere nel *Kunstwollen* il concetto che permette di designare il *sensu immanente* del fenomeno artistico, la sua essenza proposizionale, allo stesso modo in cui, di fronte a un giudizio conoscitivo, una considerazione di tipo storico o psicologico è senz'altro possibile ma insufficiente a determinarne l'essenza gnoseologica.

In questo senso il volere artistico «non può essere altro che *ciò che "sta" (non per noi, bensì obiettivamente) come un senso ultimo e definitivo del fenomeno artistico*»⁴⁰. E proprio come nel caso della teoria (kantiana) della conoscenza io pervengo a cogliere il senso della proposizione a partire da un «criterio di determinazione che decide del sì o del no dell'unità dell'esperienza, come un reagente dato *a priori*, che autorizza l'oggetto che dev'essere analizzato a rendere conto, attraverso il suo contegno positivo o negativo nei suoi riguardi, dell'essenza che gli è propria»⁴¹, allo stesso modo il volere artistico andrà compreso a partire da un sistema di «categorie valide *a priori*, le quali [...] si adattino al fenomeno artistico, quali criteri di determinazione del suo senso immanente»⁴². Il fenomeno artistico mi rivela il suo senso se opportunamente interrogato per il tramite di un sistema di «concetti fondamentali della scienza dell'arte» che definitivamente non vorranno avere natura descrittiva (resteremmo come si è visto nel campo di una fenomenologia degli stili) ma esplicativa, trascendentale appunto.

La strategia “kantiana” che accosta l’arte alla conoscenza nel segno di un’analisi della soggettività trascendentale non ha tuttavia l’unico scopo di consentire una fondazione non psicologica del concetto del *Kunstwollen*, ma mira al tempo stesso ad aprire a una corretta lettura della dimensione storica dell’indagine sull’arte. Il punto, in rapporto a quanto già sappiamo, è particolarmente delicato, e di fatti Panofsky sottolinea come l’intento esplicativo che indirizza la sua ricerca verso il senso ultimo del fenomeno non implichi affatto la pretesa di «*fondare* geneticamente il corso dei fatti»⁴³, ipotecendo per così dire il divenire storico; si tratterà piuttosto di intendere «la storia del senso di questo corso in quanto unità ideale»⁴⁴. Non si anticipa il divenire, ma le regole, la metodologia con cui se ne interroga il senso, la metodologia con cui s’intendono i problemi e le forme dell’arte alla luce di una teoria della conoscenza che si articola tramite la coordinazione fra essenza conoscitiva e questioni *a priori* che permettano di determinarla.

Panofsky dunque coordina “senza residui” il volere artistico al sistema dei concetti fondamentali, facendone le articolazioni di un medesimo progetto conoscitivo: essenza gnoseologica e categorie che consentono di determinarla riferendosi come un sistema di domande non già al fenomeno ma alle sue condizioni di possibilità, categorie che valgono quali «criteri di determinazione del senso immanente»⁴⁵ del fenomeno artistico. Che peraltro questo genere di relazione introducesse delle innovazioni ben lontane dalle intenzioni di Riegl doveva essere piuttosto evidente a Panofsky, e gli sarà in ogni caso ricordato a breve dall’allievo Edgar Wind.

Proviamo ad anticipare in breve un problema che ci accompagnerà a più riprese in questa ricerca⁴⁶: a giudizio di Wind il piano dei problemi artistici in Riegl ha natura ideale; essi valgono a costruire l’ambito di sviluppo di una *storia ideale* provvista di un proprio *logos*, cui nettamente si contrappone il *telos*, le protensioni potremmo dire, del *Kunstwollen*, concepito da Riegl – sottolinea Wind – come una *forza reale* di natura psicologica. Riegl non deduce il *Kunstwollen* dai problemi artistici, ma commisura quello a questi⁴⁷. Anche Sedlmayr insisterà sulla produttività teorica della *Spaltung*, della scissione, in tal modo introdotta da Riegl nei principî della scienza dell’arte, traendone – in polemica con Panofsky e con Karl Mannheim⁴⁸ – il necessario fallimento di ogni lettura neokantiana di Riegl, e così accostandosi alla questione delle dinamiche storiche dell’arte che appunto negli indirizzi del *Kunstwollen* trovano concreta realizzazione⁴⁹. Se la “traduzione”, operata da Panofsky, del *Kunstwollen* nella sfera kantiana del senso elimina infatti l’aspetto dinamico del concetto, viceversa – avverte Sedlmayr – sono appunto le dinamiche storiche, le *direzioni di sviluppo* della storia a far problema in Riegl.

Una volta di più, è il problema del divenire storico e del suo rap-

porto con la teoria a esser chiamato in causa, ed è indicativo che il Wind neokantiano del 1925, approvando e radicalizzando la svolta interpretativa di Panofsky, arrivi a teorizzare la completa «eliminazione del punto di vista storico»⁵⁰, eliminazione che lascerebbe intatto il *Grundfaktum* sistematico. Così come per altro verso è significativo che Panofsky nel 1920, allorchè dichiara di voler soltanto «garantire in modo puramente critico il concetto di volere artistico contro interpretazioni erronee»⁵¹, si limiti a indicare la strada da percorrere senza tuttavia giungere ad articolare, anzi a *dedurre*, il sistema delle categorie dell'arte.

La direzione da seguire, l'incardinamento reciproco fra *Kunstwollen* e *Grundbegriffe* è tuttavia evidente, e la breve verifica che Panofsky propone, nuovamente in riferimento a Riegl, non fa che confermare quanto già stabilito: se infatti la coppia «ottico»/«aptico» costituisce già un buon esempio di «categorie che sono in larga misura adatte a definire»⁵² il *Kunstwollen*, mirando a giudizio di Panofsky a cogliere il senso immanente e non la genesi del fenomeno, è poi soprattutto l'antitesi fra «obiettivistico» e «soggettivistico» a valere come «espressione del possibile *atteggiamento spirituale* dell'io artistico rispetto all'oggetto artistico»⁵³, e dunque ad avere in senso forte validità categoriale. Le categorie si riportano all'io come fondamento dell'unità (Panofsky ha già osservato che ogni possibile *unità* di senso delle caratteristiche di forma e contenuto dell'opera d'arte «presuppone l'uso e la determinazione del concetto di volere artistico»⁵⁴), occorrerà però definire nella sua specificità ciò che comporta il riferimento alla sfera dell'arte.

Ed ecco che la chiusa del saggio sul *Kunstwollen* si rivela illuminante tanto in relazione ai risultati già raggiunti quanto in relazione ai nuovi obiettivi teorici individuati: «l'arte non è [...] una manifestazione soggettiva di sentimenti oppure una occupazione esistenziale di determinati individui, bensì uno scontro realizzante e obiettivante, mirante a risultati definitivi, di una forza plasmante e di un materiale che va plasmato»⁵⁵.

Se infatti in queste parole si condensa la critica allo psicologismo e il riferimento al significato conoscitivo del fenomeno artistico, la riflessione svolta già a partire dal saggio del 1915 sui rapporti fra i dati della sensibilità e l'io porta adesso Panofsky a individuare un'antitesi, una forma generale del problema artistico, nel cui segno cinque anni dopo si porrà il compiuto dispiegamento del sistema delle categorie teoriche.

3. Teoria e storia

Sotto ogni riguardo, come del resto è stato più volte sottolineato, il saggio del 1925 *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'ar-*

te costituisce un apice teorico del pensiero di Panofsky e – pur situandosi al di qua di quell'esplicitazione del metodo iconologico che avrà luogo esemplarmente nel saggio tedesco del 1932 *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa* e nel successivo ancor più celebre saggio in lingua inglese del 1939 su *Iconografia e iconologia*⁵⁶ – ne prospetta nell'essenziale dal punto di vista metodologico gli indirizzi di ricerca. Laddove poi le precedenti aperture teoriche avevano assunto, si è visto, un andamento problematico e critico, prevale adesso un taglio sistematico e dottrinale. Scontata dunque la distanza o francamente il fastidio che il lettore odierno può avvertire per tale impostazione, è però appunto la rete di relazioni tra l'ipotesi di una sistematica dell'arte e il problema storico, e il modo in cui questo sistema di relazioni si fa metodo di ricerca, ad attirare la nostra attenzione.

In breve dunque sulla concreta articolazione dei *Grundbegriffe* che Panofsky ritiene di poter individuare: l'antitesi fra il *plenum* dei dati sensibili e la *forma* che li organizza costituisce il fondamento ontologico del problema artistico, in tanto formulabile come *premessa a priori* del problema artistico in quanto a essa corrisponda l'antitesi metodologica fra tempo e spazio, quale *condizione a priori* della soluzione determinata dei problemi artistici che ha luogo nelle singole opere d'arte: «l'opera d'arte», questa la definizione proposta, che costituisce senz'altro un unicum nella storia dell'estetica, «rappresenta, da un punto di vista ontologico, un incontro tra la "forma" e il "*plenum*" – da un punto di vista metodologico, un incontro tra il "tempo" e lo "spazio"»⁵⁷. Una definizione di questo tipo (che solo sulla base di quanto stabilito da Wind in quegli anni – e infatti Panofsky rinvia ai lavori dell'amico⁵⁸ – può esser compresa come specificamente riferita all'ambito artistico, e non a quello conoscitivo in generale), essendo intesa a determinare dal punto di vista metodologico il modo in cui l'io artistico plasma il materiale sensibile, si riferisce, come Panofsky non mancherà di sottolineare, all'«operare artistico *in generale*, cioè a prescindere dal fatto che esso attinga il suo materiale sensibile all'"intuizione" visiva o a quella acustica»⁵⁹, e solo mediante ulteriori specificazioni mette capo a un sistema di categorie relative al campo delle arti visive, cui Panofsky si dedica.

Assisteremo dunque, potremmo dire riassuntivamente, al progressivo precisarsi delle strategie che determinano l'operare artistico nel campo visivo, a partire dalla contrapposizione polare di valori ottici e aptici, che determina le relazioni fra lo spazio aperto e i corpi, così ponendo, sia pure per le più diverse vie, le *premesse* perché abbia luogo «un'unità visivamente plasmata»⁶⁰ così da individuare una relazione fra figura e sfondo. Tale relazione andrà ulteriormente letta, e siamo alla "deduzione" della coppia oppositiva mediana nello schema di

Panofsky, come contrapposizione fra valori di profondità e valori di superficie, «attraverso il cui incontro *sorge* effettivamente un'unità visivamente plasmata (figura)»⁶¹; la relazione plurale fra le unità determinate, fra le figure, a sua volta darà luogo sul piano della composizione strettamente intesa a una terza antitesi fra valori della compenetrazione («*Werte des Ineinander*») e valori della contiguità («*Werte des Nebeneinander*») ⁶², che mette capo all'individuazione di una «*unità di grado superiore*» ⁶³.

È dunque il problema dell'*unità di senso* quello che si iscrive adesso nel cuore delle strategie, preciserei ora peculiarmente *conoscitive*, dell'operare artistico. Giusto in relazione a questo problema, tuttavia, questa lettura per così dire in diagonale dei *Grundprobleme* cede il passo, nell'interpretazione dello stesso Panofsky, a una lettura direi "centripeta": se cioè la prima coppia oppositiva è leggibile a partire dall'antitesi ontologica fondamentale fra *plenum* e forma, la terza coppia si situa invece nella scia della contrapposizione metodologica spazio/tempo, e all'incrocio delle due prospettive si intende la coppia centrale profondità/superficie; ebbene, come intendere questa relazione se non alla luce del problema del senso, intendo della correlazione fra il porsi della «*premessa a priori dell'esistenza dei problemi artistici*» e della «*condizione a priori della possibilità della loro soluzione*» ⁶⁴? Incontro, alla lettera, fra ontologia e metodologia.

Commenta Panofsky: «soltanto questo ruolo di mediatore che è proprio del secondo problema fondamentale ci permette di comprendere come, nell'ambito di un certo "stile", tutti e tre i problemi fondamentali possano e debbano venir risolti "in un unico e medesimo senso"» ⁶⁵. A partire da queste considerazioni si aprirà, sul versante della comprensione storica, la possibilità di argomentare la circostanza per cui la necessità del fenomeno artistico compresa tramite il *Kunstwollen* non sarà «una *necessità del processo temporale, bensì una necessità del nesso di senso*» ⁶⁶, che mira dunque a individuare «*un principio dell'interna unità*» ⁶⁷ del fenomeno e non una legge di successione dei fenomeni. La «consequenzialità di svolgimento» ⁶⁸ dello sviluppo artistico in cui trova espressione la *comprensione storica* si lascerà argomentare dunque in ultima analisi sulla base dell'unità di senso del fenomeno, in quanto ad essa conducono le categorie della scienza dell'arte. Panofsky affronterà nella loro complessità le conseguenze di questa impostazione un paio d'anni dopo, in uno straordinario lavoro – su cui dovremo tornare – dedicato espressamente al problema del tempo storico ⁶⁹.

Frattanto è all'altro versante, quello di una sistematica generale dello spirito, che Panofsky si volge per speculare sulla costruzione di forme di analogia o parallelismi fra le diverse «formazioni spirituali» ⁷⁰, da intendere in un'accezione in misura notevole accostabile alle forme

simboliche di Cassirer, che consenta di mostrare come «nell'ambito di una determinata "cultura" [...] siano risolti in "un unico e medesimo senso" tutti i problemi *spirituali* e quindi, in certi casi, anche quelli artistici»⁷¹.

Queste ultime considerazioni ci obbligano tuttavia a fare qualche passo indietro rispetto alla fuga che abbiamo tentato con il riferimento al problema del tempo storico, o meglio a cercare di comprendere, ancora, in quali articolazioni sistematiche generali la questione per noi centrale si iscriva nella teoria di Panofsky.

In quest'ottica, due questioni s'impongono soprattutto: se infatti Panofsky è molto chiaro nell'affermare che la struttura antinomica dei problemi fondamentali implica che le coppie polari non servano a *classificare* i fenomeni ma a *farli parlare*, «a guisa di un "reagente" fondato a priori»⁷², determinando così le domande ma non le risposte dei fenomeni stessi, tema che ad ogni modo ci è familiare dal saggio sul *Kunstwollen* e che vale a riaffermare la natura categoriale dei *Grundprobleme*, due fondamentali conseguenze ne derivano adesso sul piano strutturale della scienza dell'arte e sui suoi rapporti con una considerazione storica. Proprio in quanto polarità poste a priori al di là del mondo dei fenomeni, le categorie di cui si è detto «non si riferiscono affatto a opposizioni *riscontrabili* nell'ambito della realtà artistica come tale, bensì a opposizioni tra le quali la realtà artistica realizza un *incontro* comunque articolato»⁷³, mentre i concetti della storia dell'arte, validi a *caratterizzare* le opere, designano «un incontro a posteriori di quella polarità, un incontro per il quale esistono non due bensì infinite posizioni diverse»⁷⁴, che è possibile porre su una scala graduale. L'interna verifica e certificazione della coerenza sistematica dei concetti teorici, dunque, non esclude quello che definirei un processo di osmosi con la storia dell'arte nella sua concretezza: «i contenuti del mondo della realtà storica non vengono colti *mediante* i concetti fondamentali, bensì soltanto *a partire dai concetti fondamentali*»⁷⁵. A partire dai concetti fondamentali Panofsky immagina, secondo uno schema di sviluppo già a suo giudizio "pressoché hegeliano", la possibilità di articolare un sistema di concetti speciali, derivati dai primi e ad essi subordinati: «le *soluzioni* dei *problemi fondamentali* generalmente validi diventano a loro volta, nel corso dello sviluppo storico, *poli* di uno speciale *problema particolare*»⁷⁶, e così via tendenzialmente all'infinito: basta un'occhiata al coevo saggio di Wind sulla sistematica dell'arte⁷⁷ per rendersi conto della presenza di Riegl in questa visione "hegeliana" dei rapporti fra storia e teoria.

Tutto ciò conduce Panofsky a fornire un chiarimento definitivo sulla natura dei concetti fondamentali della teoria dell'arte, nel loro rapporto con i fenomeni artistici e con la storia dell'arte: fondati a priori, e dunque validi a prescindere dall'esperienza, i concetti fonda-

mentali vengono tuttavia scoperti nel concreto farsi dell'esperienza dell'arte, ed anzi «sono riconoscibili soltanto a *partire dalla loro soluzione*, cioè a partire dalle opere d'arte»⁷⁸. Questo vero e proprio “primato dell'opera d'arte”, nella sua concretezza e nella sua duplice esigenza e natura, storica e condizionata per un verso, sovrastorica e incondizionata per l'altro, costituisce un punto di riferimento costante della teoria di Panofsky, costantemente riaffermato, e tuttavia non mette minimamente in questione il carattere definitivo dell'acquisizione che Panofsky ritiene compiuta nella costruzione del *sistema* dei concetti fondamentali a priori della *scienza dell'arte*: «se da un lato la struttura concettuale della teoria dell'arte non è possibile senza l'esperienza della storia dell'arte, la quale fornisce costantemente al pensiero un materiale intuitivo sempre nuovo, dall'altro essa non potrà mai venir scossa (se ne presupponiamo la consequenzialità) da questa esperienza»⁷⁹.

È il *senso* della storia dell'arte ad esser definitivamente stabilito, per Panofsky, sulla base di un'ipotesi di carattere metafisico, e a risultare intangibile dall'esperienza. Su queste basi e con queste “ferree” leggi sistematiche (che sono poi, intese in senso kantiano, le «leggi che la coscienza artistica *prescrive* al mondo sensibile»⁸⁰) la metodologia costituisce – ci si consenta l'espressione – la *scala degli angeli* che mette in relazione senso ed esperienza.

Tocchiamo qui con mano i motivi della diffidenza di Panofsky per quell'indirizzo morfologico, di radice goetheana, che era ben in opera nell'accezione in cui Wölfflin aveva inteso i concetti fondamentali; diffidenza che ora conduce Panofsky ad una posizione tanto chiaramente espressa quanto, in verità, problematica: «i problemi non si *danno* nei fenomeni, essi si *presuppongono dietro* di essi»⁸¹, o ancora, con una ambiguità che è stata più volte notata dalla critica ed è spia di una difficoltà irrisolvibile sulla base dei presupposti adottati, il senso ultimo del fenomeno, il *Kunstwollen*, sarà quella «*unità*»⁸². Vedremo in seguito come il progressivo allontanamento di Edgar Wind dalla filosofia neokantiana miri appunto a risolvere le difficoltà insite in questa posizione.

Torniamo frattanto a Panofsky e alla relazione fra storia e teoria dell'arte: saranno soltanto le articolazioni del sistema teorico a permettere la lettura delle caratteristiche stilistiche dell'opera d'arte, e dunque a renderne possibile l'interpretazione, «*soltanto in quanto l'osservazione delle proprietà sensibili [...] attraversa la sfera dei problemi, o meglio, soltanto in quanto la rispecchia, si delineano quei concetti che devono essere considerati atti a caratterizzare lo stile*»⁸³, o ancora, detto in forma più generale, «così come i *concetti* che devono essere elaborati dalla *teoria* dell'arte possono diventare *strumenti* di una conoscenza propriamente scientifica soltanto se il loro accertamento *prende l'avvio* dall'osservazione intuitiva del *materiale* fornito dalla *storia* dell'arte,

inversamente le *constatazioni* che incombono alla *storia* dell'arte possono diventare *contenuti* di una conoscenza propriamente scientifica soltanto se *vengono messi in riferimento con i problemi* artistici formulati dalla *teoria* dell'arte»⁸⁴. La formulabilità di una teoria della conoscenza (del fenomeno artistico) è dunque possibile solo attraverso una mediazione storica, ma il *senso* – e con ciò la dicibilità della storia – è assicurato per una via inattuabile all'empiria.

4. *Dimensioni del tempo storico*

Nel saggio sui rapporti fra la storia e la teoria dell'arte Panofsky ha parlato di un «*principio dell'interna unità [Prinzip der inneren Einheit]* in base al quale diventano comprensibili le *multiformi peculiarità di un unico e medesimo* fenomeno artistico nella loro *necessaria inerenza*»⁸⁵, tornando a contrapporre a ogni determinismo storico la necessità di un *nesso di senso* così evidenziata: è su queste basi che il problema del tempo storico, del senso della storia, risulterà formulabile. L'occasione è data a Panofsky nel 1927 da un lavoro dedicato ai diversi stili presenti nella cattedrale di Reims⁸⁶, stili nei cui intrecci e nelle cui sovrapposizioni appare apertamente contraddetta l'ipotesi di una corrispondenza rettilinea fra tempo cronologico e tempo storico⁸⁷. Panofsky inoltre vi esercita una critica, cui in prospettiva non si può fare a meno di attribuire la maggiore rilevanza politica, nei confronti del "germanesimo" della storiografia artistica di Wilhelm Pinder⁸⁸, il futuro modello della critica d'arte d'epoca nazista⁸⁹.

La statuaria della cattedrale di Reims, osserva anzitutto Panofsky avviando in tal modo la propria riflessione metodologica, mostra l'immagine di un tessuto multicolore in cui i più diversi fili ora si intrecciano, ora si dividono o scorrono paralleli, realizzando ogni genere di incrocio nelle direzioni di sviluppo dello stile; è appunto di ciò che la riflessione sul tempo storico dovrà dar conto, nel senso che non si tratterà tanto di chiarire «Reims sub specie del problema del tempo storico, quanto piuttosto il problema del tempo storico sub specie di Reims»⁹⁰. Metafora e antimetabole per ribadire lo stesso concetto, mi sembra: il primato dell'opera d'arte e del suo sistema dei tempi su ogni considerazione esterna, primato del tempo interno, del tempo delle relazioni interne, su ogni cronologia.

La possibilità di ancorare la temporalità propria dell'opera d'arte a una temporalità esterna rimarrà allora, di necessità, qualcosa di secondario e di derivato rispetto alle determinazioni che, sole, portano a stabilire il nesso interno di senso; e tuttavia l'impresa non appare certo di scarso rilievo a Panofsky, che ne trae anzi la necessità di costruire un differente ordine di relazioni: ma vediamo meglio.

Panofsky muove da due dati di fatto irrinunciabili, addirittura istintivamente evidenti allo storico dell'arte, e cioè l'impossibilità tanto di

ridurre il tempo storico a quello astronomico quanto di ridurre lo spazio storico a quello geografico: «tanto il concetto di *tempo* quanto il concetto di *spazio* non significano per lo storico in generale [Historiker] *primariamente* null'altro che una *unità di senso* (e per lo storico dell'arte in particolare null'altro che una *unità di stile*), che domina un determinato gruppo di fenomeni singolari e li congiunge in un complesso di fenomeni»⁹¹, unità di senso declinata rispettivamente nella direzione della successione (*Nacheinander*) e della contiguità (*Nebeneinander*).

A cosa fa riferimento qui Panofsky, se non alle fondamenta stesse della sistematica dell'arte così pazientemente elaborate nel saggio del 1925, di cui ci siamo a lungo occupati? Successione e contiguità non sono altro che la ridefinizione sul piano della dinamica storica della terza coppia antitetica fondamentale⁹², mentre il riferimento alla *Sinn-einheit* si commenta da solo, ed è da intendere ovviamente come interna unità di senso. Il mondo dello storico dell'arte si presenta dunque come «infinita molteplicità di singoli sistemi di riferimento»⁹³ relativi alle singole strutture spazio/temporali. Spazio e tempo non sono un mero *quantum* ma un *quale*, e dunque valgono solo all'interno del loro specifico sistema di riferimento. È tuttavia insuperabile questo isolamento, inaggrabile il vero e proprio *caos* – Panofsky insiste sul termine – che ne discende? Ovviamente no, ma solo a costo di riconoscere preliminarmente che l'omogeneità di un ordine temporale, o spazio-temporale, assoluto sarà sempre «secondaria», «solo *ex post*», e la si potrà ottenere, ciò è del tutto evidente, riannodando i «sistemi di riferimento qualificati in senso storico»⁹⁴ al tempo e allo spazio di natura. Panofsky, in altre parole, non sta proponendo una strategia di alto profilo, ma un'operazione di servizio, per quanto di indubbia utilità, e non è in questione una procedura conoscitiva in senso forte, dal momento che il radicamento conoscitivo spazio-temporale, che resta imprescindibile, è quello realizzato all'interno della *Sinneinheit*. Con questa premessa sarà senz'altro possibile, e persino necessario, riportare quell'ordine primario ma non omogeneo all'ordine secondario e però omogeneo del nesso spazio-temporale naturale. Ordine secondario, ripete Panofsky, «perché date, documenti e notizie biografiche sono per noi, a confronto con le opere d'arte stesse, effettivamente fonti secondarie»⁹⁵, come segue dall'interpretazione data al concetto di *Kunstwollen*.

Immediatamente, però, Panofsky alza l'entità della posta in gioco, e continuerà a giocare insieme sui due registri: le *unità di senso* sono infatti contemporaneamente anche *unità di effetti*, e dunque non costituiscono solo dei *sistemi di riferimento* in cui trovi staticamente espressione la coappartenenza (*Zusammengehörigkeit*) di un certo complesso di fenomeni, ma anche dei *sistemi di relazione* che mostrano dinami-

camente i nessi (*Zusammenhänge*) esistenti al loro interno e fra di essi⁹⁶. Questa duplicità e interna tensione fra quello che potrei credo definire un *indice storico* staticamente presente e una effettiva dinamicità di relazione storica fa parte dunque dell'essenza dell'opera, e si traduce, ad un livello già evidentemente più esteriore, nella scoperta di "influssi", "tradizioni", "sviluppi", scoperta che «non costituisce certo il fine, ma comunque il risultato obbligato di ogni lavoro di raggruppamento della critica stilistica»⁹⁷. È dunque possibile un ordine assoluto, benchè mediato: l'ordine dato dal riferimento necessario allo spazio e al tempo naturali. Necessario, la circostanza ci si fa adesso più chiara, proprio in relazione alla duplice natura dell'opera d'arte: dire infatti che l'opera d'arte è insieme storicamente condizionata e incondizionata significherebbe dire conclusivamente che essa «per un verso si rappresenta come un simbolo [una "figura di senso", *Sinngebilde*; S. T.] affrancato dall'ambito di validità del tempo e dello spazio di natura, per l'altro verso è fissata a un istante del tutto determinato del tempo naturale e a un luogo del tutto determinato dello spazio naturale»⁹⁸. Ciò non significa affatto che il primo ambito sia "impermeabile" alla storia, o che la storicità del fenomeno artistico trovi espressione solo nell'ancoramento, pur necessario, alla cronologia assoluta. Chiarisce infatti Panofsky che un evento diviene storico solo allorché, potremmo ben dire, *trapassa* entrambi i versanti dell'essenza del fenomeno artistico: «il fulmine che in un determinato giorno cade in un determinato luogo non è, malgrado la sua unicità, un evento "storico" finchè, poniamo, non dà alle fiamme una cattedrale»⁹⁹. Alla duplice natura dell'opera d'arte corrisponde una peculiare *Begriffsduplizität* della scienza storica, che «lavora con due concetti di tempo e di spazio assolutamente diversi e ciononostante deve costantemente metterli reciprocamente in relazione»¹⁰⁰.

Sintomatico, allora, appare anche il riferimento di Panofsky a Simmel, un riferimento che a tutta prima lascia effettivamente sconcertati¹⁰¹: Panofsky mette accuratamente fra parentesi, e certo non è impresa da poco, l'impostazione stessa di Simmel, e voglio dire la sua critica al trascendentalismo neokantiano, e lo fa semplicemente mettendo sull'avviso del fatto che, pur condividendo in buona parte le posizioni di Simmel, ritiene necessario connettere insieme tempo e spazio storico, che è quanto dire riportarli nell'alveo del problema neokantiano della conoscenza. E tuttavia in modo senza dubbio problematico: tempo *storico* e spazio *storico*, sottolinea, e non già in primo luogo l'ulteriore riferimento al tempo omogeneo naturale! Detto ciò, tuttavia, Panofsky non poteva che apprezzare, dell'impostazione di Simmel, almeno due assunti di base: in primo luogo il significativo ripensamento critico del concetto di *Erlebnis*¹⁰² o per dir meglio, in positivo, il riferimento al mondo della cultura come effettivo ambito di mediazione

fra la soggettività e le forme storiche, mediazione che ha sempre funzione di sintesi e dunque presuppone per Panofsky un luogo differente di fondazione conoscitiva; in secondo luogo l'idea di un «significato eterno del temporale»¹⁰³, come Simmel avrebbe detto nel *Diario postumo*, che nasce all'incrocio fra il carattere *atemporale* della logica di comprensione dell'evento e la sua effettiva temporalizzazione e individualizzazione sul piano storico, il che è l'oggetto di riflessione di Simmel nel saggio citato da Panofsky e il fondamento dell'osservazione, di senso solo apparentemente contrapposto alla precedente, per cui «l'intero della storia è senza tempo»¹⁰⁴.

Tutto ciò ci consente di giungere provvisoriamente a trarre qualche conclusione dalle nostre analisi: Panofsky, contrariamente a quel che ritiene Didi-Huberman, non cerca di *risolvere* le impurità storiche, per la semplice ragione che in tali impurità si mostra la radice sovrastorica dell'arte. La riflessione di Panofsky sul problema del tempo storico si chiude anzi ricordando come lo stesso fenomeno appartenga insieme a diversi *sistemi di riferimento*, e indicando in direzione di una considerazione storica capace di tenere insieme «la capacità di apprezzare la non contemporaneità storica in ciò che è obiettivamente contemporaneo (e *vice versa*) [...] e] la scoperta della contemporaneità obiettiva in ciò che è storicamente non contemporaneo (e *vice versa*)»¹⁰⁵.

¹ E. Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (1915); *Der Begriff des Kunstwillens* (1920); *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* (1925); *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932), ora in Idem, *Deutschsprachige Aufsätze*, vol. II, Berlin 1998, pp. 1009-1018, pp.1019-1034, pp. 1035-1063, pp. 1064-1077; in italiano con i titoli *Il problema dello stile nelle arti figurative; Il concetto del "Kunstwillen"; Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte; Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in Idem, *La prospettiva "come forma simbolica" e altri scritti*, Milano 1999¹³, pp. 145-232. Il riferimento all'ed. originale è reso necessario da qualche svista della traduzione italiana, nonché dall'ampio dibattito internazionale che attorno a questi testi si è sviluppato negli ultimi anni. A prescindere dai più generici riferimenti di U. Kultermann, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza 1997 (ed. or. 1990) e di H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 2002², penso in modo specifico a L. Dittmann (a cura di), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart 1985, M. A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, ed. it. Milano 1991 e soprattutto a G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris 1990, specie pp. 107-168. Da rilevare come il dibattito tedesco, a partire da nomi quali il citato Dittmann, o già ad es. O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, München 1977, e sino a Belting, abbia ripreso a interagire nel modo più fruttuoso e aperto col pensiero di Panofsky. Una utile antologia della critica in E. Kaemmerling (a cura di), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, Köln 1987⁴; fra i lavori più recenti di grande interesse, anche in ordine al contesto storico, H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Berlin 1988; centrati sugli aspetti teorici H. Locher, *Wissenschaftsgeschichte als Problemgeschichte. Die "kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe" und die Bemühungen um eine "strenge Kunstwissenschaft"*, in V. Peckhaus, Chr. Thiel (a cura di), *Disziplinen im Kontext*, München 1999, pp. 130-161; H. Belting, H. Dilly et al. (a cura di), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2003⁶, specie il saggio di J. K. Eberlein,

Inhalt und Gehalt: Die ikonografisch-ikonologische Methode, pp. 175-197; H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München 2001, nonché il lavoro più ad ampio spettro di O. Bätschmann del quale ho considerato soprattutto la nota su *Aktuelle Probleme der Kunstgeschichte* in W. Prinz, P. Weingart (a cura di), *Die sog. Geisteswissenschaften: Innenansichten*, Frankfurt am Main 1990, pp. 204-216, e la *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 2001⁵. Si veda poi, benché meno direttamente pertinente le problematiche qui in esame, B. Reudenbach (a cura di), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin 1994. Fra le interpretazioni italiane dei saggi teorici di Panofsky si cfr. in particolare il saggio di S. Ferretti, *Il demone della memoria*, Casale Monferrato 1984; G. Carchia, *Arte e bellezza*, Bologna 1995; P. Spinicci, *Il palazzo di Atlante*, Milano 1997, e infine alcuni lavori di A. Pinotti, a partire da *Il corpo dello stile*, Palermo 1998.

² Il riferimento andrà qui in modo specifico a un lavoro di Panofsky: la parte conclusiva, metodologica, di *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, in Idem, *Deutschsprachige Aufsätze* cit., vol. I, specie pp. 133-140; *infra*, nel capitolo dedicato a Wind, si prenderà invece in considerazione E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte* (1927), in "Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle", 7, 1988, pp. 7-13; ristampato anche in appendice a E. Panofsky, *Korrespondenz 1910 bis 1936*, a cura di D. Wuttke, Wiesbaden 2001, pp. 957-963, saggio che manca viceversa nella citata edizione degli *Deutschsprachige Aufsätze*.

³ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), nuova ed. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano 1994.

⁴ E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, cit., p. 146.

⁵ H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 233.

⁶ Cfr. F. A. Lange, *Geschichte des Materialismus*, Leipzig 1866.

⁷ Giusto in risposta alle critiche, fra gli altri, di Panofsky, scriverà Wölfflin nel 1933: «Non so (e lo ritengo improbabile) se gli uomini abbiano visto sempre allo stesso modo, come è stato affermato; ma è certo che nella storia dell'arte si può osservare una successione di diverse forme di rappresentazione»: H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 251. Si accenna nelle righe che precedono a problemi della più grande rilevanza, sui quali ovviamente non è possibile qui andare al di là di alcuni riferimenti bibliografici; si veda ad es. l'ottima introduzione di G. Boehm a K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 voll., vol. I, München 1991², pp. vii-xcvii; oltre alle parti dedicate al confronto fra Wölfflin e Panofsky negli studi citati si veda poi ad es. A. Eckl, *Kategorien der Anschauung. Zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Heinrich Wölfflins "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen"*, München 1996.

⁸ E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, cit., p. 146.

⁹ Ivi, p. 147.

¹⁰ Ivi, p. 148.

¹¹ Ivi, p. 150.

¹² Ibid. M. A. Holly, cit., p. 53, afferma che in questa prima fase del pensiero di Panofsky mancherebbero i riferimenti espliciti a Kant: il che, già a partire da quanto si è appena detto, va limitato alla sola presenza del nome!

¹³ E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, cit., pp. 148-149.

¹⁴ Ivi, p. 149.

¹⁵ Ivi, p. 150.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ivi, pp. 149-150.

¹⁸ S. Ferretti, cit., p. 178.

¹⁹ E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, cit., p. 153.

²⁰ Ivi, p. 154: «la storia delle arti figurative dovrà stabilire innanzitutto le "possibilità generali di raffigurazione" delle varie epoche stilistiche, e dovrà cercare di ridurle sotto concetti sempre più chiari e articolati». È già il programma di lavoro cui Panofsky terrà fede nel corso della sua elaborazione metodologica almeno sino al grande saggio del 1925 sui rapporti fra la scienza dell'arte e la teoria dell'arte. Così facendo, ad ogni modo, Panofsky attribuisce polemicamente una funzione esplicativa alle categorie di Wölfflin, contro la loro natura descrittiva. Su questo punto della polemica, come per una lettura più ad ampio raggio delle categorie wölffliniane, cfr. il già cit. saggio di A. Pinotti, specie pp. 61-76, e M. A. Holly, cit., soprattutto p. 59, dove si sottolinea come il gradiente principale della riflessione di Wölfflin fosse essenzialmente di tipo morfologico.

²¹ E. Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, cit., p. 1017, ed. it. cit. p. 155. Riporto di seguito il testo tedesco, che si presta a qualche utile confronto con le tradu-

zioni disponibili: «Allein, wenn die wissenschaftliche Erkenntnis deshalb die historischen und psychologischen Ursachen der allgemeinen künstlerischen Darstellungsformen nicht aufzuzeigen vermag, so müßte es um so mehr ihre Aufgabe sein, den metahistorischen und metapsychologischen Sinn derselben zu erforschen, d. h. zu fragen, was es – von den metaphysischen Grundbedingungen des Kunstschaffens aus betrachtet – bedeute, daß eine Epoche linear oder malerisch, flächenhaft oder tiefenhaft darstellt». La trad. it. dice «indagare il suo senso metastorico» ecc., laddove evidentemente il tedesco “derselben” si riferisce alle forme della raffigurazione, e dunque andrebbe “loro”. Non è l’unico problema di questa traduzione, che salta a piè pari l’inciso, peraltro d’importanza decisiva. Non minori problemi, ma in altra direzione, presenta la traduzione francese usata da Didi-Huberman, che sceglie di “semplificare” l’espressione: «si [...] la connaissance scientifique [...] elle n’en devrait être que plus métahistorique et métapsychologique» (cfr. la trad. francese di G. Ballangé, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris 1975, cit. in G. Didi-Huberman, *Devant l’image*, cit., p. 131): eliminato il riferimento al “senso”, rimane dunque un impianto assai più netto, e rozzamente, “metafisico”, che poi Didi-Huberman espone alla sua critica.

²² E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1906), ed. it. col titolo *Storia della filosofia moderna. Il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza*, Torino 1952, nuova ed. 1978, vol. I, t. I, p. 32.

²³ Illuminante, in relazione alle intenzioni di Panofsky, la frequenza con cui il riferimento kantiano viene giocato sulle pagine dei *Prolegomena*; così ad es. in E. Panofsky, *Il concetto del “Kunstwollen”*, cit., p. 167, o ancora, in modo anche più significativo, in Idem, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), ed. it. con il titolo *Idea. Contributo alla storia dell’estetica*, Firenze 1952, nuova ed. 1996, p. 141.

²⁴ E. Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, cit., p. 1017.

²⁵ Ivi, ed. it. cit. p. 155.

²⁶ La “necessità” di tale confronto è molto bene illustrata da P. Spinicci, cit., p. 222: «dall’analisi delle forme della visione Panofsky è di fatto ricondotto verso la soggettività, verso le intenzioni artistiche che la caratterizzano e che in quelle forme hanno trovato il loro compiuto schematicismo».

²⁷ E. Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, cit., p. 1013: si è ampiamente modificata la trad. it. cit., p. 156.

²⁸ P. Spinicci, cit., p. 257, cit. adattata.

²⁹ E. Panofsky, *Heinrich Wölfflin. Zu seinem 60. Geburtstag am 21. Juni 1924*, in Idem, *Deutschsprachige Aufsätze*, cit. vol. II, pp. 1105-1108, qui p. 1107.

³⁰ Ivi, p. 1105.

³¹ E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, cit., p. 1059, ed. it. cit., pp. 205-206.

³² E. Panofsky, *Heinrich Wölfflin. Zu seinem 60. Geburtstag am 21. Juni 1924*, cit., p. 1105.

³³ Per le ragioni sin qui evidenziate non mi pare condivisibile il giudizio di M. A. Holly, cit., p. 86, che ravvisa un’incongruenza nelle teorie di Panofsky proprio per il doppio statuto storico/metastorico dell’opera d’arte e per il riferimento, che sarebbe addirittura ingenuo e anacronistico, al concetto di obiettività. In effetti giusto l’elaborazione di questi rapporti è il compito teorico che Panofsky si assegna.

³⁴ E. Panofsky, *Il concetto del “Kunstwollen”*, cit., p. 158.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ivi, p. 157.

³⁷ Ivi, p. 159.

³⁸ Cfr. in tal senso la nota 18 di Panofsky, cit., p. 177.

³⁹ Ivi, p. 165.

⁴⁰ Ivi, p. 166.

⁴¹ Ivi, p. 168.

⁴² Ivi, p. 169.

⁴³ Ivi, p. 171.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ivi, p. 169.

⁴⁶ Su ciò si veda più diffusamente *infra*, il saggio su *Sistema e storia nel pensiero estetico di Edgar Wind* e poi, a proposito di Sedlmayr, alcune osservazioni all’interno del capitolo dedicato a Walter Benjamin. Sullo stesso ordine di problemi cfr. L. Dittmann, *Der Begriff*

des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte, in Idem (a cura di), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, cit., pp. 51-88.

⁴⁷ Cfr. E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 18, 1925, qui pp. 442-444.

⁴⁸ Per il quale si veda K. Mannheim, *L'interpretazione del concetto di Weltanschauung*, in Idem, *Sociologia della conoscenza*, ed. it. Bari 1974, pp. 45-99.

⁴⁹ H. Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Stilgeschichte. Die Quintessenz der Lehren Riegls*, in H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, specie le pp. 18-25. Il volume del 1958 riprende un saggio del 1929.

⁵⁰ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 446.

⁵¹ E. Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"*, cit., p. 169.

⁵² Ivi, p. 170.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ivi, p. 167.

⁵⁵ Ivi, p. 174.

⁵⁶ Cfr. E. Panofsky, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in Idem, *Il significato nelle arti visive*, nuova ed. it. Torino 1999; oltre la bibliografia già citata si veda anche l'utile introduzione al volume italiano, *97 Battle Road*, di E. Castelnuovo e M. Ghelardi.

⁵⁷ E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 180.

⁵⁸ Per parte mia rinvio qui ancora alla prima sezione del capitolo su Wind.

⁵⁹ E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 181, trad. modificata, e cfr. l'ed. tedesca cit., p. 1037.

⁶⁰ Ivi, p. 182.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ivi, schema a p. 181, e si cfr. l'ed. tedesca cit., p. 1038.

⁶³ Ivi, p. 182.

⁶⁴ Ivi, p. 180.

⁶⁵ Ivi, p. 184.

⁶⁶ Ivi, p. 208.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ivi, p. 209.

⁶⁹ Si tratta della già cit. sezione conclusiva del saggio *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*.

⁷⁰ E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 204.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ivi, p. 188.

⁷³ Ivi, p. 185.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ivi, p. 188; trad. it. modificata, per una svista vi si trova "fenomeni" per "concetti"; cfr. ed. tedesca cit., pp. 1043-1044.

⁷⁶ Ivi, p. 189.

⁷⁷ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 443.

⁷⁸ E. Panofsky, *Sul rapporto fra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 191.

⁷⁹ E. Panofsky, *Sul rapporto fra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 191, trad. modificata per realizzare una maggiore aderenza al testo tedesco, cit., p. 1047.

⁸⁰ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, cit., p. 141.

⁸¹ E. Panofsky, *Sul rapporto fra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 201, trad. modificata, e cfr. l'ed. tedesca cit., p. 1055.

⁸² Ivi, p. 203.

⁸³ Ivi, p. 199.

⁸⁴ Ivi, p. 193.

⁸⁵ Ivi, p. 208.

⁸⁶ E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, cit. Ci occuperemo particolarmente della sezione conclusiva, pp. 133-140. L'analisi più ricca di questo saggio la trovo nel cit. studio di S. Ferretti; un accenno assai stimolante, per quanto a mio avviso non del tutto convincente, si trova anche nel libro di Didi-Huberman su Warburg; cfr. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, pp. 101-102.

⁸⁷ Si tratterà dunque, come ottimamente osserva Silvia Ferretti, cit., p. 212, di «un tempo che sia ulteriore a quello della conoscenza, alla forma pura dell'intuizione nella sensibilità».

⁸⁸ Cfr. E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, cit., pp. 112-113, e in particolare la lunga nota 23.

⁸⁹ Sulla figura di Pinder cfr. introduttivamente M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder (1878-1947)*, in H. Dilly (a cura di), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, cit., pp. 235-248, nonché la concisa caratterizzazione in G. Pochat, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*, in L. Dittmann (a cura di), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte. 1900-1930*, cit., specie pp. 160-163. In ordine al significato politico della figura di Pinder si veda poi soprattutto H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Berlin 1988, p. 8 e passim. Si rinvia inoltre *infra*, al capitolo dedicato a Walter Benjamin.

⁹⁰ Cfr. E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, cit., p. 134.

⁹¹ Ivi, pp. 134-135.

⁹² In quel caso, come si ricorderà, la contrapposizione era fra “compenetrazione” (Ineinander) e contiguità (Nebeneinander).

⁹³ Ivi, p. 135.

⁹⁴ Ivi, p. 136.

⁹⁵ Ivi, p. 137.

⁹⁶ Cfr. *ibid.*

⁹⁷ *Ibid.* Difficile non avvertire nella terminologia qui usata da Panofsky, e in particolare nei riferimenti al concetto di “Wirkungszusammenhang”, un'eco delle idee del tardo Dilthey, specie della *Costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito*, ora in Idem, *Gesammelte Schriften*, VII, Leipzig 1927.

⁹⁸ E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, cit., p. 137.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Ivi, p. 138.

¹⁰¹ Cfr. S. Ferretti, cit., p. 216.

¹⁰² Critica già presente in Panofsky, come peraltro proprio la Ferretti (cit., pp. 180-182) non manca di notare, nel saggio sul *Kunstwollen*.

¹⁰³ G. Simmel, *Diario postumo*, ed. it. in Idem, *Saggi di estetica*, Padova 1970, p. 12.

¹⁰⁴ G. Simmel, *Das Problem der historischen Zeit*, in “Philosophische Vorträge der Kantgesellschaft”, 12, 1916, p. 10.

¹⁰⁵ E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, cit., p. 140.

II – Baeumler, Rothacker e la storia delle idee

«Die Ästhetik ist die Vorläuferin der Historiographie. Indem sie die Individualität überhaupt begreifen lehrte, hat sie zugleich die Individualwelt der Geschichte und das Problem ihrer Erkenntnis aufgedeckt»¹.

Il dibattito sui “fondamenti della storia dell’arte” reca con sé, sin dalle sue origini ottocentesche, una pluralità di questioni e direi rende indispensabile l’integrazione di una molteplicità di approcci teorici differenti, in ordine ai modelli di comprensione del divenire storico, così come ai nessi sistematici all’interno dei e fra i diversi campi del sapere come, ancora, in relazione all’elaborazione delle metodologie della conoscenza; pluralità di approcci e problemi il cui chiarimento non poteva che esser reso ancor più urgente dalle soluzioni panofskiane – proprio per la nettezza delle cesure con cui si era fatta strada quell’impostazione sistematica lungamente ricercata e costruita da Panofsky.

Modelli di svolgimento dei processi storici che pure recavano in sé un’innegabile matrice idealistica, come quelli attivi in Riegl, mostravano aperture che adesso era possibile valorizzare in direzioni fra loro assolutamente divergenti, come sarebbe facile mostrare confrontando proprio la lettura di Riegl fornita da Panofsky, su cui ci siamo intrattenuti, con quella di Sedlmayr, di cui brevemente si dirà più avanti². Ancora, la costruzione di uno strumentario di *concetti fondamentali* era stata portata da Panofsky verso gli esiti sistematici – per intenderci – “neokantiani” che si è cercato di individuare, ma si apriva altresì, tanto in Wölfflin come del resto già nel lavoro di Riegl, verso un’*estetività* intesa come “storicità della percezione”³, senza trascurare per altro verso la spinta decisiva che da tali riflessioni derivava in direzione di una interdisciplinare “storia dei concetti”⁴ e dei nessi fra storia dell’arte e storia della cultura – come esemplarmente testimoniato dall’etichetta di una “storia dell’arte come storia dello spirito” (Dvorák)⁵ – o magari, e per accennare a un problema che ci riguarderà più direttamente, a partire da una riflessione sul carattere storico del concetto di *stile artistico* si finiva con l’approdare, come indicherà già il giova-

ne Erich Rothacker, all'analisi delle connessioni più generali del concetto di stile ai fini della costruzione di una storia della cultura ⁶.

Di più, e per interrompere questo elenco persino imbarazzante, la questione di una sistematica generale dei saperi umanistici – cui Panofsky faceva riferimento rinviano alla cornice generale di una filosofia delle forme simboliche tanto nel saggio celeberrimo sulla *Prospettiva* quanto anche, ad esempio, nel decisivo lavoro del 1925 sui rapporti fra storia e scienza dell'arte – ove riportata nell'alveo già in certo modo "saturo" della tematica diltheyana delle *Geisteswissenschaften*, aveva tuttavia modo di implicare una serie di aperture (tanto in direzione della questione del mondo storico quanto ad esempio in direzione della nascente antropologia filosofica) singolarmente capaci di indicare un complessivo ripensamento di tutto l'insieme di problemi che stiamo cercando di tener presenti, e ciò particolarmente lungo le due linee guida per noi rappresentate dai rapporti fra storia e teoria e da quelli fra sistema e metodo.

1. *Il problema dell'irrazionalità: Baeumler e Kant*

Il lavoro di Alfred Baeumler nel campo della storiografia estetica costituisce un momento di estremo interesse all'interno del vasto campo prima sommariamente delineato e ci fornisce l'occasione di verificare da vicino gli intrecci sin qui di necessità solo intravisti. Nel 1934 Baeumler pubblicherà, nello *Handbuch der Philosophie* da lui stesso diretto con Manfred Schröter, una breve *Estetica* ⁷. Opera sostanzialmente incompiuta, il modello di una storia dei concetti vi troverà impiego per dar conto dello sviluppo complessivo dell'estetica occidentale dai Greci al Classicismo secentesco, mentre solo un breve *Epilogo* sarà dedicato agli sviluppi ulteriori, dal trapasso fra Seicento e Settecento fino alle riflessioni della scienza dell'arte a cavallo fra Otto e Novecento.

Ben prima che nel volumetto del 1934, un'interrogazione estremamente interessante del senso del confronto con l'estetica e la sua storia emerge tuttavia con ogni chiarezza già nel celeberrimo libro del 1923, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* ⁸, e nella lettura, che Baeumler tenta in quegli stessi anni, dei rapporti fra il pensiero kantiano e quello hegeliano ⁹.

Nel *Nachwort* che accompagna la ristampa del 1967, Baeumler dice di aver originariamente considerato – e successivamente pubblicato su consiglio di Rothacker – le proprie ricerche su Kant quale introduzione storica al grande "progetto sistematico" di una *Logica dell'individualità*. E tuttavia, prosegue, «in maniera corrispondente all'impostazione kantiana, la logica dell'individualità si trasformava in una filosofia della totalità. Il grosso manoscritto che risultò dalla mia concezione

seguiva il concetto di totalità all'interno della logica postkantiana sino alla fine del diciannovesimo secolo. Ero in balia di una filosofia che non riconosceva nulla che non si lasciasse ricondurre a forme logiche fondamentali. Non appena mi accorsi che dallo sviluppo logico della forma categorica, ipotetica e disgiuntiva non c'era da ricavar nulla, abbandonai il lavoro»¹⁰.

Eccoci dunque posti di fronte a due indicazioni preziose: per un verso veniamo guidati a cogliere il senso della ricerca kantiana di Baeumler in quanto *introduzione storica* ad un *progetto sistematico* designato tramite la formula, densa quanto problematica, di una "logica dell'individuale"; per l'altro veniamo introdotti alle motivazioni per cui quella strada, dopo brevissimo tempo, verrà da Baeumler abbandonata per esser sostituita dalla ricerca mitologica, e dal confronto con Bachofen in primo luogo.

Quanto a questo secondo punto, il quadro sembra da tempo abbastanza chiaro: per il Baeumler della svolta mitologica «il "senso" di un'opera d'arte non ricade nella problematica dell'estetico. L'estetico è rivolto a l'"artistico" nell'opera d'arte, come lo storico a l'"effettivo" nell'evento storico. *Le due occupazioni sono formali* [corsivo mio, S. T.], e questa exteriorità viene subito alla luce nel confronto con un qualsiasi vero domandare sul senso. Alla sostanza dell'opera d'arte guarda la *mitologia*; alla sostanza degli eventi storici, la *filosofia della storia*»¹¹. È dunque il carattere *formale* e *logico* dell'indagine estetica e insieme di quella storico-critica che Baeumler intenderà rigettare¹², onde garantirsi un accesso alle "profondità" del vivente custodite nel mito: «il mito raggiunge non solo la preistoria, ma anche il *fondo primigenio* dell'animo umano»¹³, dirà Baeumler nell'introduzione a Bachofen poc'anzi citata, tracciando così le linee guida di un progetto antropologico e di una pedagogia che lo porteranno ad abbracciare il nazismo, a diventare collaboratore e apologeta di Alfred Rosenberg, e responsabile fra i massimi della lettura nazista di Nietzsche¹⁴.

È tuttavia il senso della ricerca estetica di Baeumler ad interessarci in questa sede, ovvero, ripetiamo ancora, il nesso fra indagine storica e intenzione sistematica a partire dal quale, nel nome di Kant, si apre lo spazio per una *logica dell'individualità*. Questa e non altra è per Baeumler la posta in gioco in una ricerca dedicata al "secolo del gusto" e al libro in cui il pensiero di quel secolo avrebbe trovato il proprio culmine: «Intendo il gusto nel suo significato più ampio: e cioè come l'individualità nella sua manifestazione sensibile (estetica)»¹⁵, dice infatti Baeumler dopo aver indicato nella terza *Critica* kantiana «il libro che legittima il concetto di sentimento, dà la più profonda definizione del genio e dispiega il concetto di *sistema* nelle sue applicazioni»¹⁶.

L'emergere storico del problema dell'individualismo, tramite quello

del gusto, fa tutt'uno per Baeumler con il problema della critica e la peculiarità del metodo conoscitivo della filosofia critica¹⁷. Ma seguiamo l'argomentazione di Baeumler più da vicino: la riflessione sul bello in quanto tale, quella cioè, per anticipare quanto vedremo analizzando l'*Estetica* del 1934, che si riporta alla tradizione platonica, o se vogliamo più genericamente all'oggettivismo antico e medioevale, presupponendo un sistema di valori, di criteri di validità e d'ordine, non dà luogo a un'estetica in senso moderno, ma per un verso tendenzialmente a una tecnologia delle arti, per l'altro a una metafisica del bello; «solo dove viene presupposto un soggetto estetico per eccellenza autonomo può esser concepito il pensiero di un'estetica come scienza a sé stante [...]. L'esperienza vissuta [Erlebnis] del gusto costituisce il soggetto estetico. Questo soggetto pone al pensiero un problema nuovo e difficile, il più difficile che possa in generale essergli posto. Si tratta, in ultima analisi, del problema dell'uomo vivente e concreto in generale. [...] Solo nella sfera estetica l'uomo viene riconosciuto in quanto uomo, e dunque solo nell'epoca del gusto la vivente individualità poteva divenire un oggetto del pensiero»¹⁸. Il punto di vista estetico – per mezzo del quale, rilevo, per la prima volta si darebbe lo spazio teorico per una scienza dell'uomo – ha dunque una sostanza e un'origine storica ben determinate, quali non si danno ancora ove regni un sistema di regole universali, né si danno più dove invece un tale referente abbia del tutto abbandonato la scena.

In questo senso davvero Leibniz apre per Baeumler l'epoca dell'estetica: «Il pensiero della monade e quello dell'armonia prestabilita collegano irrazionalismo e razionalismo in una grande concezione metafisica: l'*individualità* è insediata nella sua insopprimibile [unaufhebbar] dignità e al tempo stesso tolta [aufgehoben] nel *sistema* universale progettato da una ragione più alta»¹⁹.

Chiave di volta di quest'epoca è la terza *Critica* kantiana: «la critica estetica dà l'esempio di un metodo che senza rinunciare a principi *in generale* pure sta in contrapposizione alla dogmatica delle regole; che riconosce l'istanza soggettiva, il diritto dell'esperienza, senza pertanto essere meramente empirico»²⁰. Siamo dunque nel cuore dell'ipotesi *sistemica* di una logica dell'individualità, ipotesi che si lascia formulare, per il Baeumler del 1923, solo perché Kant è insieme il pensatore dell'identità e della totalità²¹ e perché l'*epoca dell'estetica*, che è sì per un verso un patrimonio culturale da difendere – anche nei confronti di influenze straniere – e da innalzare a “stile di vita”²², più profondamente ancora si offre come un intero, come un oggetto monadologico, direi, nell'apparentemente paradossale unità storica che tiene insieme Goethe e Kant²³.

La critica è la chiave metodologica di questa unità, unità da intendere senz'altro – risultato teorico tutt'altro che disprezzabile – in

quanto unità e coerenza teorica dell'edificio complessivo della *Critica kantiana*, da Baeumler chiaramente riconosciuta: «Il problema della critica estetica è il modello del problema critico in generale»²⁴. La contrapposizione fra la *dottrina* del bello e la *critica* del gusto diviene adesso il modello metodologico di un generale ripensamento del pensiero critico: «La critica del gusto [...] è la “critica della critica”»²⁵. Il riconoscimento di questo stato di fatto comporta, a giudizio di Baeumler, il generale superamento del punto di vista neokantiano su Kant (da qui le critiche a Cohen nelle pagine che commentiamo e poi, fatto ancor più rilevante, la netta contrapposizione alla ricostruzione cassireriana dell'estetica del Settecento), a vantaggio di un più profondo ripensamento del legame esistente con lo sviluppo storico del pensiero tedesco del Settecento: «A partire da Leibniz i grandi problemi non si risolvono più lasciandosi trasportare dall'onda del presente. Noi siamo eredi e abbiamo la responsabilità di eredi. Senza la vivente nozione di ciò che l'uomo è stato nelle vette della sua manifestazione storica non si dà più una filosofia sistematica. L'organo per l'autocomprendimento dell'Occidente è la storia»²⁶. L'enfasi di queste affermazioni rinvia, è del tutto chiaro, al grande apparato dei riferimenti “irrazionalistici” del dibattito a lui contemporaneo; e tuttavia in questa fase Baeumler intende modulare tali motivi in senso metodologico, nel senso di una logica dell'individuale che vive solo nella tensione persistente fra *teoria* (dottrina) e *critica*.

Quel che, a giudizio di Baeumler, si annuncia nella critica kantiana e nel pensiero del Settecento è infatti la scoperta di un nuovo strumento metodologico adeguato alla ricerca sull'individualità. «Né l'oggetto bello né il corpo vivente possono essere colti mediante il carattere universale della legge. Essi, come tutto ciò che è individuale, che ha la propria vita in se stesso, si sottraggono alla teoria. Eppure è possibile rinunciare alla dottrina senza pertanto dover rinunciare a ogni conoscitivo comprendere. Dell'individuale è possibile un sapere *storico*. Il mezzo metodico che conduce a tale sapere è però la critica»²⁷.

In maniera se possibile ancor più audace, Baeumler getta un ponte dalla teorizzazione wolffiana della *cognitio historica* alla scienza storica del diciannovesimo secolo²⁸. Ecco dunque l'esito cui tendeva il grande arco del pensiero “irrazionalistico” moderno teso da Baeumler fra Leibniz e Kant: «la moderna storiografia è figlia dello spirito individualista dell'epoca moderna e, in quanto questo si radica nel diciottesimo secolo, discendente dell'epoca del gusto. L'oggetto cui in ultima analisi s'indirizza il nuovo concetto di metodo della *Critica della facoltà di giudizio* è dunque la storia»²⁹.

La storia concettuale dell'estetica del Settecento mira dunque per Baeumler alla creazione di una *metodologia storica* per la conoscenza dell'individuale, di quella *Individualwelt* che la storia stessa origina-

riamente costituisce. A tali esiti mira l'articolazione problematica che Baeumler di fatto offre nel volume del 1923, e tali esiti compiutamente avrebbe dovuto mostrare il secondo volume dell'opera, mai pubblicato, sotto l'impegnativo titolo *La soluzione sistematica del problema dell'irrazionalità nella filosofia critica* ³⁰.

Sistema e metodo convergono dunque, in questa prima fase del pensiero di Baeumler, nell'essere articolazioni storiche del problema filosofico dell'individualità, e nel trovare il loro luogo di riflessione nell'estetica.

Non sorprende allora che, dal punto di vista storico, un secondo grande arco, dopo quello da Leibniz a Kant, venga sia pure più velocemente tracciato da Baeumler: è quello che congiunge Kant a Hegel. «La contrapposizione fra Kant ed Hegel appare meno profonda e insuperabile non appena si ponga a fondamento l'universo della *Critica della facoltà di giudizio* al posto di quello dell'Analitica trascendentale. [...] La tendenza verso l'individualità che manifesta sensibilmente se stessa, quella verso il concreto, la storia, è in ultima analisi una tendenza estetica – sia dal punto di vista storico che materiale. Hegel è colui che ha portato a compimento l'epoca dell'“estetica” inaugurata da Leibniz. Fra Hegel e Leibniz sta però la filosofia critica, vista a partire dalla *Critica della facoltà di giudizio*» ³¹.

Basta gettare uno sguardo all'introduzione all'*Estetica* hegeliana, del 1922 ³², per trarne alcuni ulteriori chiarimenti: anzitutto l'illustrazione del passaggio da Kant a Hegel, costituito dalle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller, e poi essenzialmente la sottolineatura relativa alla concretezza del «nesso storico di senso» ³³ in cui il singolo, l'individuo, viene pensato; «Hegel pensa il concreto individuo dell'umanità» ³⁴: se l'estetica costituisce il campo privilegiato per l'emergere dell'uomo nella sua totalità, circolarmente è poi il punto di vista storico la strada maestra attraverso l'estetica ³⁵.

Facciamo a questo punto un breve passo indietro, e guardiamo ai due risultati delle ricerche baeumleriane di quegli anni: fondazione metodologica di un sapere storico sull'individualità per il tramite dell'estetica e ripensamento, sempre per la via dell'estetica, del passaggio da Kant a Hegel, e con ciò del senso complessivo di quella grande stagione del pensiero tedesco. La sequenzialità in cui i due risultati sono posti, tuttavia, rende di fatto *oggi inutilizzabile* a giudizio di Baeumler lo strumento metodologico trovato; il *Nachwort* del 1967 sarà in questo lucidissimo: «Ancora a Kant era riuscito di riunire la critica del gusto individuale con la teoria dell'individuo organico, poiché egli stesso come filosofo critico sapeva ancora dietro di sé il sistema dell'armonia. Proprio la *Critica della facoltà di giudizio* dimostra che Kant vide se stesso non come il distruttore, ma come colui che ha portato a compimento la tradizione leibniziana. Su base moderna, do-

po i sistemi dell'idealismo non era più possibile una logica critica della totalità»³⁶; venendo a mancare totalmente la possibilità di un riferimento al versante della teoria, della *dottrina*, il metodo, la *logica dell'individualità*, si sarebbe cioè prosciugato in analisi formale, con le conseguenze che Baeumler crederà di trarre a partire dalla già ricordata ricerca su Bachofen.

Sarà ancora il confronto con Hegel ad indicare a Baeumler i nuovi orizzonti di ricerca: l'individuo nella sua concretezza – scoperto per così dire dall'estetica, dalla grande stagione settecentesca del gusto e con ciò del *problema* dell'irrazionalità – si caratterizza essenzialmente come *Kultur Menschheit*³⁷: la vita umana è esistenza culturale che si dispiega nella comunità, e anzitutto nello stato, e che solo in tal modo diviene autenticamente produttiva, capace di volgersi in *azione*³⁸. La concretezza dell'individuo, dirà Baeumler ancora in un saggio su Hegel e Kierkegaard pubblicato nel 1924³⁹, non si dà nel suo isolamento, ma è mediazione culturale nelle forme della comunità. Così caratterizzata, infine, l'individualità storico-culturale nella sua concretezza acquisita la fisionomia di una ben precisa *Gestalt*⁴⁰, che solo in modo del tutto inadeguato potrebbe esser spiegata a partire da altri fenomeni, ma che occorrerà piuttosto *comprendere* (*Verstehen*) e cogliere nella sua irriducibile identità.

2. *L'Estetica del 1934: Baeumler e Panofsky*

Baeumler “mitologo”, e “pedagogo” del nazismo, lascerà per lo più in ombra tanto gli aspetti metodologici quanto quelli ermeneutici dell'insieme problematico che in tal modo si apre⁴¹: converrà anticipare subito che sarà piuttosto il confronto con Erich Rothacker a permetterci di illuminare la questione. Baeumler ritornerà a confrontarsi con l'estetica e la sua storia solo nell'*Estetica* del 1934.

Il referente principale del discorso di Baeumler sarà adesso *Idea* di Panofsky, un libro a volte così presente che quello di Baeumler ne sembra quasi una riscrittura, un tentativo di ridistribuirne e riformularne i materiali secondo un punto di vista profondamente differente. In questo senso, anche, l'*Estetica* di Baeumler è un libro che sembra destinato assai più a riflettere sui modi e sul senso del fare storia dell'estetica che a fornire informazioni su autori, correnti, opere. Baeumler organizza la materia in due sezioni, dedicando la prima all'*idea del bello*, la seconda al *concetto dell'arte*. Così facendo, Baeumler intende dar conto di quella che definisce una “legge segreta” di sviluppo dell'estetica occidentale: «L'avvicinamento e allontanamento fra metafisica della bellezza e teoria dell'arte è piuttosto la legge segreta che nel passato sta alla base dell'estetica in quanto storia dello spirito»⁴². Una legge, ribadisce più volte Baeumler, che il fondamentale platonismo di Panofsky avrebbe mancato di cogliere. Per comprendere l'operazione

di Baeumler è dunque necessario prendere brevemente le mosse da Panofsky.

Apparso per la prima volta nel 1924 quale quinto volume delle *Studien* della Biblioteca Warburg, più volte edito anche da noi in Italia ⁴³, *Idea* è un libro fin troppo noto perché sia qui necessario provare a darne conto in modo disteso: mette conto soltanto fissare brevemente alcuni punti di riferimento che ci verranno utili per intendere il senso della rilettura e del parziale capovolgimento che Baeumler ne opererà.

Seguito ideale, per esplicita indicazione dell'autore ⁴⁴, della densissima conferenza di Ernst Cassirer su *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone* ⁴⁵, il volumetto di Panofsky ne condivide l'assunto di base, volgendosi a investigare i motivi e soprattutto i complessi snodi storici attraverso i quali la dottrina platonica delle Idee, malgrado la tanto celebre quanto fraintesa "condanna dell'arte" da parte dello stesso Platone, finisce col divenire un modello di riferimento per il pensiero estetico di tutti i tempi. Il breve lavoro di Cassirer si era concentrato su Platone, dedicando solo alcune considerazioni conclusive agli sviluppi ulteriori, ma altresì provando, nelle pagine iniziali, a tessere sotterraneamente i nessi fra l'accezione platonica di dialettica ed il ripensamento in senso metodologico del pensiero kantiano che lo stesso Cassirer intendeva compiere. Panofsky, che proverà a seguire il collega sulla stessa strada nelle considerazioni metodologiche con cui si apre il breve scritto del 1927 sui *Probleme der Kunstgeschichte* ⁴⁶, riprende in *Idea* il ductus storico della conferenza di Cassirer dal punto in cui questi si era fermato, passando brevemente in rassegna alcuni momenti significativi del pensiero antico e medioevale, e concentrando in modo particolare l'attenzione sul periodo che va dall'Umanesimo al Classicismo secentesco.

Illuminante, in relazione alle intenzioni complessive di Panofsky, già il modo in cui, a conclusione della breve introduzione dedicata a Platone, si dà conto di quel decisivo rivolgimento concettuale tramite il quale l'idea, da sostanza metafisica, metaempirica e non psicologica, diviene *rappresentazione* che ha «nello spirito umano stesso la propria sede» ⁴⁷: ebbene, per illustrare questo snodo Panofsky rinvia senz'altro a Melantone lettore di Cicerone, proponendo dunque sin dal principio il Rinascimento europeo quale luogo centrale di mediazione delle tradizioni del pensiero antico, e vera fondazione teorica del moderno (e con ciò, in senso specifico, della moderna estetica e teoria dell'arte ⁴⁸).

Una fondamentale "antinomia dialettica" (in senso kantiano) domina lo sviluppo storico seguito da Panofsky, ed è quella fra un'accezione e una fondazione metafisica dell'idea del bello, da una parte, ed una considerazione meramente empirica, dall'altra, per la quale l'idea sarebbe solo il risultato e direi la reduplicazione del rapporto sensibile

con la realtà: «Intese come imitazione del mondo sensibile, le opere d'arte sono private del loro più alto contenuto spirituale, o, se così piaccia, simbolico; intese invece come manifestazione delle Idee vengono a perdere ogni finalità propria e ogni autonomia»⁴⁹. Operante già nel pensiero antico e medioevale, una tale antitetica raggiunge però una chiarificazione e una soluzione a giudizio di Panofsky definitive solo grazie ai risultati dell'estetica rinascimentale. La coesistenza dei *topoi*, anch'essi di origine antica, dell'*imitazione* e del *superamento* della natura, aprirebbe infatti a questioni del tutto nuove, fondative dell'estetica in senso moderno perché per la prima volta basate sulla distinzione e insieme sulla relazione fra un soggetto estetico e un oggetto che occorrerà anzitutto costituire: «una *distanza* che al tempo stesso obbiettiva l'oggetto ed impersona il soggetto»⁵⁰. Non sorprende allora che Panofsky chiuda l'analisi dell'estetica rinascimentale con due risultati sul cui senso dovremo ancora ritornare: sul versante dell'analisi della soggettività si assisterebbe infatti, con pensatori come Giordano Bruno, alla prima proposizione della tematica del *genio*; sull'altro versante, che è infine quello della rappresentazione artistica, il concetto di idea evolverebbe decisamente verso la nozione di *ideale*.

Dopo la nuova stagione neoplatonica del Manierismo, solo l'estetica classicista che per la prima volta si annuncerebbe nell'opera di Giovan Pietro Bellori, tuttavia, garantirebbe a giudizio di Panofsky una posizione in grado di superare compiutamente le due prospettive contrastanti di un "naturalismo" incapace di elevarsi dal dato sensibile, e di un "manierismo" incapace di conoscere il vero al di fuori della propria "metafisica": «l'arte, così come ha necessariamente *bisogno* della natura come d'un suo substrato, e d'un materiale pel processo di sublimazione che a lei incombe, non meno necessariamente deve esser *superiore* alla comune natura, a questo processo di sublimazione non ancora assoggettata»⁵¹.

Ecco allora, insieme al richiamo al *genio* e al concetto di *ideale*, un terzo aspetto su cui converrà riflettere, e che in certo modo riunifica i precedenti: la rappresentazione artistica trae origine dalla natura, ma solo in quanto è capace di "esser *superiore* alla comune natura", solo in quanto costruisce il proprio oggetto in un "processo di sublimazione" messo in moto dal talento creativo dell'artista. Con la consueta concisione riassume Silvia Ferretti: «L'idea è immanente allo spirito dell'artista ed è priva di valore metafisico assoluto, cioè ha bisogno della sensibilità per percepire la natura e trasfigurarne le forme»⁵².

Per il classicismo di Bellori all'idea «immanente allo spirito dell'artista non viene conferita un'origine né un valore metafisico [...] ma bensì *l'idea artistica in quanto tale è fatta provenire dalla contemplazione sensibile*: solo che questa vi si manifesta in una forma sublimata e purificata»⁵³. «*Originata dalla natura supera l'origine e fassi originale*

dell'arte": solo con queste parole è stata espressamente suggellata la concezione dell'Idea come "Ideale". "Combattete i Naturalisti" e "Combattete i Manieristi": soltanto così l'Estetica idealista ha avuto il suo programma in quel senso che ha valore ancor oggi»⁵⁴.

Certo ci si potrebbe chiedere, ancora con la Ferretti, sino a che punto realmente il caso di Bellori si presti a una simile lettura, e si potrebbe piuttosto rinviare a quell'estetica più propriamente *idealista* incarnata ad esempio da Friedrich Theodor Vischer, che nel saggio su *Das Schöne und die Kunst* scrive che «la natura del Bello è di tipo storico»⁵⁵. Commenta a tal proposito Silvia Ferretti che «l'ideale, come autonoma e assoluta formazione del soggetto, trova la sua più concreta fondazione nel concetto di cultura»⁵⁶: con il che siamo appunto ai nostri problemi e ai nostri autori, e a quella singolare prossimità e rivalità che si pone fra gli eredi amburghesi della tradizione neokantiana – peraltro non esenti dall'influenza di tematiche hegeliane – e una scuola di pensiero che trova nello storicismo ottocentesco, ripensato tramite Dilthey e il concetto di "scienze dello spirito", il proprio referente essenziale.

Ritorniamo tuttavia a seguire ancora per breve più da vicino l'argomentazione di Panofsky che, dopo aver lanciato un primo ponte da Bellori a Winckelmann, e da lì in qualche modo alla *Goethe-Zeit* («L'Idea è il risultato dell'esperienza», come l'ha espresso Goethe»⁵⁷), suggerisce la possibilità di rintracciare la stessa contrapposizione naturalismo/manierismo ancora all'opera anche nelle battaglie di fine secolo: da una parte l'impressionismo e, ad esso legati, lo psicologismo e il fisiologismo in estetica, dall'altra l'espressionismo e la tentazione irrazionalistica di far ritorno a un principio fondativo dell'arte che sia «soprasensibile ed assoluto, o, come oggi volentieri si dice, "cosmico"»⁵⁸. A queste sempre risorgenti antinomie Panofsky contrappone, e siamo alle ultime pagine del volume, quella soluzione che, messa già in luce dal pensiero rinascimentale ma «elevata a *sistema*»⁵⁹ per la prima volta solo nell'opera di Bellori, trova compiuta espressione nella teoria kantiana della conoscenza e nella teoria estetica di Riegl (da Panofsky ridefinita giusto in senso kantiano, come sappiamo, nel 1920!⁶⁰). «Noi crediamo d'aver riconosciuto che alla visione artistica non sta di fronte una "cosa in sé", nello stesso modo che non sta di fronte all'intelletto conoscitivo, anzi proprio come capita a questo, tale visione artistica può accertarsi della validità della propria esperienza appunto perché ella medesima assegna le sue leggi al suo mondo, non possedendo assolutamente altri oggetti se non quelli che in lei primieramente si costituiscono»⁶¹.

Se così stanno le cose, non si può non concordare con quanto scrive Giuseppe Patella, secondo il quale la storia oggetto di *Idea* è in ultima analisi «la storia della nozione di rappresentazione nel senso

kantiano del termine, a partire dal riconoscimento di una soggettività creatrice e legislatrice»⁶². Osservazione che andrà ulteriormente integrata, ai nostri fini, notando che il tentativo di Panofsky aspira qui probabilmente a raggiungere un risultato anche più ambizioso: anzitutto quello di integrare insieme, sebbene in una prospettiva “neokantiana-cassireriana”, per intenderci, il Kant della prima e quello della terza Critica (la teoria della conoscenza e le riflessioni sull’ideale e sul genio), e con ciò in secondo luogo indicare la strada che conduce alla sistematica dell’arte pazientemente costruita dallo stesso Panofsky in quegli anni (emblematico è allora non solo il riferimento a Riegl letto kantianamente, ma anche quello agli “intenti sistematici” di Bellori).

La traduzione dell’Idea in *ideale della bellezza* e la centralità teorica attribuita nelle conclusioni del capitolo sul Rinascimento alla nozione di *genio* (nonché il proposito esplicito di stabilire una connessione fra le due nozioni: «soltanto in rapporto con la *dottrina dell’Idea* può venire intesa un’affermazione quasi kantiana, come quella di Giordano Bruno per cui *solo l’artista è riconosciuto autore delle regole*»⁶³) indicano infatti con precisione il luogo teorico in cui si fonda il processo di “sublimazione della natura” da Panofsky posto alla base dell’estetica moderna.

Resta da aggiungere che l’ideale, in quanto «corrispettivo di quelle leggi che la coscienza artistica è in grado di darsi»⁶⁴, implica per Panofsky una dinamica storica⁶⁵: «mentre quell’aderenza alle leggi che l’intelletto *prescrive* al mondo sensibile, e sul cui adempimento si fonda la natura stessa, è *universale*, l’analoga aderenza alle leggi che la coscienza artistica *prescrive* al mondo sensibile, e mercé il cui adempimento questo diventa “figura”, è invece da considerarsi come *individuale*, o meglio (per usare un’espressione di conio recente), come “*idiomatica*”»⁶⁶. Non si è sinora prestata attenzione a quest’ultimo riferimento, che iscrive invece con precisione la questione nell’ambito della discussione allora in corso nell’ambiente neokantiano di Amburgo sulla natura e le implicazioni teoriche del concetto di stile: questione cui avevano dato un impulso decisivo sia Cassirer (si pensi al saggio del 1921-22 sul *Concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito*⁶⁷) che Panofsky (a partire dal saggio del 1915 sul *Problema dello stile*), seguiti dai più giovani Edgar Wind ed Hermann Noack. Quest’ultimo aveva discusso nel 1923 la propria dissertazione *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*⁶⁸, giusto il testo cui Panofsky fa riferimento, indicando nello stile «la specifica struttura di oggettività idiomatica»⁶⁹ per cui tramite il “sentimento puro” acquista forma nelle differenti sfere «della personalità, della condotta di vita, della visione del mondo, della forma di vita, dell’animazione della natura, e delle creazioni dell’arte»⁷⁰; con l’avvertenza, tuttavia, che l’arte costituisce «il paradigma della regione idio-

matica»⁷¹, ossia della struttura storica considerata nella sua individualità, e che il concetto di “cultura” vale nell’essenziale a designare «l’insieme di tutte le espressioni creative del sentimento in forme che presentino la struttura di uno “stile”»⁷².

Confesso di non sapere se Baeumler abbia avuto modo di leggere queste parole, cui subito fanno seguito le considerazioni che seguono: «Poiché essa [la cultura] nel suo autentico significato è dunque qualcosa di completamente interiore, che nelle manifestazioni esterne viene ad espressione in modo alquanto imperfetto, è anche difficile indicare fenomeni della vita in cui essa possa esser conosciuta in maniera pura, a meno che non si tratti ancora una volta dell’arte come lingua del sentimento»⁷³. Se però Baeumler le avesse lette, non ne avrebbe tratto conseguenze diverse da quella che ad ogni modo credette di dover trarre dalla lettura di *Idea* di Panofsky, e cioè che il neokantismo amburghese avesse stretto una nuova alleanza col platonismo e che il libro di Panofsky avesse finito con il costruire la storia dell’estetica occidentale in modo unilaterale dal punto di vista della tradizione platonica e neoplatonica.

La polemica di Baeumler, giova sottolineare questo aspetto, è infatti particolarmente virulenta proprio nei confronti delle tradizioni del neoplatonismo a partire da Plotino⁷⁴, il cui pensiero sarebbe viziato a suo vedere da un “intimismo” e da una unilaterale “spiritualità” del tutto assenti nella grandiosa *estetica della simmetria* – di derivazione pitagorica e dotata della più grande rilevanza politica – propria viceversa di Platone e di alcuni grandi “platonici” della modernità, come Goethe⁷⁵.

Baeumler vede infatti nell’estetica di Platone un’estetica dell’ordine e della misura, intesa quest’ultima «non come forma, ma come contenuto; non come legge astratta, ma come determinazione concreta dell’essere»⁷⁶; il bello, in quanto *ordine* del vivente e misura del suo valore, darebbe dunque luogo a un sistema di valori, che investono anzitutto la sfera politica e sociale, e si traducono in una pedagogia insieme estetica e politica. Per questo “Platone nietzscheano” («L’estetica platonica comincia con la distinzione tra il bello e il brutto [...]. Per il Greco bello e buono sono la stessa cosa. Bella è la salute, bella è la vita che si compie»⁷⁷) il rapporto con l’arte non si sviluppa in senso teoretico, ma pratico: «egli ha affrontato il problema dell’arte come politico e come pedagogo»⁷⁸. Tutto all’opposto, in Plotino «La polis con le sue leggi, con i suoi giovani ed i suoi uomini si è inabissata»⁷⁹, e la filosofia è diventata «un mezzo per condurre a casa delle anime»⁸⁰. È sempre un’elaborazione che parte dal modello nietzscheano a determinare la lettura di Baeumler: «Plotino dà l’esempio per i secoli seguenti di come sia possibile, passando per la figura, fuggire verso ciò che non ha figura. Ci fa capire quindi in quale modo il nichilismo si colleghi con l’estetica»⁸¹.

Soprattutto, è il ripensamento del concetto di simmetria a portare secondo Baeumler alle conseguenze più devastanti, e durature, per la storia dell'estetica, e a determinare il ruolo che il platonismo vi gioca: per Baeumler il fraintendimento dell'unità di forma e contenuto è interno al platonismo; la separazione fra forma e contenuto, la separazione del «concetto formale del “simmetrico” dal fenomeno indiviso»⁸² e il conseguente sviluppo, in concorrenza, di un'estetica del contenuto che teorizza un bello «non più quantizzabile, puramente qualitativo»⁸³, sarebbe anzi il punto caratterizzante delle posizioni di Plotino, essenziali nella storia del platonismo proprio in rapporto all'innesto lì teorizzabile fra arte e bello.

Si vedano affermazioni come questa, ancora sull'estetica plotiniana dello splendore: «La negazione entusiastica del mondo fenomenico – in termini metodici, il raddoppiamento dell'essere e della forma – separa questa nuova estetica del contenuto dall'estetica della simmetria»⁸⁴. La dicotomia operata da Panofsky e Wind fra *plenum* e *forma* ricadrebbe per intero all'interno di questo verdetto di Baeumler, e vi ricadrebbe, per utilizzare la terminologia di Panofsky⁸⁵, tanto sotto l'aspetto dell'*ontologia* in essa implicata, quanto sotto quello della *metodologia*, e in ultima analisi della dimensione temporale del fenomeno artistico.

Senza addentrarci in un'analisi dettagliata delle tesi dell'*Estetica* del 1934, sarà qui sufficiente far riferimento ad alcuni passaggi dell'analisi storica di Baeumler, tutta condotta a strettissimo contatto con le pagine di *Idea*, eppure prontissima a sottolineare il differente quadro complessivo in cui la vicenda dell'estetica occidentale deve essere letta a giudizio di Baeumler. Una vicenda, questa la critica di Baeumler, che Panofsky subordina alle relazioni fra Naturalismo, Manierismo e Idealismo, e dunque in ultima analisi ad una visione ancora platonica, così da mancare la legge profonda di relazione fra le idee di arte e bello, che sono viceversa, per Baeumler, quelle realmente costitutive della storia dell'estetica occidentale. Quella che a giudizio di Baeumler si delinea nell'estetica occidentale è un'antinomia fra la metafisica del bello propria del platonismo e una considerazione meramente storica dell'arte, ed è un'antinomia che troverà come vedremo la sua soluzione nel concetto di *stile storico*.

Di particolare interesse sono le considerazioni che Baeumler sviluppa su Aristotele, fondatore di «una dottrina dell'*arte*, non della bellezza»⁸⁶; Baeumler fa valere la differenza fra il concetto antico e quello moderno di “arte”: «riteniamo errato il tentativo di acquisire la delimitazione, assente in Aristotele, tra l'arte in genere e quella che nelle epoche seguenti è stata chiamata “arte bella”, cioè tra l'arte nel senso più ampio e l'arte nel senso stretto del termine, spacciando semplicemente per aristotelica la teoria posteriore»⁸⁷. Così facendo, infatti, si proietterebbe su Aristotele una separazione fra “tecnica” e “forma in-

teriore” che è piuttosto propria della metafisica (plotiniana e ancor più specificamente neoplatonica) del “bello”, da cui di fatto segue che «passando attraverso la “spiritualizzazione” e l’“interiorizzazione”, l’opera d’arte reale si laceri nella forma spirituale e nel fenomeno tecnico»⁸⁸. Aristotele è piuttosto «il primo grande pensatore dell’organismo [...]». Quella di Aristotele, se mai ce n’è stata una, è una spiegazione “estetica” del mondo, laddove la parola “estetica” acquisisce certamente un senso diverso da quello abituale, poiché si tratta di un senso né “metafisico”, né formalistico, ma ontologico»⁸⁹.

Dall’impostazione aristotelica – che formulerebbe dunque il paradigma alternativo al platonismo in estetica – segue anche un rinnovato interesse per la retorica che, anche a paragone con quanto avveniva nel grande libro del 1923, trova nell’*Estetica* una sostanziale rivalutazione. È anche questo un passaggio significativo, che dà alle pagine baeumleriane sui *genera dicendi*, su Longino e su Quintiliano un sapore pionieristico. Il nesso fra arte e considerazione storica porta a significative intuizioni anche quando Baeumler abbozza una possibile apertura dell’estetica filosofica in direzione dell’estetica degli artisti e di quella popolare (in specie del popolo greco), che Baeumler vede funzionare lungo assi di scorrimento che individua nel rapporto fra arte e mito e nel problema della valutazione sociale delle *technai*. Se qui ovviamente si potrebbero innestare le riflessioni portate avanti in quegli anni da Baeumler sul mito, non è d’altra parte da trascurare il significato delle aperture in direzione di una “filosofia della tecnica”, cui del resto Manfred Schröter aveva dedicato un volumetto nello stesso *Handbuch der Philosophie* che dirigeva insieme con Baeumler⁹⁰.

Baeumler segue la vicenda dell’arte e il suo rapporto con quella del bello, attraverso il mondo antico, il Medioevo, il Rinascimento, passando per momenti di estremo rilievo – si pensi alle analisi ancora oggi interessantissime su Alberti – sino a quel «compimento [...] degli sforzi estetici del Rinascimento»⁹¹ rappresentato da Bellori: l’idea del bello è ora sistematicamente assunta nella teoria dell’arte. Baeumler sottolinea la distanza fra la sua lettura di Bellori e quella proposta da Panofsky: «Bellori ha portato alla sua conclusione non solo la linea speculativa, ma anche quella di critica e di storia dell’arte. [...] Bellori si pone sulla soglia della critica stilistica, storicamente legata al “romano” Winckelmann»⁹².

Se infatti di un *continuum* Vasari – Bellori – Winckelmann si può parlare già per Panofsky, esso era costituito dal progressivo compiersi della trasformazione dell’idea in *ideale*, per cui tramite l’impostazione del rapporto soggetto/oggetto avrebbe raggiunto quelle forme proprie dell’estetica moderna che, come si è visto, Panofsky sostanzialmente riporta al modello kantiano. Tutt’altro senso acquista in Baeumler la relazione fra i tre autori: essa testimonia il progressivo venire in

luce di una considerazione storica dell'arte che, dal primo sorgere della storiografia "degli artisti" in Vasari, all'antiquaria di Bellori, sino a Winckelmann, spinge inequivocabilmente ad un risultato, una concezione dell'«arte come essenza storica»⁹³, che in tanto è formulabile in quanto arte e bello, esemplarmente appunto già in Bellori, giungono ad un incontro che per così dire incarna il bello in un fenomeno storico, e attribuisce, secondo quella che per Baeumler era già la lezione aristotelica⁹⁴, un significato ontologico all'arte.

Essenziale, in questa direzione, il significato dell'opera di Winckelmann, il quale per Baeumler «ha visto che il bello ha una storia, che però non si dispiega (nel tempo) per così dire in *tipi*, ma è una creazione umana e come tale ha un suo *sviluppo* temporale»⁹⁵. Winckelmann «scopre il concetto di stile, sebbene sia al contempo il massimo ammiratore di Platone e della bellezza sovratemporale»⁹⁶. La natura radicalmente storica della relazione fra arte e bello sarebbe così, in Winckelmann, un portato di quella tradizione naturalistica, del resto d'origine aristotelica, così presente nelle considerazioni sull'influsso del clima, dei temperamenti, delle religioni e delle costituzioni politiche sull'universo culturale dei popoli⁹⁷.

Ulteriore e decisivo snodo nella relazione fra platonismo e teoria storica dell'arte è poi per Baeumler l'estetica hegeliana, essenzialmente platonica perché al suo centro sta «la costruzione dell'"idea" del *bello* e non il concetto dello stile»⁹⁸, eppure di fatto culminante in una fenomenologia artistica, in una «filosofia storica dell'arte nel *medium* dell'Idea assoluta»⁹⁹. Con l'estetica hegeliana il platonismo in estetica giungerebbe alla sua contraddizione estrema: «Senza la costruzione dell'arte ormai *unica* non sarebbe stata possibile la scoperta dei mondi storici dell'arte. Una volta compiuta questa scoperta, un ritorno alle costruzioni hegeliane diventava impossibile. L'elaborazione del concetto storico di stile è una delle tappe più importanti del superamento del platonismo in genere»¹⁰⁰.

Baeumler non si limita a contrapporre al platonismo una considerazione meramente storica dell'arte; se infatti nel primo caso tende sempre a riprodursi una «separazione del temporale dall'intemporale»¹⁰¹ fatale per ogni comprensione del fenomeno dell'arte nella sua determinatezza, l'approccio storico, di per sé, perde di vista l'unità interna, strutturale, dell'opera d'arte, «quell'unità che fa sì che l'opera d'arte sia opera d'arte [anziché] un semplice prodotto accanto ad altri»¹⁰². In questo senso non è sufficiente considerare l'opera d'arte *espressione* di un contesto storico, di un popolo o di una razza, perché in tal modo si mancherebbe di istituire la *cinghia di trasmissione* fra universale e particolare. È viceversa il concetto wölffliniano, «non autonomo, ma originario»¹⁰³, di *stile*, la costruibilità di una *storia interna*, se vogliamo di una *storia naturale*, degli stili, ad offrire agli occhi

di Baeumler una soluzione soddisfacente, eliminando il dualismo, presente in Panofsky e ancora platonico, fra essenza e fenomeno, nel momento in cui lo stile si presenta come *fenomeno oggettivo*, irriducibile anche all'*Erlebnis* del genio (e qui la polemica s'indirizza esplicitamente nei confronti di Dilthey).

Occorre liberare l'opera d'arte dall'isolamento in cui è posta in quanto "forma d'espressione", inserendola, con Wölfflin, nella storia dello stile in quanto storia delle "forme di figurazione" ¹⁰⁴. Il proposito di spiegare l'arte in quanto espressione (di un popolo, una razza, un'epoca, un singolo) ne dissolve il senso «in storia universale dello Spirito o in storia in generale» ¹⁰⁵, così come il platonismo risolveva l'unicità storica dell'opera «in un "caso" della bellezza» ¹⁰⁶, introducendo a forza nella sua struttura concettuale una dicotomia fra temporale e intemporale.

Una critica, quest'ultima, che sembrerebbe silenziosamente indirizzarsi anche al saggio panofskiano del 1920 sul *Kunstwollen* e a quello del 1925 sui rapporti fra teoria e storia dell'arte.

Eccoci allora, conclusivamente, al cuore della critica portata a Panofsky: Baeumler giudica dunque metodologicamente insufficiente una fondazione su basi kantiane – a maggior ragione su basi platonico/kantiane – della storicità dell'arte. Le vicende storiche dell'arte e del bello non si lasciano ricondurre ad una lettura di tipo *logico*, che le intenda in funzione delle antinomie dialettiche della costruzione dell'*Idea* kantianamente intesa in quanto *ideale*, né il motore teorico può esserne la soggettività "astratta" (estetica) del genio: questo dice la nozione di *stile storico* che Baeumler vuole trarre da Wölfflin, e che rende impraticabile anche la riconduzione "metafisica" dell'arte ad *espressione* di una razza, un popolo, un'epoca, indirizzando viceversa verso la *comprensione* originaria della storia dello stile.

3. Rothacker: sistematica del sapere e filosofia della storia ¹⁰⁷

Molti elementi utili per una ricerca in chiave storica sulla metodologia estetica vengono dal confronto con Baeumler, e basterà pensare in primo luogo alla contrapposizione fra genesi storica dell'arte e "logica estetica", che sembra rinviare, alle origini della filosofia della storia, alle critiche del giovane Herder a Baumgarten ¹⁰⁸; quindi ancora all'annuncio, gravido di conseguenze, di un progetto antropologico che per Baeumler verrà a incarnarsi in una *pedagogia nazionale*; per chiudere con la contrapposizione implicita fra *Erklären* e *Verstehen*, contrapposizione che nelle ultime considerazioni della mia analisi ho cercato di rendere anche più trasparente, e che rinvia ai contemporanei sviluppi dell'ermeneutica delle scienze dello spirito. Ma infine, innegabilmente, l'*Estetica* del 1934 è destinata a rimanere la punta di un iceberg – tanto più sintomatica, anche per la gravidanza delle nette

prese di distanza dall'impianto di Panofsky, quanto meno esaustiva dell'universo di problemi che vi gravitano intorno.

La possibilità stessa di costruire una "storia delle idee", in particolare, sembra dipendere dalla tensione fra una polarità metafisica e una storico-empirica che soltanto al di là del compimento della "stagione dell'estetica", al di là di quell'arco storico che da Kant giunge ad Hegel, ha modo tanto di venir formulata quanto di trovare una soluzione soddisfacente. Ciò introduce obiettivamente una tensione fra le articolazioni costitutive del sistema teorico e i modelli dell'analisi storica del tutto impensabile, per fare un esempio in verità alquanto tendenzioso, nella costruzione dei rapporti fra teoria e storia dell'arte immaginata da Panofsky nel 1925.

E tuttavia, nei due momenti dell'incontro baeumleriano con la storia dell'estetica, il rapporto fra "leggibilità storica" e "costruzione teorica" si sviluppa in modi e con conseguenze profondamente differenti; la contrapposizione fra *dottrina* e *critica* a partire dalla quale nel libro del 1923 sull'irrazionalità si andavano configurando i vari momenti della storia concettuale dell'estetica settecentesca, infatti, forniva allo studioso un prezioso strumento metodologico, una logica dell'individualità storicamente declinata, solo però a costo di sancirne l'assoluta inutilizzabilità *nelle condizioni odierne del pensiero*: basterà rinviare in tal senso alle conclusioni dell'analisi prima proposta. Quanto alla contrapposizione tra metafisica del bello e teoria dell'arte che secondo l'*Estetica* del 1934 sta alla base dell'estetica «in quanto storia dello spirito»¹⁰⁹, la costruzione del concetto di *stile storico* costituiva invece l'esito teorico possibile solo al di là del dispiegarsi ultimo, proprio con Hegel e con il pensiero estetico dell'Ottocento, delle contraddizioni interne al platonismo e ad una considerazione meramente storica dell'arte.

3.1 Sistematica Giusto in rapporto a questi esiti intravisti da Baeumler e individuando alla stessa altezza cronologica, come vedremo subito, il nucleo teorico della questione, si pone dunque anzitutto una nuova configurazione del problema di una metodologia storica: problema che, espresso con qualche estremismo in tutta la sua ampiezza, suonerà: "la formulazione di un modello di riflessione storica delle scienze umane è in generale un compito della costruzione teorica?" E ancora, "un'eventuale risposta negativa implica che i modelli di riflessione storica depositati nelle scienze umane siano privi di sostanza teorica e di un principio d'unità concettuale?"

Diversamente detto: è certo che non si dia sistematicità senza "chiusura sistematica"? Che rapporto, infine, dovrà esser posto tra metodo della ricerca storica, costruzione filosofica e sistematicità delle scienze umane?

Sono questi i problemi, senz'altro in buona misura inquadrabili nella tradizione della scuola di Dilthey, sui quali negli anni di cui ci stiamo occupando porta avanti una riflessione di grande significato Erich Rothacker ¹¹⁰.

Al centro della mia analisi starà la decisiva *Logica e sistematica delle scienze dello spirito* del 1926, forse il libro più significativo dell'intero percorso rothackeriano. Rothacker muove dall'ipotesi che soltanto attraverso un percorso d'indagine storica sia possibile trovare un principio d'unità delle scienze dello spirito e che dunque, per così dire riprendendo il discorso dal punto d'arrivo dell'opera tarda di Dilthey, una riflessione sulla logica delle scienze dello spirito sia possibile solo guardando al senso del loro sviluppo storico: «è un pregiudizio del tutto arbitrario dei filosofi idealisti quello che il loro *a priori* possa mai contrapporsi alla pura materia, al caos addirittura [...]. Alla forma e all'attività formante in pratica si contrappone sempre una materia già formata. Infatti l'intervento formante [...] è sempre preceduto nel tempo da un altro intervento formante. Comunque la materia sia costituita da un punto di vista metafisico, nel vivente processo scientifico essa si presenta sempre all'attività formante come materia elaborata. La critica [...] non si pone con le proprie esigenze di fronte all'esperienza intesa come pura materia, ma di fronte a precedenti interventi critici» ¹¹¹. Netta, come è evidente, risulta sin dal principio la presa di distanza dal modello metodologico neokantiano, così come l'apertura a una ermeneutica delle scienze umane.

In vista di questo impegnativo progetto Rothacker pubblicò nel 1919 una *Introduzione alle scienze dello spirito* che, se riprende nel titolo il celebre libro di Dilthey del 1883 ¹¹², intende però portarne avanti il progetto, offrendosi appunto come quella introduzione *storica* alle scienze dello spirito che Dilthey progettava di porre quale seconda parte, effettivamente mai pubblicata, della sua opera ¹¹³. Così, una "critica della ragione concreta" è per Rothacker una critica storica che si esercita sulle concrete "opere dello spirito" e che trova nella *Scuola storica tedesca* di Savigny, Grimm e Ranke ¹¹⁴ un modello di riflessione cui va innanzitutto riconosciuta piena dignità teorica proprio in rapporto alla sostanza storica del pensiero, al riconoscimento – d'importanza capitale per Rothacker – che «lo spirito in quanto tale ha un destino» ¹¹⁵.

Sul presupposto di quell'introduzione storica si pone la possibilità di delineare una logica e una sistematica delle scienze dello spirito, ma appunto si tratterà di una *logica* che vedrà nell'individualità della formazione storico-culturale il proprio oggetto d'analisi, e si tratterà altresì della paradossale *sistematicità* di un'elaborazione storica costantemente in divenire e costantemente aperta alla costitutiva contraddittorietà della "vita". Come dice ancora l'*Introduzione alle scienze dello*

spirito, «la *Scuola storica* è “storica” ed ha in funzione *filosofica* un rapporto con la storia poiché per essa l’Idea nella sua *individualità* è diventata il problema più grande»¹¹⁶.

Torniamo intanto alle questioni da cui avevamo preso le mosse: scegliendo una strada che Pöggeler sottolinea costituire il «programma contrapposto»¹¹⁷ rispetto a quello avviato negli stessi anni da Heidegger, Rothacker si dedica ad una «interrogazione analitica»¹¹⁸ delle scienze umane (le scienze dello spirito sono le «*scienze del mondo che l’uomo crea da sé*»¹¹⁹), al fine di trarre dalla loro stessa concreta strutturazione logica e storico-individuale la sostanza teorica e anzitutto i principi metodologici cui esse danno vita. Se infatti è vero che la denominazione stessa “scienze dello spirito” presuppone l’esistenza di un «concetto filosofico centrale» in cui esse devono trovare «un punto d’unione che giace fuori di esse»¹²⁰, è però anche vero che per la loro natura di *aggregato* storicamente condizionato la strada della *riflessione sistematica* all’interno delle scienze dello spirito appare l’unica praticabile, a preferenza di una costruzione filosofica sistematica.

L’analisi, anticipa Rothacker, mostrerà che le scienze dello spirito «sono un Tutto ed hanno un sistema»¹²¹, affermazione che può essere rettamente intesa solo se affiancata all’altra, con cui Rothacker chiuderà la sua analisi, secondo cui esse costituiscono una «creazione pluri-dimensionale» che non potrebbe mai «esser *dedotta da un sistema*»¹²².

Le scienze dello spirito hanno una struttura sistematica, articolabile come vedremo in una logica e un assetto metodologico di grande momento, senza che peraltro ciò implichi la deducibilità da un sistema. Sarà questo uno dei principali contributi di Rothacker al dibattito metodologico coevo¹²³. Il chiarimento terminologico sull’origine e la storia concettuale dell’espressione “scienze dello spirito” – chiarimento che, per quanto non più accettabile da un punto di vista filologico¹²⁴, costituisce un brillante esempio di quella *Begriffsgeschichte* di cui Rothacker si farà sempre promotore¹²⁵ – serve allora a guidare verso una possibile articolazione logica delle scienze umane: al di là infatti di quel pur importantissimo preambolo rappresentato dalla trasformazione concettuale della *cognitio historica*, dall’originaria accezione di “sapere empirico” sino all’emergere della problematica “storica”, è soprattutto lo spartiacque costituito dalla riflessione post-hegeliana¹²⁶ a determinare la prima decisiva svolta concettuale, con il passaggio dal singolare “scienza dello spirito” (ad esempio in Vischer) al riconoscimento, da parte della Scuola storica, di una pluralità di approcci differenti, e dunque di una pluralità delle “scienze” dello spirito.

Pluralità metodologica che Rothacker gioca anzitutto, in polemica con Windelband e Rickert, contro la riduzione delle scienze umane al solo approccio storico: è la storia stessa a farsi portatrice per Rothacker di una molteplicità di possibili strutturazioni delle scienze umane,

strutturazioni che sono esse stesse irriducibili al solo punto di vista storico e che, piuttosto, indicano la tendenza delle scienze umane a gravitare, nelle differenti situazioni storiche, attorno a differenti motivi e interessi-guida.

Le scienze umane, leggiamo giusto in apertura del volume del 1926¹²⁷, non muovono affatto da interessi esclusivamente filosofici, ma piuttosto prioritariamente dal mito, dall'esperienza e dalla saggezza quotidiane, o da interessi d'ordine pedagogico, politico, e giungono ad addensarsi nelle diverse situazioni storiche attorno a discipline e problemi-guida, la retorica nel mondo antico e nell'umanesimo, la teologia nel medioevo cristiano e così via. Laddove dunque la loro suddivisione a fini filosofici sembra mostrarle disposte in bell'ordine simmetrico, la loro origine storica è piuttosto «profondamente radicata in quelle crisi culturali, i cui aculei esse custodiscono nella loro struttura [...]. Non senza un completo capovolgimento dell'autocoscienza culturale nel suo complesso le figure storiche tradizionali possono disgregarsi!»¹²⁸. Comprendiamo adesso l'ampiezza della posta in gioco nella contrapposizione fra sistematicità e deduzione sistematica.

Sarà questo il momento di osservare come il riferimento alla retorica, introdotto in questo contesto a fini meramente esemplificativi, appaia in realtà sin d'ora in grado di giocare una funzione ben più decisiva, e peraltro mai sufficientemente esplicitata: come definire infatti, se non squisitamente retorica, l'articolazione della strategia mediante la quale Rothacker vuole arrivare ad una fondazione (*Grundlegung*) delle scienze dello spirito? Lo "sprofondamento" nei sistemi concettuali delle singole scienze non implica infatti la conoscenza, ovviamente impossibile, di ognuna di esse da parte del teorico delle scienze umane, ma piuttosto «l'esplicitazione dei metodi in esse implicitamente realizzati e [...] il pieno dominio concettuale degli istintivi giudizi di valore»¹²⁹ ivi impiegati. Variazione particolarmente acuta, verrebbe da dire, dei temi del primo libro del *De oratore* sul senso della formazione culturale dell'oratore.

Da un punto di vista logico Rothacker, richiamandosi questa volta in modi diversi a Rickert e a Dilthey, individua quattro differenti modelli metodologici di formazione dei concetti all'opera nelle scienze dello spirito. Rothacker li definisce anche punti di vista logici, maniere della formazione dei concetti o, infine, «direzioni di una determinata volontà di conoscere [*Richtungen eines bestimmten Erkennenwollens*]»¹³⁰, con un calco che piega Riegl – come apparirà con chiarezza nella sezione conclusiva dell'analisi proposta da Rothacker, allorché l'espressione si preciserà in quanto «volontà di applicabilità all'azione e alla vita [*Wille zur Anwendbarkeit in Handlung und Leben*]»¹³¹ – in direzione di un approdo, quello di una filosofia della storia, già qui chiaramente in vista.

Quattro differenti modelli metodologici, si diceva; anzitutto infatti si daranno delle *discipline storiche*, secondo una direzione di ricerca e uno specifico modello di «coscienza metodologica»¹³² che si estenderà dalla storia dell'arte alla storia del diritto, sino alla storia dell'economia. Rothacker preciserà a più riprese la natura del metodo storico in quanto «critica storico-filologica»¹³³, individuandone la compiuta tematizzazione negli sviluppi della scuola storica e nel suo radicarsi in ultima analisi in una visione del mondo romantica, che si esprimerà anzitutto in una dote di *congeniale immedesimazione*; non meno significativa, però, è ai nostri fini anche la torsione definitoria cui esplicitamente Rothacker sottopone il Kant della *Critica della ragion pura* ponendo che «le scienze storiche in tanto siano scienze in quanto si trovi in esse filologia critica»¹³⁴. Obiettivo della critica storica, dirà Rothacker ancora nel 1941, è la ricostruzione di un determinato contesto vitale «nella totalità delle sue espressioni»¹³⁵, ricostruzione che appunto richiede *Einführung*, concreta esperienza vitale di determinati contenuti, e infine «un nuovo organo della conoscenza della realtà [...]»: l'idea dell'esistenza di *Volksgeister* nazionali»¹³⁶.

Indubbiamente, considerata nel contesto dell'ermeneutica novecentesca¹³⁷, una simile posizione apparirà non priva di problemi e persino di ingenuità e soprattutto, non appena posta a fronte delle urgenze portate avanti appena un biennio prima nelle tesi benjaminiane *Sul concetto di storia*, apparirà indelebilmente segnata dalle sue compromissioni politiche. Occorrerà tuttavia notare nelle teorizzazioni di Rothacker i frutti di un dialogo con Baeumler, che porta qui a ripercorrere il cammino in rapporto alla lettura del cosiddetto “romanticismo di Heidelberg” e della sua funzione teorica: «mito, saga, fiaba, sapienza, consuetudine, lingua sono più antichi della poesia d'arte, della filosofia scientifica, della storiografia scientifica e del diritto nazionale. Questi s'innalzano solo sulle fondamenta delle espressioni vitali elementari»¹³⁸.

Avremo presto modo di mostrare come l'intera riflessione di Rothacker sulle scienze dello spirito acquisti il suo corretto profilo solo se considerata nell'ottica di uno scambio continuo con un fondo vitale “irrazionale”. Laddove però Baeumler finisce per porre una fondamentale discontinuità fra mito e storia e teorizzare una cesura nella comunicazione fra i due livelli della realtà¹³⁹, Rothacker dedicherà gli aspetti più interessanti del proprio progetto antropologico giusto a sottolineare il costante, “multidirezionale” dialogo fra i differenti gradi di elaborazione culturale, concettuale ed esistenziale dell'esperienza¹⁴⁰.

Torniamo frattanto all'investigazione logica della metodologia delle scienze umane, riferendoci ancora prioritariamente alla forma in cui essa ci viene proposta nel 1926. Un secondo modello di formazione del concetto, la cui elaborazione teorica viene unanimemente conside-

rata in gran parte riportabile proprio al lavoro di Rothacker, che al problema dedicherà un celebre volumetto ancora nel 1954¹⁴¹, è costituito dal *pensiero dogmatico*, oggetto di specifica riflessione ad esempio nella teologia dogmatica e nella dogmatica giuridica, ma presente in quanto tale in ogni ambito delle scienze umane; oggetto ne è, in breve, «l'interpretazione sistematica di un contenuto»¹⁴², ovvero appunto la sua esplicitazione, sistematizzazione e giustificazione teorica. L'esempio della scienza dell'arte e della pamphlettistica letteraria e artistica, nel momento in cui essa si occupa di giustificare teoricamente un determinato nuovo indirizzo artistico o di proporre la validità universale di un determinato canone estetico, vale a mostrare la pervasività di questo modello di strutturazione concettuale nelle scienze umane. Nessun dubbio – tornerò sul problema – circa il deciso pronunciarsi di Rothacker per un'interpretazione assiomaticizzante del “procedimento dogmatico”, interpretazione che costituisce, come ben vide già negli anni '50 Pöggeler, un limite teorico fortissimo della proposta di Rothacker; detto ciò, tuttavia, Rothacker ha senz'altro in animo già in quegli anni la carica “antimetafisica” che la teorizzazione di un procedimento dogmatico può portare con sé, assegnando a un contesto storico determinato le esigenze metafisiche espresse tramite un determinato assetto teorico, e così «limitandole e confutandole per il presente»¹⁴³.

L'esigenza d'universalità espressa dal dogmatico si lega alla volontà di «interpretare un senso concreto, alla cui verità egli crede, con cui egli *esistenzialmente* sta e cade»¹⁴⁴; si tratta dunque – se è vero che le scienze umane hanno come oggetto il mondo che l'uomo stesso costituisce in *Menschenwerk*¹⁴⁵ – della fondazione teorica di una ben determinata posizione di senso all'interno di una ben determinata situazione problematica, piuttosto che della fondazione teorica di una disciplina in quanto tale. Posizione di senso, potremo aggiungere specialmente se guardiamo agli sviluppi ulteriori del discorso di Rothacker, che ha un carattere creativo e operativo – una caratterizzazione dall'intonazione essa stessa innegabilmente estetica – anche in assenza di un concreto “prodotto” che ne costituisca il supporto oggettivo¹⁴⁶, e soprattutto posizione di senso che trova sì espressione sistematica nel “modello dogmatico della formazione del concetto nelle scienze dello spirito”, ma che più in generale si basa semplicemente sulla percezione stessa, intesa, per dirla con l'acuta caratterizzazione che del pensiero del suo maestro fornì a suo tempo Perpeet, come *originaria, non schematica presa di contatto* con una realtà «an sich sinnfrei wirkenden»¹⁴⁷, una realtà che diviene mondo umano, opera umana, nel momento in cui nel processo storico del pensiero alcuni suoi aspetti vengono guadagnati al senso. Non sorprende allora che per Rothacker il modello dogmatico costituisca per così dire un approfondimento e una radica-

lizzazione dell'atteggiamento storico, o meglio il momento in cui le scienze umane più fortemente manifestano il loro esser implicate nella dinamica storica.

Emilio Betti, ricordo ancora per chiudere questo breve resoconto sulla forma dogmatica, ne fornì, proprio in riferimento al saggio rothackeriano del 1954, una incisiva caratterizzazione che val la pena di riportare per intero: «Una dogmatica in un qualsiasi campo del mondo spirituale, considerata nelle sue più diverse forme, è l'esplicazione sistematica – motivazione ed evoluzione – di un particolare punto di vista e di una posizione della spiritualità vivente in ordine a questo campo, di un atteggiamento storicamente condizionato come forma dell'immaginazione e della rappresentazione, e perciò di uno stile determinato»¹⁴⁸; dove il riferimento conclusivo allo *stile* corrisponde a un ordine di problemi con cui presto torneremo a confrontarci.

Un atteggiamento diverso, e casomai una assottigliamento e radicalizzazione dell'esigenza fondativa presente nella dogmatica, è quello che si manifesta poi in terzo luogo nella *critica*, che mira non alla fondazione di una particolare concezione, ma alla stessa fondazione disciplinare delle scienze dello spirito, mediante la quale «la dogmatica politica trapassa in filosofia dello stato, la dogmatica teologica in filosofia della religione, la dogmatica dell'arte in estetica, la dogmatica giuridica in filosofia del diritto»¹⁴⁹. Così posto il problema, non sorprende allora l'apprezzamento del ruolo del pensiero neokantiano nell'elaborazione di questo modello concettuale, dal quale Rothacker ulteriormente distingue le discipline e i metodi *teoretici*, che mirano a chiarire dal punto di vista strutturale e tecnico il procedimento delle discipline e a permetterne una tipizzazione dal punto di vista contenutistico. Un esempio dello stesso autore chiarisce il senso della distinzione proposta: «se io in un'opera d'arte o in un determinato stile artistico trovo realizzati degli ideali estetici e cerco una fondazione teorica di questo fenomeno, allora io voglio qualcosa di fondamentalmente diverso, quanto al senso del mio agire, da una spiegazione teorica di questo stile, sia essa poi di tipo psicologico o psicoanalitico, sociologico o tecnico»¹⁵⁰.

Sin qui dunque le aperture e le relazioni sistematiche dei vari modelli metodologici. L'illustrazione dei differenti tipi di formazione dei concetti non esaurisce tuttavia affatto a giudizio di Rothacker il compito di una metodologia delle scienze umane, anzi pone queste innanzi al loro maggiore problema, del tutto irriducibile al dominio formale della logica, benché da essa già illuminato. Solo l'interesse, solo una volontà che si orienta sui concreti bisogni della vita, ogni volta relativi alle situazioni concrete, muove e dunque traduce nella realtà la possibile strutturazione metodologica delle scienze umane¹⁵¹. Ciò significa, sottolinea Rothacker con enfasi, passare dal terreno neutrale della lo-

gica, della mera indagine sulle procedure teoriche, alla concreta contrapposizione fra *veri e falsi metodi*: «Dall'ambito problematico della logica passiamo a quello delle *scienze di principi* o della *problematica delle scienze dello spirito*. E qui nel campo della problematica è l'autentico luogo della massima parte delle cosiddette *dispute metodologiche*. Le quali infatti vertono *in praxi* principalmente non attorno al carattere logico dei singoli metodi delle scienze dello spirito, ma attorno all'*essenza* dei grandi ambiti culturali»¹⁵².

È questa senz'altro la mossa teorica più gravida di conseguenze di tutto l'impianto proposto da Rothacker, ed in prospettiva giustifica anche il peso – destinato a diventare ancor più preponderante nell'evoluzione ulteriore del suo pensiero – che il filosofo di Pforzheim attribuisce alla dogmatica: la sistematica, la partizione logica delle scienze dello spirito vale come operazione *formale* e neutrale, che per così dire si carica di un *contenuto*, di un concreto significato storico, e dunque come vedremo in senso eminente di *verità*, soltanto nel fuoco della contrapposizione fra differenti concezioni dell'esistenza. Si chiederà Pöggeler in proposito: «Davvero questo dimensionamento in una sistematica neutrale e formale si lascia separare così come vuole Rothacker dal procedimento non sistematico della scelta contenutistica determinata dall'interesse e dall'articolazione dell'essenza in relazione alle visioni del mondo, all'agire e alla vita? [...] E la sistematica delle diverse dimensioni [dell'analisi] non muta col mutare di questa articolazione?»¹⁵³. O ancora, se vogliamo, una così completa *Spaltung* fra forma logico-sistematica e contenuto sostanziale del lavoro produttivo delle scienze dello spirito lascia ancora davvero risentire *in esse*, come pure diceva Rothacker, "l'aculeo" dell'urgenza storica che quel lavoro produce¹⁵⁴? E ancor più radicalmente, in qual senso si darà ancora spazio, nell'autore che pure ne è stato fra i maggiori alfiere novecenteschi, per una *storia concettuale* delle scienze umane? Sono queste le domande cui cercheranno di rispondere le considerazioni che seguono, sospingendoci di nuovo ripetutamente verso la funzione cruciale che Rothacker assegna al pensiero dogmatico.

3.2 Origine delle dispute metodologiche Rothacker propone un esempio concreto volto a dimostrare come le dispute metodologiche, apparentemente legate soltanto a differenti modelli concettuali o a verifiche fattuali, celino al fondo differenti *visioni del mondo* e dunque, possiamo dire adesso per brevità, differenti progetti storici. L'esempio scelto da Rothacker è quello della disputa metodologica, nel campo della storia dell'arte, fra la *Problemgeschichte* di Wölfflin e la *Kulturgeschichte* di Dehio¹⁵⁵. Laddove infatti la posizione esemplificata da Wölfflin tenderebbe a teorizzare l'arte come una funzione storica autonoma («la storia dell'arte, dicono gli uni, è storia *dell'arte*, solo del-

l'arte, è la rappresentazione storica di problemi specificamente artistici e delle loro soluzioni»¹⁵⁶), la visione incarnata da Georg Dehio nella sua *Storia dell'arte tedesca* scorgerebbe in essa l'espressione della vita spirituale di un popolo nel suo complesso: «un popolo, cioè una *totalità di vita*, è colui che porta la storia dell'arte e il soggetto del suo sviluppo»¹⁵⁷. L'intera scienza dell'arte romantica, annota Rothacker, si riporterebbe a questa concezione intendendo l'arte in termini di *storia della cultura*. Il gioco, è il meno che si possa osservare, riesce a Rothacker soltanto riducendo la storia dello stile di Wölfflin a una “estetica della forma”, da contrapporre a una “estetica del contenuto”, quella propria del romanticismo e dello storicismo, che sempre più implicherebbe un'individualizzazione dei contenuti. Di più, è il concetto stesso di *Problemgeschichte* ad indicare in Rothacker una lettura assai peculiare, e peraltro ripetutamente riproposta, di Wölfflin: quella appunto che farebbe rientrare Wölfflin in un ambito generalissimo in cui questi si troverebbe in compagnia dei neokantiani da Natorp a Cassirer, e persino in compagnia di Nicolai Hartmann, nel nome appunto di una “storia dei problemi” cui radicalmente si contrapporrebbe la *Geistesgeschichte* praticata dalla Scuola storica tedesca¹⁵⁸.

Giocata in tal modo la contrapposizione metodologica, tutto parlerebbe per Rothacker a favore di un deciso primato del momento contenutistico, del «contenuto vissuto»¹⁵⁹, sulla legalità meramente formale dell'evoluzione artistica di per sé considerata. Siamo già nel cuore del problema, schiettamente legato a una filosofia della storia, cui Rothacker intende qui trovare un'articolazione: non sarà in quanto tale l'analisi formale delle diverse metodiche in esercizio nelle scienze umane a schiudere la possibilità di intendere il divenire storico, ma il capovolgimento deciso del centro dell'attenzione sul momento contenutistico. Solo così, postulava Rothacker già nel 1919, la contrapposizione metodologica schiuderebbe la possibilità di vedere nell'arte, al di là di ogni problema formale, «la simbolizzazione di una visione del mondo, di un atteggiamento interiore, di un particolare spirito, di un ethos, di una disposizione di principi, di un sentimento della vita che *vi si esprimerebbe*»¹⁶⁰.

Così Rothacker sposa in pieno la causa di una *dogmatica dell'arte* fondata sulle nozioni di “spirito del popolo” e “relazione espressiva”, dogmatica che a suo giudizio entra pienamente in competizione con la dogmatica del classicismo, con quella barocca, e con ogni altro eventuale e ipotizzabile sistema dell'arte. Una competizione, tuttavia, la cui ragion d'essere continuerebbe a rimanere nascosta a una lettura meramente formale della metodologia estetica, per emergere viceversa in piena luce come problema filosofico di primo rango¹⁶¹ giusto nell'esser ricondotta al contrasto fra differenti visioni del mondo. A questo punto ci viene ancora in aiuto Emilio Betti, ricordandoci che alla base del

pensiero dogmatico si riscontra sempre «un procedimento creativo morfologico, che sottosta ad una legge d'autonomia dello spirito e che risulta tecnicamente riconoscibile. Diversamente, né un artista-creatore, né un legislatore sarebbero in grado di prendere in considerazione problemi creativi che attendono una soluzione e di commisurare mezzi e vie a detta soluzione»¹⁶². Il pensiero dogmatico in un determinato campo dell'attività umana impartisce ad una determinata situazione una strutturazione creativa, mette in forma un determinato atteggiamento.

Nel saggio del 1954 sulla dogmatica Rothacker offrirà un esempio lampante della funzione "antidogmatica", relativizzante, del suo discorso, facendo riferimento alla «*consapevole finzione*»¹⁶³ da cui nasce l'istituzione di un modello normativo di estetica sul presupposto che nell'epoca che va «da Winckelmann tramite Goethe e Schiller sino a Hegel i concetti fondamentali del bello e dell'arte siano stati fissati definitivamente. L'estetica in sei tomi dell'hegeliano Fr. Th. Vischer ne potrebbe esser considerata il punto terminale»¹⁶⁴, dando luogo ad un sistema dell'estetica che si rivela riconducibile ad una impostazione dogmatica «non appena si assume un punto di vista ad esso esterno e in parte lo si confronta con sistemi diversamente concepiti, in parte lo si giudica a partire da una diversa considerazione dell'oggetto (la bellezza)»¹⁶⁵.

Nello stesso saggio Rothacker dirà del resto a chiare lettere che anche l'operazione di Wölfflin, considerata in questa luce, non sarà leggibile altrimenti che come un'audace prestazione teorica (ma diremmo piuttosto con Betti "ermeneutica"¹⁶⁶) nascente giusto dal mettere a frutto la contrapposizione fra differenti dogmatiche¹⁶⁷; dogmatiche in cui troverebbero la loro strutturazione storicamente determinata i problemi rappresentativi oggetto dell'esame di Wölfflin¹⁶⁸.

Tentativo reiterato, quello di Rothacker, di saggiare nel confronto con Wölfflin (ma altrove, nel libro del 1926 e ancora ad esempio nella *Filosofia della storia* del 1934, anche nel confronto con Riegl) la tenuta del proprio programma metodologico; tentativo che non può che stimolare a cercare di risalire alla motivazione e diciamo pure probabilmente all'impasse teorica di cui tale ripetuto confronto è spia nella lettura di Rothacker.

Gettiamo ancora un'occhiata, in particolare, su quanto Rothacker dice nella recensione a Wölfflin del 1919 e ancora nel libro del 1926: qui troviamo senz'altro, come già si accennava, una contrapposizione fra la strada scelta da Wölfflin e quella scelta da Dehio, e questa contrapposizione – in modo più sfumato e tutto sommato più argomentato nella recensione del 1919, in modo più sbrigativo nel 1926 – conduceva ad assegnare la priorità a un'estetica del contenuto, in cui l'arte vale in quanto espressione della visione del mondo di un determinato popolo¹⁶⁹.

Alfred Baeumler, che di Wölfflin era stato allievo, dirà a questo proposito cose utilissime nell'epilogo dell'*Estetica*, di cui ci siamo occupati: se infatti vi si troverà espressa con nettezza una presa di distanza dalla "storia ideale" del neokantismo, altrettanto netta sarà in quelle pagine anche la denuncia dell'insufficienza delle nozioni di espressione, spirito del popolo, razza, per una adeguata comprensione dell'arte e della sua storia, che finirebbe col «dissolversi in storia universale dello Spirito o in storia generale, poiché vengono trascurate le particolarità dell'espressione *artistica*, le condizioni proprie del contesto stilistico»¹⁷⁰. Baeumler non cita espressamente Rothacker, ma si serve in senso inverso della stessa contrapposizione fra Wölfflin e Dehio, per mostrare nel concetto di stile storico reso disponibile da Wölfflin il completo superamento del concetto di espressione¹⁷¹. Al di qua della posizione raggiunta da Wölfflin, tanto la considerazione "platonica" quanto la contrapposta lettura storica non faranno che reiterare per Baeumler la scissione fra temporale e atemporale, fra forma e contenuto. Una scissione che effettivamente Rothacker innalza a ragione strutturale della sua analisi nel momento in cui – come già si anticipava e adesso occorrerà verificare – pone la "verità" delle scienze umane, contrapposta alla "correttezza formale" delle loro procedure d'indagine, nel deciso orientarsi della comprensione ermeneutica sugli aspetti contenutistici.

Torniamo dunque a Rothacker: metodi e strutture delle scienze dello spirito – abbiamo visto – saranno da considerare un prodotto degli interessi e delle esigenze su cui concretamente si organizza la vita in un conflitto fra "visioni del mondo"; se così stanno le cose, e malgrado ogni organizzazione logico-sistematica delle *Geisteswissenschaften* sul piano metodologico, non sarà mai possibile una deduzione sistematica di una tale *creazione multidimensionale*: «Le scienze dello spirito hanno sì una *struttura* sistematica, che può esser chiarita sin nei dettagli, ma non stanno in un *sistema*, poiché sono in sé così piene di contraddizioni *come lo è la vita stessa*, cui esse servono»¹⁷².

È appunto al fine di evitare l'indeterminatezza e l'approssimazione del concetto di "vita" che Rothacker fa riferimento al concetto di "visione del mondo" e dunque ad un attivo, "creativo" confrontarsi fra differenti configurazioni del mondo umano, ossia, per accennare a un ambito di problemi nei quali non mi addentrerò, alla traduzione di determinati interessi esistenziali in formazioni culturali che agiscono in situazioni determinate (le *crisi* di cui Rothacker parlava nelle prime pagine del libro del 1926) in competizione con altre formazioni culturali preesistenti e coesistenti; è la vita dello spirito in quanto tale, dice ancora Rothacker, ad articolarsi in una pluralità di gradi, di livelli, costituiti da massime che indirizzano la creatività, intuizioni, azioni, e finalmente a consolidarsi in istituzioni e in stili di vita. Livelli e gradi

di strutturazione diversi ma tutti diversamente creativi, produttivi di nuove relazioni col reale, sul piano delle visioni del mondo ¹⁷³. Fin troppo evidente, a questo punto, che stiamo di nuovo parlando dell'effettivo forgiarsi di costruzioni dogmatiche.

Il carattere "multidimensionale" dell'analisi di Rothacker non farà che arricchirsi negli sviluppi della sua ricerca, in particolare dopo il trasferimento a Bonn nel 1928 ed il decisivo innesto nel suo piano di ricerca di tematiche antropologiche cui di fatto Rothacker dedicherà dalla fine degli anni '30 in avanti la massima parte delle sue pubblicazioni.

Il proposito di superare il piano dell'analisi metodologica delle scienze umane in direzione di una ricerca che miri all'«essenza dei grandi ambiti culturali» ¹⁷⁴ radicandosi nella creativa competizione delle visioni del mondo, porta Rothacker a tentare di articolare, al tempo stesso, un modello di *comprensione ermeneutica* e un modello di sviluppo storico della stessa competizione fra le visioni del mondo. Mi limiterò anche in questo caso a mettere in luce solo alcuni aspetti del problema, mirando a evidenziare piuttosto i nessi che nel 1926 Rothacker pone fra i due piani che non le articolazioni complessive che essi trovano, e mettendo ad ogni modo sull'avviso che giusto per questa via si realizzerà quella convergenza fra la filosofia della storia di Rothacker e l'ideologia nazista che troverà espressione, nella *Geschichtsphilosophie* del 1934, nella decisione di far culminare l'intera analisi con un paragrafo intitolato *Im dritten Reich*, prudentemente rimosso, come è comprensibile, dalle ulteriori ristampe del volume senza che, nell'essenziale, Rothacker sentisse però il bisogno di rimettere in discussione alcunché nel percorso che a quell'esito conduceva ¹⁷⁵.

La comprensione (*Verstehen*) che ha luogo nelle scienze umane si realizza per Rothacker nell'ambito della competizione fra differenti visioni del mondo e *stili di vita* ¹⁷⁶, e presuppone, anzitutto, un chiarimento del concetto di verità proprio delle scienze umane. La contrapposizione, che abbiamo sin qui seguito, fra "sistema" e "sistematicità" non significa in ultima analisi altro che ciò: «ad un determinato sistema corrisponde con schietta coerenza di volta in volta una determinata *configurazione della vita*» ¹⁷⁷, e laddove l'analisi logica dei differenti approcci metodologici non poteva condurre ad altro risultato che a scoprirne le leggi strutturali, nel senso appunto di una sistematicità mai riportabile a sistema e di una verifica meramente formale della *correttezza* procedurale, «nel campo della *verità* si danno *solo sistemi unilaterali*» ¹⁷⁸: l'azione, l'operatività, presuppone sempre una scelta unilaterale all'interno di una non sistematizzabile «*sovrabbondanza di valori*» ¹⁷⁹. Una scelta che si richiama in ultima analisi al criterio della *fecondità* ¹⁸⁰.

Già in un breve articolo del 1925 Rothacker aveva indicato nella filosofia della storia il campo utopico in cui – trovando una concilia-

zione il piano etico della libertà umana, che trova espressione nel senso dell'azione, e quello metafisico del divenire dello spirito, che si esprime nel senso del processo storico – veniva a incarnarsi una coscienza che alla mera ricostruzione del dato storico (*das geschichtlich Gegebene*) contrapponeva il compito storico (*das Aufgegebene*)¹⁸¹. Questo compito continua a rinviare ad una contrapposizione polare fra un'esigenza universale di sistematicità e la continua costruzione e revisione di sistemi che trovano giusto nella particolarità la loro verità e «*concreta sostanzialità*»¹⁸². Ebbene, la questione sarà allora quella di intendere in che modo la comprensione ermeneutica possa ancora porsi come ambito generale di realizzazione della tensione polare ora descritta.

Massima distanza, qui, rispetto all'impostazione neokantiana del problema: la tensione polare si realizza pienamente nelle alternative *visioni del mondo*. Ritorniamo così alle implicazioni storiche che si legano al progetto di sistematica delle scienze umane, seguendo ancora per alcuni passi il modello rothackeriano di comprensione ermeneutica¹⁸³. Rothacker s'interroga sul "senso del comprendere", ovvero sulla «costante struttura»¹⁸⁴ mediante cui la comprensione si esercita come modalità conoscitiva delle scienze umane. Un simile chiarimento ha luogo per Rothacker delineando i rapporti fra il *Verstehen* delle scienze umane, il *Begreifen* e l'*Erklären*. Di fronte ad un determinato fenomeno, poniamo la filosofia platonica, si darà infatti un atteggiamento, quello tipico dell'idealismo sino alla scuola neokantiana (il discorso parte dal confronto con Natorp), che mirerà a enucleare e "risolvere in concetti" (*Begreifen*) un certo contenuto problematico: vero oggetto dell'indagine sarà «non il *platonico*, ma solo il *filosofico*»¹⁸⁵. Un atteggiamento quale è invece quello del naturalismo mirerà a "spiegare" (*Erklären*, è il termine guida del dibattito metodologico delle scienze sullo scorcio del secolo) il fenomeno, ovvero a inserirlo in una catena (storico-culturale) di rapporti di causa ed effetto, risolvendolo dunque nei termini di una storia della cultura e cioè, nell'esempio visto, a privilegiare il contenuto "*platonico*".

Se all'esempio del pensiero platonico si aggiunge, come fa Rothacker, quello dell'arte di Rembrandt, e alla critica nei confronti della metodologia di Natorp si aggiunge – con la ripresa dell'argomentazione prima sviluppata – quella a Wölfflin, ecco che ci ritroviamo di fronte allo stesso bivio teorico che già ci aveva occupato a proposito del ripensamento di *Idea* da parte di Baeumler, allorché alla contrapposizione panofskiana fra naturalismo e manierismo in nome dell'idealismo Baeumler aveva ribattuto con una critica generale al platonismo della posizione di Panofsky, cui veniva contrapposto, per la mediazione dell'atteggiamento storico, il concetto di stile storico. Seguiamo però la declinazione data da Rothacker al problema tramite la sua riconduzione all'alternativa fra *costruzione concettuale* e *spiegazione causale*.

In entrambi i casi, dice Rothacker, la verità e la comprensione del fenomeno storico si scinde in due, qui la sua «verità eterna», lì la sua «realtà temporale»¹⁸⁶, e ciò che va perduto con l'unità del *Verstehen* è il contenuto di verità del determinato fenomeno, irrisolvibile tanto nell'effetto di determinate cause quanto in un nucleo concettuale storico; viceversa, «quanto più profondamente la volontà di comprendere si sprofonda in una cosa [Sache], tanto più distintamente questa si dimostra *animata da un nucleo personale* [...]. Non come qualcosa di isolabile all'interno dell'opera, ma come ciò che determina la direzione, come un centro di linee di forza nell'opera»¹⁸⁷. Allo stesso modo che verità e realtà nell'oggetto d'indagine, *Begreifen* ed *Erklären* si congiungono nel procedimento metodologico del *Verstehen*, senza pertanto venire annullati nelle loro determinazioni.

Rothacker anzi, rifacendosi esplicitamente a Ranke, osserva una cosa che può a tutta prima apparire piuttosto curiosa, ma che in effetti contiene, per noi, il nucleo della sua posizione: osserva cioè che *in praxi* il *Verstehen* non consiste in altro che in un continuo ondeggiare della fiammella fra i due estremi del *Begreifen* e dell'*Erklären*, nel seguire una strada per un tratto sinchè improvvisamente e *irrazionalmente* non si trapassa con un salto nella direzione opposta¹⁸⁸. Non mancano certo i procedimenti razionali, che sono sostanzialmente quelli delle due prospettive contrastanti, ma essi appunto servono a indicare delle linee prospettiche che improvvisamente acquistano senso solo nel momento in cui il ricercatore arriva a cogliere intuitivamente la verità del fenomeno, che trasforma l'intero percorso effettuato. C'è un innegabile *pathos* del comprendere in Rothacker; con una suggestiva variazione del detto di Ranke secondo cui “ogni epoca sta immediatamente dinnanzi a Dio”, dice Rothacker: «Ciò che allora egli [lo storico] vide nel punto di congiunzione di quelle linee prospettiche era sempre, faccia a faccia, un occhio umano. Qui [...] le scienze dello spirito vedono il fine del comprendere»¹⁸⁹. Oggetto del comprendere è sempre un *Individuallebendiges*¹⁹⁰: «compreso viene il vissuto»¹⁹¹.

Il comprendere non è dunque per Rothacker principalmente una *forma* del sapere, ma la relazione ad un *contenuto* (la vita individuale), che in quanto tale si sottrae all'indagine concettuale e alla ricostruzione causale, offrendosi invece ad una relazione che implica, con Dilthey, la partecipazione “dell'uomo intero”.

Il *Verstehen* non costituisce dunque per così dire una qualche “mediazione” degli altri modelli conoscitivi ed è invece relazione ad un contenuto, individualmente determinato, proprio perché implica «una *direzione assolutamente determinata dell'interesse spirituale*»¹⁹², risultando esso stesso espressione di una ben determinata visione del mondo¹⁹³. «Dunque nel *Begreifen*, nell'*Erklären* e nel *Verstehen* sono in ultima analisi in competizione tre differenti *concetti di verità*. E infine,

dunque, tre differenti *ideali di verità*. Perché infatti negli ideali sfociano tutte le visioni del mondo, e da essi zampillano»¹⁹⁴. Se in questo senso sarà un'evoluzione del tutto lineare quella che condurrà Rothacker nel 1954 a vedere nella dogmatica «l'unica fonte di tutto il nostro sapere spirituale»¹⁹⁵, ancor meno sorprenderà vedere Rothacker teorizzare nel 1926 la congiunzione metodologica, già a partire dallo storicismo ottocentesco, di un'esigenza idealistica – sostanzialmente determinata dal riferimento a un'esigenza di validità assoluta dei valori storicamente messi in luce – con un'esigenza irrazionalistica, legata appunto al nucleo personale e vitale in cui quegli stessi valori e il loro dispiegarsi si radicano¹⁹⁶.

Il riferimento allo storicismo significa in ultima analisi per Rothacker fondare la relatività del valore di verità delle visioni del mondo nel contrasto fra le differenti direzioni dell'interesse vitale¹⁹⁷. Nel pensiero di Rothacker radicamento storico ed elaborazione dogmatica, come del resto ha mostrato Gadamer in un celebre saggio, si richiamano a vicenda: la dogmatica svolge la sua funzione «soltanto là dove si pensa e si conosce storicamente»¹⁹⁸, e giusto in rapporto a tale funzione storica acquista una peculiare «inconfutabilità prospettivistica»¹⁹⁹. Solo la dogmatica consente a giudizio di Rothacker di passare dall'analisi puramente strutturale offerta dalla sistematica alla produttiva unilateralità del singolo sistema, in cui trovano espressione i «veri contenuti della ragione»²⁰⁰, in cui la ragione diviene *concreta*. Ciò conferisce al processo storico «un momento di discontinuità»²⁰¹: l'azione umana, proprio in quanto situata in una ben determinata configurazione dell'esistenza, in un determinato stile di vita di cui la dogmatica costituisce la traduzione assiomatica, «rappresenta la soluzione *assoluta* di un compito *finito poiché contenutisticamente determinato*»²⁰².

Perché quasi mai, si chiede Rothacker, stante la forte determinazione fattuale del compito storico, gli avversari riescono a *persuadersi* reciprocamente²⁰³? Perché a differenziarli sono ideali di vita, visioni della realtà irrimediabilmente divergenti, infine e in breve dogmatiche non conciliabili: «"Contenuto o forma"» dice Rothacker con un esempio doppiamente indicativo, «sono le parole d'ordine non solo di due *teorie* artistiche, ma di due *ideali* artistici»²⁰⁴.

Sintomo per noi davvero rivelatore, per parafrasare le parole dello stesso Rothacker, il reciproco "non-potersi-persuadere" degli avversari²⁰⁵: il richiamo fortissimo esercitato dal modello dogmatico-assiomatico trattiene Rothacker al di qua di una cosciente ripresa del significato argomentativo della retorica, ripresa che sarebbe assolutamente a portata di mano laddove appunto si fa questione di una verità che fa tutt'uno con la rilevanza esistenziale e conoscitiva di determinati "contenuti" in rapporto agli interessi e alla storia culturale di una comunità. Assolutamente a portata di mano, direi, solo per la condizione

che fosse accettata, come peraltro sarebbe stato coerente con l'analisi "multidimensionale" del piano metodologico, l'idea di uno spazio di condivisione e di elaborazione come quello costituito dalle *strategie della persuasione*, sempre nuovamente mirate sulla situazione e sui soggetti di quella che Rothacker definiva «appropriazione linguistica e intellettuale»²⁰⁶ della realtà.

Si sarebbe trattato, in ultima analisi, di strategie conoscitive e costruttive capaci di mediare – ben prima che empiricamente fra le volontà di soggetti diversi – quei due piani, formale e contenutistico, che in Rothacker così radicalmente divergono.

Cercherò di mostrare nella seconda parte di questo studio come solo nel secondo dopoguerra, dopo la catastrofe del nazismo, abbia modo di farsi strada, innestando le questioni metodologiche proprie delle scienze dello spirito nel rinnovato dibattito sulla *topica*, un punto di vista realmente pluralistico – coi termini che sarebbero di Rothacker, "metodologicamente multidimensionale"²⁰⁷ – attorno alle modalità di svolgimento dei processi storici, sino all'elaborazione da parte di Pöggeler di una concezione della storia come dialogo, con cui si confronterà l'utopia celaniana di una poetica dialogica dopo Auschwitz.

¹ A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle an der Saale 1923, p. 15.

² Cfr. infra, il capitolo su Walter Benjamin.

³ Su questo si rinvia ancora ai bellissimi lavori di Andrea Pinotti, più volte citati in queste pagine.

⁴ Indicazioni preziose in questo senso, per quanto principalmente orientate sui rapporti fra scienza dell'arte e scienza della letteratura, in H. Dilly, *Heinrich Wölfflin: Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925*, in *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, numero speciale di "Revue Germanique Internationale", 2, 1994, pp. 107-122.

⁵ Mi riferisco a M. Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, e al saggio omonimo di H. Sedlmayr, edito per la prima volta nel 1949, ora in Idem, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, pp. 71-86, ed. it. Milano 1984, pp. 115-135.

⁶ È questo il tentativo condotto, come vedremo, da Erich Rothacker in *Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1919), ora in Idem, *Mensch und Geschichte. Studien zur Anthropologie und Wissenschaftsgeschichte*, Bonn 1950.

⁷ A. Baeumler, *Ästhetik*, München 1934; ed. it. *Eстетica*, Padova 1999. L'*Eстетica* di Baeumler compare in edizione italiana nel catalogo della libreria editrice **Ar** (e ci limitiamo al "neretto") di Padova, un'editrice che si diletta, tra l'altro, di scritti in cui si dimostra l'inutilità delle teorie di Einstein partendo dal loro retroterra razziale, si parla della "menzogna Auschwitz", si offrono abbondanti raccolte di scritti e discorsi di Hitler e così via. Non metterebbe conto di parlare di questa imbarazzante circostanza, probabilmente, se nel nostro Paese non fossero ritornati ad aver largo corso molti dei "riferimenti ideali" del nostro ariano editore. Vale allora la pena di verificare, sia pure in breve, il livello scientifico di questa edizione, per sapere cosa ci aspetta. Solo due esempi. A p. 43, nel paragrafo dedicato al concetto di anima bella in Plotino si legge: «il filosofo dell'anima ha assunto da Platone anche il concetto dell'anima bella (sebbene questo fonema in tal forma non sia ancora presente in Platone)»: che c'entra "fonema"? Ebbene, autarchicamente "fonema" traduce "Wortzusammenstellung". Il povero Baeumler, nel dubbio, ordinerebbe una nuova Verbrennung. Baeumler dedica un capitolo della seconda parte alla retorica antica; operazione realmente pionieristica

nel 1934, alla quale hanno sentito il bisogno di riallacciarsi alcuni dei più significativi protagonisti della ripresa degli studi di retorica, quali Klaus Döckhorn e in Italia Emilio Mattioli, che hanno citato, entrambi in tedesco, il paragrafo d'apertura del capitolo, in cui Baeumler, stigmatizzata la scarsità degli studi sulla storia della retorica, ricordava il ruolo chiave di Aristotele; ed ecco, finalmente in edizione italiana (p. 83), il passaggio centrale: «egli [Aristotele] pone la base per comprendere le espressioni linguistiche, fra le altre, in termini di strutture puramente grammaticali o logiche»; passaggio che rende, con fascistico sprezzo del pericolo, un passo che suona «[...] , legt er den Grund zu einem Verständnis sprachlicher Äußerungen unter anderen als rein grammatischen oder logischen Gesichtspunkten». Simili capovolgimenti e abissi del senso, non rari in questa edizione, trasportano realmente in una atmosfera rarefatta, adeguata al destino di grandi razze (o forse di altri più comuni pesci in barile). Proprio alle razze e al bel suono marziale della lingua tedesca sono dedicate alcune delle scelte più godibili di questa edizione. Nella comunità scientifica c'è a quanto pare la convenzione di citare un passo in lingua originale, all'interno di una traduzione, quando ciò risulti necessario, per esempio in una lettura critica in rapporto al contesto interpretativo, oppure quando si debba richiamare l'attenzione su una scelta di traduzione (e si che ce ne sarebbe stato bisogno), o rinviare a etimologie o giochi linguistici peculiari della lingua da cui si traduce, o simili. I nostri amici, invece, chiamano in adunata tutti o quasi i passi tedeschi in cui ricorre "Volk" o "Rasse" – "Ausdruck des Daseins und der Gestaltungskraft von Völkern und Rassen" (p. 143), come suona bene – ed è solo un peccato che questi passi non siano numerosi come si potrebbe desiderare, quale che ne sia, poi, il senso nel contesto (tenuto conto del quale, e si veda quanto si cercherà di analizzare in queste pagine, esaltarsi per essi equivale a esaltarsi in treno di fronte alla scritta "Bitte, nicht hinauslehnen").

⁸ A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle 1923. Il libro, come è piuttosto noto, apparve come primo volume di un progettato più ampio studio dal titolo *Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik*. Sulle vicende che avrebbero portato prima alla decisione di pubblicare solo il volume ricordato, e poi alla perdita del manoscritto intero, Baeumler informa nel breve *Nachwort* alla ristampa anastatica pubblicata a Darmstadt prima nel 1967 e poi ancora nel 1974 (pp. 353-354). Torneremo ancora su queste pagine che contengono indicazioni di estremo interesse.

⁹ A Kant Baeumler aveva dedicato già nel 1915 la propria dissertazione *Das Problem der Allgemeingültigkeit in Kants Ästhetik* (diss. München 1915), ancora a Monaco nel 1922 Baeumler pubblicherà poi una antologia dell'*Estetica* hegeliana, con introduzione (*Hegels Aesthetik - Unter einheitlichem Gesichtspunkte ausgewählt, eingeleitet und mit verbindendem Text versehen von Dr. Alfred Baeumler*, München, 1922), cui seguirà, sempre a Monaco nel 1923, una antologia dedicata alla *Storia della filosofia* (*Hegels Geschichte der Philosophie. In zusammenhängender Auswahl herausgegeben von Dr. A. Baeumler*, München 1923). Infine, nel 1924, sulla "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" (Jg. II, 1924, pp. 116-130), la rivista fondata da Erich Rothacker, apparirà un saggio su *Hegel und Kierkegaard*, destinato ad approfondire ulteriormente la riflessione sul pensiero storico in Hegel. Decisamente sparuta, a fronte dell'importanza unanimemente riconosciuta al libro sull'irrazionalità e ai più tardi studi sul mito, la letteratura critica su Baeumler: tacendo delle numerose riprese di temi del libro sull'irrazionalità negli studi recenti sull'estetica del Settecento, anche qui in Italia, si ricordano solo alcune dissertazioni sull'opera pedagogica di Baeumler, poi le pagine, peraltro molto attente, dedicate all'autore da G. Moretti nell'introduzione (intitolata *Creuzer, Bachofen, Baeumler. Tre stazioni del pensiero mitico*) all'ed. it. di A. Baeumler, *Da Winkelmann a Bachofen*, in A. Baeumler, Fr. Creuzer, J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, I vol., Milano 1983, pp. 11-75; quindi lo studio di H. Brunträger, *Der Ironiker und der Ideologe*, Würzburg 1993, dedicato al confronto Baeumler-Mann e ricco di osservazioni sull'opera complessiva del filosofo; pochi anni prima era comparsa anche una ricca documentazione in proposito: M. Baeumler, H. Brunträger (a cura di), *Thomas Mann und Alfred Baeumler: Eine Dokumentation*, Würzburg 1989; ancora, cfr. M. M. Roß, *Die staatgründende Tat: Alfred Baeumler und die Politisierung der Ästhetik*, in I. Korotin (a cura di), "Die besten Geister der Nation": *Philosophie und Nationalsozialismus*, Wien 1994, pp. 66-86; infine il recente A. Mina, *Nietzsche e la storia della filosofia: le interpretazioni di Baeumler, Heidegger, Löwith e Jaspers a confronto con la storia della filosofia nietzscheana*, Milano 2002.

¹⁰ A. Baeumler, *Nachwort zum Neudruck*, in Idem, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., ristampa anastatica Darmstadt 1974², p. 353.

¹¹ A. Baeumler, *Da Winckelmann a Bachofen*, cit., p. 87.

¹² Non mi sembra dunque di poter seguire qui la lettura di Moretti, che lega il rigetto dell'estetica alle «risposte soggettivistiche» (G. Moretti, *Creuzer, Bachofen, Baumler. Tre stazioni del pensiero mitico*, cit. p. 21) che essa avrebbe dato al problema dell'uomo: come del resto emergerà da quanto segue, nel libro del 1923 Baeumler vede nello sviluppo del pensiero del Settecento da Leibniz, a Baumgarten a Kant l'emergere del problema filosofico dell'individualità (cfr. ad es. A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. x) e ad esso legata la possibilità di una peculiare riflessione metodologica (ivi, p. 7 e p. 15, passi su cui tornerò), ma proprio al carattere formale di questa logica estetica intenderà opporsi negli anni della svolta mitologica e dell'avvicinamento al nazismo. Scelta, peraltro, che non appare affatto rimessa in questione nel suo fondamento scientifico dall'ultimo Baeumler nel 1967.

¹³ A. Baeumler, *Da Winckelmann a Bachofen*, cit., p. 88.

¹⁴ Si vedano, in questo senso, scritti come *Alfred Rosenberg und sein "Mythos"*, rec. in "Der Buchhandler in neuen Reich", 1942, pp. 137-140; *Alfred Rosenberg und der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1943; *Nietzsche, der Philosoph und Politiker*, Leipzig 1931; *Nietzsche und der Nationalsozialismus*, in "Nationalsozialistische Monatshefte", 1934, pp. 289-298.

¹⁵ A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., pp. viii-ix.

¹⁶ Ivi, p. vii.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 6: «Il problema della critica è nato insieme a quello del gusto. Il gusto è solo l'espressione soggettiva dello stesso stato di cose la cui espressione oggettiva è la critica. Presupposto dello spirito critico è l'autonomia e libertà del soggetto»; ivi, p. 7: «Il problema del gusto estetico rinvia dunque a una nuova, peculiare forma di "validità", "concetto" o "oggetto", a un nuovo metodo del conoscere obiettivo».

¹⁸ Ivi, pp. 2-3.

¹⁹ Ivi, p. 5.

²⁰ Ivi, p. 7.

²¹ Ivi, p. vi.

²² Ivi, pp. vi-viii.

²³ Lo sguardo di Baeumler va qui probabilmente anche al confronto diretto di Goethe con Kant (cfr. J. W. Goethe, *Einwirkung der neueren Philosophie*, Idem, *Anschauende Urteilskraft*, ora in Idem, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Hamburg 1960³, vol. XIII, pp. 27-9 e pp. 30-1), come potrebbero far pensare passaggi come questo: «Il concetto di genio sta di fronte a quello di gusto. Esso illumina il problema fondamentale da un lato nuovo, così come nella sfera logica il concetto di intelletto intuitivo ripete e conduce a termine quello di facoltà di giudizio riflettente» (A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. ix).

²⁴ Ivi, p. 7.

²⁵ Ivi, p. 13.

²⁶ Ivi, pp. 11-12.

²⁷ Ivi, p. 15; rendo con "ogni conoscitivo comprendere" l'espressione "alles verstehende Erkennen" dell'originale; rovescio nella trad. i rapporti fra i termini "verstehen" ed "erkennen" per una migliore resa italiana, lasciandone spero immutato il senso.

²⁸ Su tutto l'ambito problematico cfr. ad es. A. Seifert, *Cognitio historica. Die Geschichte als Namengeberin der frühneuzeitlichen Empirie*, Berlin 1976, ottimo libro, che peraltro non tiene conto di Baeumler. Per quanto riguarda la funzione di questa nozione per la costruzione di una storia dell'estetica in Baumgarten, mi si permetta di rinviare alla mia monografia su *L'estetica di Baumgarten*, Palermo 2000.

²⁹ A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. 15.

³⁰ Ivi, p. v.

³¹ Ivi, p. 16.

³² *Hegels Aesthetik - Unter einheitlichem Gesichtspunkte ausgewählt, eingeleitet und mit verbindendem Text versehen von Dr. Alfred Baeumler*, cit.

³³ Ivi, p. 2.

³⁴ Ivi, p. 13.

³⁵ Ivi, pp. 7-8.

³⁶ A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, ristampa anastatica 1974², cit., p. 353.

³⁷ *Hegels Geschichte der Philosophie. In zusammenhängender Auswahl herausgegeben von Dr. A. Baeumler*, cit., p. 7.

³⁸ Ivi, p. 17.

³⁹ A. Baeumler, *Hegel und Kierkegaard*, cit.

⁴⁰ Mi riferisco ancora alla cit. introduzione all'antologia *Hegels Geschichte der Philosophie. In zusammenhängender Auswahl herausgegeben von Dr. A. Baeumler*, cit.

⁴¹ Salvo richiamare all'urgenza del problema metodologico – nello specifico a proposito della *Grenzüberschreitung* fra le singole scienze – nella cit. introduzione a Bachofen (A. Baeumler, *Da Winckelmann a Bachofen*, p. 90), e salvo, soprattutto, l'assai più tardo confronto con l'ermeneutica nella recensione a Emilio Betti del 1963 (cfr. "Gnomon", bd. 35, 1963, pp. 113-120; ringrazio Luca Vargiu, che all'ermeneutica di Betti ha dedicato interessantissimi studi, per avermi fornito il testo della recensione baeumleriana).

⁴² A. Baeumler, *Estetica*, ed. it. cit., p. 64, modificato (e cfr. p. 38 dell'ed. tedesca); nello stesso senso ad es. p. 73 e p. 127.

⁴³ Pubblicato una prima volta a Firenze nel 1952, ristampato con una introduzione di Maurizio Ghelardi a Firenze nel 1996 (edizione da cui si cita), il piccolo capolavoro di Panofsky dovrebbe quanto prima essere disponibile in una nuova edizione curata da Giuseppe Patella, che mi ha gentilmente messo a disposizione la sua utilissima nuova presentazione, intitolata *Dell'arte che viene all'idea*.

⁴⁴ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. it. cit., p. xxxiii.

⁴⁵ E. Cassirer, *Eidos e eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, ed. it. Milano 1998.

⁴⁶ E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 7. Cfr. in proposito *infra*, il capitolo su Wind, specie il par. 3 *Il metodo, l'a priori e la storia: Wind fra Panofsky e Lewis*.

⁴⁷ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. it. cit., p. 4.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 29-30.

⁴⁹ *Ivi*, p. 17.

⁵⁰ *Ivi*, p. 30.

⁵¹ *Ivi*, p. 68.

⁵² S. Ferretti, cit., p. 169.

⁵³ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. it. cit., p. 66.

⁵⁴ *Ivi*, p. 68.

⁵⁵ Cit. in S. Ferretti, cit., p. 173.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. it. cit., p. 66.

⁵⁸ *Ivi*, p. 70.

⁵⁹ *Ivi*, p. 68.

⁶⁰ Si cfr. *supra* il capitolo su Panofsky, par. 2 *Panofsky e Riegl*.

⁶¹ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. it. cit., p. 79.

⁶² G. Patella, *Dell'arte che viene all'idea*, cit., pp. xx-xxi.

⁶³ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. it. cit., p. 42.

⁶⁴ G. Patella, *Dell'arte che viene all'idea*, cit., p. xxi.

⁶⁵ Non mi sembra per questo motivo di poter seguire Patella (cit., pp. xxi-xxii) quando scorge nell'antinomicità delle soluzioni storiche date al problema dell'idea il motivo per cui Panofsky afferma che il problema posto alla filosofia «è tale ch'ella, per la sua natura, deve rinunciare a risolverlo» (E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. it. cit., p. 79). La filosofia non può che porre sul piano teorico quei problemi artistici la cui soluzione paradossalmente precede il problema e si trova sul piano artistico intuitivo. Cfr. in questo senso *infra*, il capitolo su Wind, par. 1 *Wind e la sistematica dell'arte*.

⁶⁶ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, ed. it. cit., p. 141. Si tratta dell'ultima nota posta da Panofsky a commento dell'apertura su Kant e Riegl.

⁶⁷ Cfr. E. Cassirer, *Il concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito*, ed. it. in *Idem, Mito e concetto*, Firenze 1992, pp. 95-135.

⁶⁸ H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, dissertazione, Hamburg 1923. Noack pubblicò successivamente in due sezioni il saggio *Vom Wesen des Stils. I Der Stilbegriff als Problem der philosophischen Systematik*, e *II Der Stilbegriff in den Kultur- und Kunstwissenschaften*, in "Die Akademie. Eine Sammlung von Aufsätzen aus dem Arbeitskreis der Philosophischen Akademie auf dem Burgberg in Erlangen", rispettivamente H. 2, 1925 pp. 117-182, e H. 4, pp. 63-114.

⁶⁹ H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, cit., p. 77.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 39.

⁷² *Ivi*, p. 71.

- ⁷³ Ibid.
- ⁷⁴ Sul quale cfr. A. Baeumler, *Estetica*, ed. it. cit., pp. 35-47.
- ⁷⁵ Ivi, p. 135; Baeumler commenta il saggio goethiano su *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*.
- ⁷⁶ Ivi, p. 26.
- ⁷⁷ Ivi, p. 18.
- ⁷⁸ Ivi, p. 21.
- ⁷⁹ Ivi, p. 37.
- ⁸⁰ Ibid.
- ⁸¹ Ivi, p. 36.
- ⁸² Ivi, p. 39.
- ⁸³ Ibid.
- ⁸⁴ Ivi, p. 45.
- ⁸⁵ E. Panofsky, *Sul rapporto tra la scienza dell'arte e la teoria dell'arte*, ed. it. cit., p. 180, e cfr. supra, il cap. su Panofsky, par. 3 *Teoria e storia*.
- ⁸⁶ A. Baeumler, *Estetica*, ed. it. cit., p. 71.
- ⁸⁷ Ibid.
- ⁸⁸ Ivi, p. 73.
- ⁸⁹ Ivi, p. 74.
- ⁹⁰ Cfr. M. Schröter, *Philosophie der Technik*, München 1934.
- ⁹¹ A. Baeumler, *Estetica*, ed. it. cit., p. 124.
- ⁹² Ivi, p. 125.
- ⁹³ Ivi, p. 137.
- ⁹⁴ Introducendo il capitolo su Aristotele Baeumler aveva detto (ivi, p. 71) che la dottrina dell'arte «se viene considerata giustamente, conduce, come ogni scienza filosofica, alla conoscenza dell'essere».
- ⁹⁵ Ivi, p. 135.
- ⁹⁶ Ibid.
- ⁹⁷ Cfr. ivi, pp. 137-138.
- ⁹⁸ Ivi, p. 139.
- ⁹⁹ Ibid., trad. modif.
- ¹⁰⁰ Ivi, p. 140.
- ¹⁰¹ Ivi, p. 142.
- ¹⁰² Ibid.
- ¹⁰³ Ivi, p. 144.
- ¹⁰⁴ Cfr. A. Baeumler, *Ästhetik*, cit., p. 98; si tratta di un altro di quei passi che il traduttore italiano rende troppo autarchicamente.
- ¹⁰⁵ A. Baeumler, *Estetica*, ed. it. cit., p. 142.
- ¹⁰⁶ Ivi, p. 141.
- ¹⁰⁷ Si anticipano qui, in relazione al contesto generale del presente studio, alcuni risultati di una più vasta ricerca sul pensiero di Rothacker.
- ¹⁰⁸ Mi si permetta di rinviare in proposito al mio cit. *L'estetica di Baumgarten*, pp. 11-14, e poi soprattutto al decisivo volume di H. Adler, *Die Prägnanz des Dunklen*, Hamburg 1990.
- ¹⁰⁹ A. Baeumler, *Estetica*, ed. it. cit., p. 64.
- ¹¹⁰ Molte, in un'arco di attività che va dal 1912 alla metà degli anni Sessanta, le opere di Rothacker, tutte più o meno direttamente pertinenti gli argomenti della nostra analisi. Si ricordano qui le principali: E. Rothacker, *Über die Möglichkeit und der Ertrag einer genetischen Geschichtsschreibung im Sinne Karl Lamprechts*, Leipzig 1912; Idem, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1919), Tübingen 1930²; Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften* (1926), Bonn 1947²; Idem, *Hilfsmittel des philosophischen Studiums*, in "DVJS", V, 1927, pp. 766-791; Idem, *Geschichtsphilosophie*, München 1934; Idem, *Die Schichten der Persönlichkeit*, Leipzig 1938; Idem, *Probleme der Kulturanthropologie*, Bonn 1948; Idem, *Schelers Durchbruch in die Wirklichkeit*, Bonn 1949; Idem, *Mensch und Geschichte*, cit.; Idem, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, Mainz 1954; Idem, *Geleitwort*, in "Archiv für Begriffsgeschichte", I, 1955, pp. 5-9; Idem (con J. Thyssen), *Intuition und Begriff*, Bonn 1963; Idem, *Philosophische Anthropologie*, Bonn 1964; Idem, *Zur Genealogie des Menschlichen Bewusstseins*, Bonn 1966. Postumi sono usciti gli abbozzi, tutto sommato piuttosto deludenti per la verità, di un progetto lungamente accarezzato da Rothacker, e sostanzialmente ripreso con ben altre implicazioni da Blumenberg; E. Rothacker,

Das "Buch der Natur", Bonn 1979. Numerosi gli studi dedicati a Rothacker, a partire dai molti saggi dedicati all'autore in vita, fra cui la *Festschrift* per il settantesimo compleanno, a cura di G. Funke, *Konkrete Vernunft*, Bonn 1958. Ho tenuto presenti in special modo W. Perpeet, *Erich Rothacker*, Bonn 1968; O. Pöggeler, *Rothackers Begriff der Geisteswissenschaften*, in H. Lützel (a cura di), *Kulturwissenschaften*, Bonn 1980, pp. 306-353, ristampato con pochissime modifiche in O. Pöggeler, *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie*, München 1994, pp. 438-478, volume che contiene altre preziose indicazioni sul nostro autore; V. Böhnigk, *Kulturanthropologie als Rassenlehre. Nationalsozialistische Kulturphilosophie aus der Sicht des Philosophen Erich Rothacker*, Würzburg 2002. Un discorso a parte è poi quello legato alla presenza di Rothacker nel dibattito ermeneutico con particolare riferimento a Betti e Gadamer; cfr. E. Betti, *La dogmatica moderna nella storiografia del diritto e della cultura* (1962), ora in Idem, *Diritto Metodo Ermeneutica*, Milano 1991, pp. 486-521, saggio che traduce un originale tedesco del 1959; H. G. Gadamer, *Ermeneutica e storicismo* (1965), ed. it. in Idem, *Verità e metodo 2*, Milano 1996, pp. 373-409, specie pp. 384-385. Per un inquadramento generale delle questioni, oltre i più generici, ai nostri fini, B. Accarino (a cura di), *Ratio imaginis*, Firenze 1991; M. T. Pansera, *Antropologia filosofica*, Milano 2001; e i brevi cenni che si trovano in M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Milano 1988, pp. 318-319, cfr. Fr. Kümmler, *Kulturanthropologie*, in A. Flitner (a cura di), *Wege zur pädagogischen Anthropologie*, Heidelberg 1967², pp. 162-187; J. Fischer, *Philosophische Anthropologie. Zur Rekonstruktion ihrer diagnostischen Kraft*, in J. Friedrich e B. Westermann (a cura di), *Unter offenem Horizont. Anthropologie nach Helmuth Plessner*, Frankfurt am Main 1995, pp. 249-280. Utili inoltre per numerosi riferimenti al contesto alcune voci dei recenti *Ästhetische Grundbegriffe*, a cura di K. Barck, M. Fontius et al., e segnatamente D. Baecker, *Kultur*, in op. cit., vol. III, Stuttgart 2001, pp. 510-556; H.-G. Soeffner, J. Raab, *Stil*, in op. cit., vol. V, Stuttgart 2003, pp. 641-703; J. Fetscher, *Zeitalter/Epoche*, in op. cit., vol. VI, Stuttgart 2005, pp. 774-810.

¹¹¹ E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., pp. 18-19.

¹¹² W. Dilthey, *Introduzione alle scienze dello spirito*, ed. it. Firenze 1974.

¹¹³ Su questo punto cfr. E. Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, cit., p. 256.

¹¹⁴ Cfr., insieme alla cit. *Einleitung* del 1919, anche i saggi della prima sezione (intitolata *Zur Geschichte und Theorie der Historischen Schule*) del cit. *Mensch und Geschichte*.

¹¹⁵ E. Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, cit., p. xviii. Si tratta in effetti, qui e nella nota che segue, di pagine che Rothacker aggiunse come premessa all'edizione del 1930.

¹¹⁶ Ivi, p. xvii.

¹¹⁷ O. Pöggeler, *Rothackers Begriff der Geisteswissenschaften*, cit., p. 347.

¹¹⁸ E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 21.

¹¹⁹ Ivi, p. 12.

¹²⁰ Ivi, p. 20. Il concetto è espresso nelle pagine finali della cit. *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, pp. 276-277 con l'esplicita intenzione di rinviare a una fondazione ontologica; il problema, benchè sapientemente dissimulato da Rothacker, a volte con ironia corrosiva, resta sempre presente nel suo percorso ulteriore di ricerca. Cfr. in proposito la monografia di Perpeet, *passim*.

¹²¹ E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 21.

¹²² Ivi, p. 112.

¹²³ Ancora negli ultimi anni Rothacker dedicherà all'argomento un breve e vivacissimo saggio: *Die Geisteswissenschaften bilden kein System*, ora in appendice a Idem, *Zur Genealogie des Menschlichen Bewusstseins*, cit., pp. 220-230.

¹²⁴ Cfr. la voce *Geisteswissenschaften* di A. Diemer, in J. Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3, Basel 1974, rr. 211-215.

¹²⁵ Si ricordi che già nel 1923 Rothacker era stato fra i promotori, insieme a Paul Kluckhohn e ad una schiera di collaboratori fra i quali figuravano Burdach, Spranger, Troeltsch e Vossler, della pubblicazione della *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, la principale impresa in Germania nel campo della storia delle idee sino alla pubblicazione, sempre a cura di Rothacker, dell'*Archiv für Begriffsgeschichte*. Cfr. in proposito la cit. monografia di W. Perpeet, pp. 21-23.

¹²⁶ Con Hegel e la sua scuola si apriva la più ampia analisi storica dell'*Einleitung in die Geisteswissenschaften*, cit., pp. 8-37 e pp. 82-129.

¹²⁷ Cfr. E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., pp. 3-4.

¹²⁸ Ivi, p. 4.

¹²⁹ E. Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, cit., p. 274.

- ¹³⁰ Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 21.
- ¹³¹ Ivi, pp. 111-112. Il riferimento a Nietzsche, talvolta a mio avviso piuttosto "di maniera", ricorre parecchie volte nel corso dell'argomentazione di Rothacker, già dalle pagine iniziali del libro sul rapporto fra crisi storiche e strutturazione delle scienze dello spirito.
- ¹³² Ivi, p. 21.
- ¹³³ Idem, *Die deutsche historische Schule* (1941), ora in Idem, *Mensch und Geschichte*, cit., p. 10.
- ¹³⁴ Ibid.
- ¹³⁵ Ivi, p. 11.
- ¹³⁶ Ivi, p. 13.
- ¹³⁷ Cfr. in proposito il saggio di O. Pöggeler, *Rothackers Begriff der Geisteswissenschaften*, cit., pp. 319-320.
- ¹³⁸ E. Rothacker, *Die deutsche historische Schule*, cit., p. 15.
- ¹³⁹ Cfr. G. Moretti, cit., pp. 29-32.
- ¹⁴⁰ Si veda, in questo senso emblematico, il volume del 1938 su *Die Schichten der Persönlichkeit*, cit., e la sistemazione finale di *Zur Genealogie des Menschlichen Bewusstseins*, cit., del 1968.
- ¹⁴¹ Idem, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, cit.; tornerò brevemente sull'argomento nel primo capitolo della sezione dedicata alla topica.
- ¹⁴² Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 22.
- ¹⁴³ Idem, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, cit., p. 256.
- ¹⁴⁴ Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 23.
- ¹⁴⁵ Idem, p. 12. Su questo punto, e sull'interpretazione delle scienze dello spirito come *Sinnwissenschaften*, cfr. W. Perpeet, cit., pp. 29-32.
- ¹⁴⁶ Idem, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, cit., p. 43. Qui e di seguito citerò i numeri di pagina del saggio di Rothacker facendo riferimento alla numerazione interna, e non a quella generale del volume in cui esso è apparso.
- ¹⁴⁷ W. Perpeet, cit., p. 30.
- ¹⁴⁸ E. Betti, *La dogmatica moderna nella storiografia del diritto e della cultura*, cit., pp. 499-500. Sul rapporto Betti-Rothacker e sulla dogmatica in Betti vedi T. Griffero, *Interpretare. La teoria di Emilio Betti e il suo contesto*, Torino 1988, pp. 39-55; L. Vargiu, *Dogmatica e tipizzazione nel pensiero di Emilio Betti*, in "Itinerari", seconda serie, n. 1, 1998, pp. 19-45.
- ¹⁴⁹ E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 23.
- ¹⁵⁰ Ivi, p. 24.
- ¹⁵¹ Cfr. ivi, pp. 107-109.
- ¹⁵² Ivi, p. 26.
- ¹⁵³ O. Pöggeler, *Rothackers Begriff der Geisteswissenschaften*, cit., pp. 318-319.
- ¹⁵⁴ Il riferimento è nuovamente al già cit. incipit di E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 4.
- ¹⁵⁵ Ivi, pp. 26-36; come già accennato, Rothacker aveva dedicato al problema uno dei suoi primi scritti, una lunga recensione-saggio ai *Grundbegriffe* di Wölfflin, ristampata nel cit. *Mensch und Geschichte*, pp. 151-165.
- ¹⁵⁶ Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 27.
- ¹⁵⁷ Ibid.
- ¹⁵⁸ Particolarmente netta emerge quest'impostazione ad es. in Idem, *Philosophiegeschichte und Geistesgeschichte* (1940), in Idem, *Mensch und Geschichte*, cit., pp. 84-102.
- ¹⁵⁹ Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 30.
- ¹⁶⁰ Idem, *Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, cit., p. 161.
- ¹⁶¹ Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 30.
- ¹⁶² E. Betti, *La dogmatica moderna nella storiografia del diritto e della cultura*, cit., pp. 503-504.
- ¹⁶³ E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, cit., p. 15.
- ¹⁶⁴ Ivi, p. 16.
- ¹⁶⁵ Ibidem.
- ¹⁶⁶ E. Betti, *La dogmatica moderna nella storiografia del diritto e della cultura*, cit., p. 504, e nota 20.

¹⁶⁷ E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, cit., p. 20.

¹⁶⁸ Aperture in tal senso ad es. già in E. Rothacker, *Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, cit., pp. 151-153. Se è accettabile la ricostruzione che mi sembra di dover proporre in queste righe, non si può allora consentire con quanto Pöggeler dice a questo proposito in *Rothackers Begriff der Geisteswissenschaften*, cit., pp. 321-322.

¹⁶⁹ Con l'imminente deriva *völkisch* che ne seguirà.

¹⁷⁰ A. Baeumler, *Estetica*, ed. it. cit., p. 142.

¹⁷¹ Ivi, p. 143: «L'esito di lunghi e laboriosi sforzi destinati a porre i fondamenti concettuali della storiografia dell'arte culmina nella sostituzione del *concetto di stile* al concetto di espressione».

¹⁷² E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 112.

¹⁷³ Ivi, p. 110.

¹⁷⁴ Ivi, p. 26.

¹⁷⁵ Su questi problemi cfr. in primo luogo V. Böhnigk, *Kulturanthropologie als Rassenlehre. Nationalsozialistische Kulturphilosophie aus der Sicht des Philosophen Erich Rothacker*, cit.; è davvero impressionante come l'opera di ripensamento del proprio coinvolgimento col nazismo si sia limitata per Rothacker, dopo la fine della guerra, a insignificanti correzioni: i riferimenti espliciti all'ideologia e al partito nazista saranno semplicemente sostituiti, per fare un esempio, da richiami ai "movimenti nazionali" in generale. Cfr. ad es. come, in una pagina (p. 138 di tutte le edizioni) che inizia con uno sprezzante riferimento agli uomini "dalla lunga testa", cioè gli ebrei, nel gergo nazista (riferimento incredibilmente mantenuto sia nella revisione del 1952 sia nella ristampa del 1971), si dica poi che l'unificazione tedesca non si deve alla razza nordica ma (ed. del 1934) «allo "spirito prussiano" e allo spirito dello NSDP», che diventa appena, dopo la guerra, «allo "spirito prussiano" e alle susseguenti ideologie nazionali», che non muta di una virgola l'oggetto inteso, né l'ampiezza assegnata al concetto di "unificazione tedesca", che evidentemente mira (a) all'unificazione razziale, (b) alla politica di espansione territoriale. Da notare come, a partire dalle commissioni di denazificazione, si sia per lo più evitato di far seriamente i conti col significato teorico del legame di Rothacker col nazismo. Per quanto riguarda ancora le edizioni delle opere di Rothacker, va notato ancora che l'edizione del 1950 del più volte cit. *Mensch und Geschichte* fu in effetti preceduta da una edizione apparsa nel 1944, la cui tiratura fu sì in gran parte distrutta dai bombardamenti, come racconta Rothacker nella premessa all'ed. del 1950, ma che soprattutto non risultava più proponibile perché conteneva alcuni saggi profondamente legati al nazismo e alle teorie razziste.

¹⁷⁶ L'espressione verrà tematizzata in modo particolare nel 1934 in E. Rothacker, *Geschichtsphilosophie*, cit., capitoli secondo e terzo, sino alle conclusioni generali dell'intera filosofia della storia: «Il contenuto della storia universale è la battaglia per gli stili di vita culturali» (ivi, p. 145), battaglia che per Rothacker apriva agli orizzonti del trionfale presente *im dritten Reich*.

¹⁷⁷ Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 156.

¹⁷⁸ Ivi, p. 157.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ivi, p. 170.

¹⁸¹ Idem, *Zur Philosophie der Geschichte* (1925), ora in Idem, *Mensch und Geschichte*, cit., pp. 141-143.

¹⁸² Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 169.

¹⁸³ Ivi, pp. 119-131.

¹⁸⁴ Ivi, p. 120.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ivi, p. 123.

¹⁸⁷ Ivi, p. 121.

¹⁸⁸ Ivi, p. 123.

¹⁸⁹ Ivi, p. 124.

¹⁹⁰ Ibid.-

¹⁹¹ Ivi, p. 127.

¹⁹² Ivi, p. 128.

¹⁹³ Rothacker parla qui di «Ausdrucksbeziehung» come categoria delle scienze dello spirito. Cfr. ivi, p. 124, e *ibid.* i rinvii interni ad altri passi che valgono ad illustrare il concetto con riferimento appunto alle "visioni del mondo" in competizione fra di loro.

¹⁹⁴ Ivi, p. 128.

¹⁹⁵ Idem, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, cit., p. 25.

¹⁹⁶ Cfr. Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 129.

¹⁹⁷ Cfr. ad es. ivi, p. 145.

¹⁹⁸ H. G. Gadamer, *Ermeneutica e storicismo*, ed. it. cit., p. 384.

¹⁹⁹ Ivi, p. 385.

²⁰⁰ Idem, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, cit., p. 157.

²⁰¹ Ivi, p. 155.

²⁰² Ibid. Cfr. anche ivi, p. 158.

²⁰³ Ivi, p. 111.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Controprova di quel che si dice è a mio giudizio il fatto che nelle opere in cui il termine *Überzeugung* (persuasione) acquisterà valore tematico si tratterà di una «feste Überzeugung» che pretende di possedere piena obiettività e che in quanto tale entra in competizione con altre *dogmatische* (cfr. Idem, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, cit., p. 13 e p. 15), o ancora più estesamente, nell'opera conclusiva di Rothacker (Idem, *Zur Genealogie des menschlichen Bewusstseins*, cit., *Begriffsregister*, p. 371 e i rinvii ivi presenti), si giungerà all'espressione "Überzeugende Welt", col chiarimento che i mondi persuasivi sono «in quanto tali ottenuti combattendo». Appunto in un reciproco "non-potersi-persuadere" degli avversari.

²⁰⁶ Idem, *Geschichtsphilosophie*, cit., p. 99. Si tratta delle considerazioni conclusive di un paragrafo (§ 26, pp. 94-99) dedicato all'enucleazione del concetto di "Bedeutsamkeit", che integra sul piano della rilevanza ai fini di una visione del mondo la correttezza formale della logica e la congruenza fattuale. Su questi punti cfr. W. Perpeet, cit., pp. 37-39.

²⁰⁷ Oppure, se vogliamo, nel senso della *Multiversalgeschichte* del dialogo interdisciplinare di cui dirà Odo Marquard in un rinnovato confronto con le difficoltà della filosofia della storia e la tradizione delle scienze dello spirito. Si vedano i saggi *Universalgeschichte und Multiversalgeschichte e Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften*, in O. Marquard, *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart 1996.

III – *Sistema e storia nel pensiero estetico di Edgar Wind*

Al di là del confronto assai problematico, come si è visto, fra la prospettiva di Panofsky e quella di Baeumler, la riflessione giovanile di Edgar Wind ci si propone come un banco di prova assai indicativo del progetto metodologico della scienza dell'arte nella prima metà del Novecento, e ciò sulla base di una serie di circostanze che converrà già qui in apertura brevemente indicare con l'avvertenza che tali circostanze, nel momento stesso in cui fungono da presupposti per la nostra analisi, anticipano *in nuce*, secondo le movenze di un *circulus methodicus* che sarà fra i nostri oggetti di discussione, alcune delle tesi che cercheremo di articolare nelle pagine che seguono. Più giovane di Panofsky e di Saxl rispettivamente di otto e dieci anni, allievo diretto prima di Cassirer e Panofsky ¹ e poi di Saxl ² all'università di Amburgo, forse più di ogni altro vicino all'eredità spirituale di Warburg ³, al quale peraltro si accostò solo nel 1928 dopo un decisivo triennio di esperienze statunitensi, Wind si è infatti trovato a frequentare costantemente le regioni di confine della discussione sui fondamenti della sistematica dell'arte, di volta in volta esplorandone nel modo più conseguente le possibilità teoriche.

Se infatti la tesi del 1922 e il saggio sulla sistematica dei problemi artistici che Wind ne ricavò nel 1925 sperimentano l'impostazione neokantiana voluta da Panofsky, con risultati tali da influenzare nel modo più profondo l'elaborazione ulteriore del pensiero di quest'ultimo, il percorso del noviziato teorico del futuro autore dei *Misteri pagani nel Rinascimento* e di *Arte e anarchia* si volgerà in seguito a sondare altre zone limite del progetto iconologico, interrogandosi in particolare sulla peculiare storicità dell'arte, sulla natura del simbolo, sulle implicazioni metodologiche del rapporto fra ricerca scientifica e storico-artistica. Per questi motivi, crediamo, l'indagine sulla sistematica dell'arte sviluppata da Edgar Wind illumina in maniera intensa il contributo del dibattito metodologico sui fondamenti della storia dell'arte al pensiero estetico del Novecento, offrendosi con particolare freschezza al dibattito attuale.

A caratterizzare sin dal principio l'impegno teorico di Wind è una coscienza straordinariamente acuta delle implicazioni storiche e siste-

matiche della riflessione in corso sul fatto artistico; non è dunque un caso che i primi contributi teorici di Wind, la tesi del 1922 già citata e due saggi in inglese ad essa in buona parte riportabili, mirino per un verso a ripensare e collocare in ambito squisitamente metodologico la discussione sull'*a priori* kantiano propria della filosofia tedesca di quegli anni ⁴, e per l'altro a ridefinire appunto in chiave metodologica la differenza fra l'intuizione estetica e l'approccio conoscitivo proprio della teoria dell'arte ⁵, così ereditando e riformulando i temi portanti di tutta la stagione teorica aperta dalla riflessione di Fiedler: le ipotesi teoriche della scienza dell'arte si dovranno orientare verso quella regione di senso dischiusa dall'intuizione estetica dell'opera, ma a sua volta l'intuizione estetica verrà affinata, arricchita e precisata dal lavoro ricostruttivo e speculativo della scienza dell'arte. Rilette alla luce di queste considerazioni giovanili, sia qui detto di passaggio, le celebri pagine del saggio su *L'eloquenza dei simboli* del 1950 ⁶, tutte giocate sull'unione di «trasparenza e oscurità» del simbolo e sullo scopo «catartico» dello studio dei simboli acquistano probabilmente uno spessore almeno in parte insospettato ⁷.

1. *Wind e la sistematica dell'arte*

Ma il risultato più impegnativo della prima riflessione di Wind è senz'altro costituito dal saggio *Zur Systematik der künstlerischen Probleme* ⁸, con il quale Wind si inserisce, ma come vedremo in maniera fortemente problematica, nella scia aperta dai primi lavori teorici di Erwin Panofsky ⁹.

Ritorniamo dunque, in tutta brevità, sui risultati cui ci hanno condotto le precedenti analisi. Anzitutto, Panofsky era pervenuto a ripensare la costruzione di un sistema di “concetti fondamentali della storia dell'arte” così da oscurare e rimpiazzare il progetto di Wölfflin, criticandone alla luce della propria prospettiva neokantiana l'implicita lettura psico-fisiologica dell'*a priori* ¹⁰, e ponendo la questione relativa al *sensu* dei modi della raffigurazione artistica, ovvero al significato della variazione stilistica «considerato dal punto di vista delle determinazioni metafisiche fondamentali della creazione artistica» ¹¹. Questa visione, che squadernava dinanzi alla storia dell'arte l'esigenza di un nucleo fondativo «metastorico e metapsicologico» ¹² dell'agire artistico, aveva condotto Panofsky a confrontarsi con il concetto di *Kunstwollen* e dunque con l'opera di Riegl.

Anche qui Panofsky, come si ricorderà, si era aperto la strada a colpi di spada, rigettando decisamente ogni interpretazione psicologica del *volere artistico* e cogliendo in esso piuttosto un «oggetto metaempirico» ¹³ che dispieghi il senso immanente, unitario, del fenomeno artistico. Sulla base appunto di tale ipotesi costruttiva, risultava possibile immaginare un *sistema* concettuale i cui elementi andrebbero

«concepiti come manifestazioni diverse di una comune tendenza di fondo, di una tendenza che, in quanto tale, *andrebbe* intesa appunto come il compito dei veri “concetti fondamentali della storia dell’arte”»¹⁴. Pur senza ancora accingersi, nel 1920, alla formulazione di un simile complesso teorico, Panofsky lo aveva tuttavia nettamente caratterizzato come un sistema di «categorie valide *a priori*, le quali [...] si adattino al fenomeno artistico, quali criteri di determinazione del suo senso immanente»¹⁵, ovvero appunto del *Kunstwollen*, trasfigurato direi alla luce della terminologia kantiana adottata da Panofsky. Riegl inoltre figurerebbe in questa prospettiva, notava ancora Panofsky, come «lo studioso che è andato più lontano nella determinazione e nell’applicazione dei concetti fondamentali di cui abbiamo parlato»¹⁶, grazie all’elaborazione delle coppie concettuali “ottico”/“aptico” e “obiettivistico”/“soggettivistico”.

Ben lungi dal sostituirsi alla ricerca storica e dal pretendere di determinare «un *rapporto causale di dipendenza* tra diversi fenomeni successivi nel tempo» un orizzonte di ricerca così concepito si volgerebbe «al *senso unitario che può essere scoperto* come fenomeno artistico globale»¹⁷, e dunque, come ben osserva Silvia Ferretti, perverrebbe a fornire all’analisi storica «un fondamento di possibilità»¹⁸.

«Il *volere artistico* [...] può essere colto solo a partire da categorie *a priori*, attraverso uno dei fenomeni stessi»¹⁹, osservava Panofsky nell’ultima parte del saggio sul *Kunstwollen*, aprendo così per un verso a quella definitiva riformulazione del rapporto fra teoria e storia nella considerazione dell’arte che sarebbe stata argomento del densissimo saggio programmatico del 1925 e per l’altro verso mettendo l’ultimo sigillo all’incardinamento sistematico fra la questione del senso, del senso ultimo del fenomeno artistico, ovvero del *Kunstwollen* nei termini di Riegl, e la costruzione dei “concetti fondamentali” *a priori* della storia dell’arte.

È con questa poderosa ipotesi sistematica, con i suoi presupposti ermeneutici, le sue conseguenze storiografiche e le sue implicazioni sulla portata degli stessi concetti di teoria dell’arte, divenire storico, sistema, che Wind si misura.

Il giovanissimo studioso sceglie una strategia particolarmente fruttuosa: ponendosi all’ombra del suo giovane maestro e amico, del quale condivide senz’altro l’impostazione neokantiana, e collaborando alla tessitura di un sistema di “concetti fondamentali”, Wind manifesta tuttavia una cura e una sobrietà particolare nella costruzione del retroterra storico e nella verifica concettuale: per ciò stesso si apriranno nel compatto impianto panofskiano significativi spazi di movimento, che puntualmente daranno luogo agli ulteriori sviluppi del pensiero di Wind. È quanto emerge sin dalle prime battute del saggio, in cui le procedure descrittive e comparative tipiche di Wölfflin vengono giu-

dicare sostanzialmente estranee all'ipotesi che ci si accinge a verificare, e rinviare a un modello morfologico, di sostanziale derivazione goethiana: diagnosi che si potrebbe giudicare ancora oggi assai convincente, e che soprattutto faceva giustizia della troppo veloce appropriazione operata da Panofsky.

In presenza dunque di un'ambiguità o comunque di una sostanziale indeterminazione negli usi terminologici, si pone il problema di una più esatta definizione della natura e dell'ambito di applicazione del concetto di "problema artistico", che viene anzitutto distinto da una mera procedura ricostruttiva/astrattiva mirante a determinare il compito che l'arte è chiamata a svolgere in una determinata situazione di fatto ²⁰.

In contrapposizione alla determinazione astrattiva e necessariamente univoca di tale *vorkünstlerische Aufgabe*, i problemi artistici fondamentali andranno determinati per tutt'altra via e, in relazione a un'esigenza ben diversa, quella di rendere possibile l'interpretazione (*Deutung*, contrapposta alla mera descrizione, *Schilderung*, dei fenomeni) dell'opera d'arte, dovranno «avere un'origine *immanente-artistica*» ²¹ e manifestarsi come l'espressione concettuale di una struttura antinomica che trova la sua risoluzione effettiva solo nell'opera d'arte. La complessa argomentazione, che trae palesemente origine dalla splendida conclusione kantiana del saggio panofskiano del 1920 sul *Kunstwollen* ²², trova in Wind uno sviluppo originalissimo, che converrà seguire con qualche attenzione: «Per concepire qualcosa come "prestazione artistica", la devo considerare in quanto soluzione di qualcosa di prima irrisolto, e cioè devo porre un conflitto che si rappresenti come "conciliato" nel fenomeno artistico. Poiché però questo conflitto deve essere immanente-artistico, e tutto ciò che è artistico appartiene alla regione concreta-intuitiva, l'antitesi deve riferirsi a questa stessa sfera intuitiva. I principi che si trovano in reciproco contrasto non potrebbero dunque essere di carattere logico-concettuale. Reciprocamente però il *contrasto stesso* non può essere compreso altrimenti che *logicamente*, così come del resto la sua scoperta avviene solo a partire da motivi concettuali. Dunque deve esser posto *nel pensiero* il problema, la cui soluzione è da ritrovare soltanto *nel campo dell'intuitivo*» ²³.

Panofsky, come già nel saggio sul *Kunstwollen*, sarà fundamentalmente interessato a due aspetti di questo che definirei un "sistema di antinomie", e cioè alla determinazione dei concetti fondamentali come coppie antinomiche (ottico/aptico ecc. ²⁴) e alla visione dell'opera d'arte come soluzione, unica, individuale e intuitiva, a partire dalla quale si pone la questione stessa della determinazione antinomica dei problemi artistici ²⁵. In tal senso si esprime anche Wind quando, poco più oltre, osserva: «Un "problema artistico" viene posto dal *pensiero della scienza dell'arte* alla *creatività artistica* – ma non in maniera tale che il

problema *preceda* la soluzione, ma così che esso venga *cercato* a interpretazione della soluzione. Si dà quindi il caso paradossale che la soluzione è *data* [gegeben], il problema è *assegnato* [aufgegeben] – assegnato, perché la soluzione venga compresa *in quanto* “soluzione”»²⁶.

Ma su queste intenzioni prevale, in Wind, la tematizzazione di una ulteriore, e senz'altro più destabilizzante, antinomia; con le stesse parole di Wind, infatti, «un “problema artistico” sussiste dunque – come problema – sempre e solo per il *pensiero* della scienza dell'arte; e tuttavia è un problema *artistico* e non un problema *di pensiero*»²⁷. Si mette dunque in luce l'aporia costituita dal passaggio dalla regione del pensiero, della logica e delle condizioni di validità ad essa peculiari, ad una regione differente, quella appunto del fenomeno artistico, dell'intuitivo. Intesa in questo modo, l'opera d'arte rappresenta più radicalmente, come Wind non mancherà di cogliere già nel testo di una conferenza del 1926, «la risposta a una domanda che noi abbiamo sì posto in forma logica, alla quale non possiamo però rispondere con strumenti logici»²⁸. Torneremo a lungo su questi problemi; al momento osserviamo solo il netto affermarsi dell'esigenza di una mediazione fra l'ambito logico e quello intuitivo che implichi, tuttavia, il paradosso che una tale mediazione sia in grado, per così dire, di retroagire attivamente sulle stesse condizioni di sistema individuate dal pensiero logico²⁹.

Senza ancora aprire esplicitamente a tali conseguenze, Wind si limita per il momento sul piano descrittivo a consolidare l'impianto logico proposto, evidenziando la natura *riflessiva* dell'indagine sui “problemi artistici” e il carattere *speculativo* della connessa procedura metodologica, in contrapposizione appunto alle procedure astrattive proprie dell'indagine preliminare operata per via ricostruttiva³⁰.

È nel confronto con il lavoro critico di Riegl, tuttavia, che si misura, per Wind come per Panofsky, la tenuta e la portata applicativa del nuovo modello d'indagine. Fino a questo momento, come si è visto, Wind ha contrapposto infatti l'interpretazione alla mera descrizione e ha sviluppato le prime implicazioni del modello interpretativo “speculativo”; rileggere Riegl significa allora confrontarsi con il problema dello sviluppo storico dell'arte, e pensarne la rilevanza sistematica, l'impatto sulla nozione stessa di sistema. Anzitutto, si chiede Wind, le antinomie oggetto dell'analisi di Riegl hanno solo una funzione sistematica, o non delineano piuttosto i fattori di uno sviluppo storico? I “problemi artistici” non costituiscono quelle «determinazioni che servono non tanto all'interpretazione dei fenomeni *in quanto tali*, quanto piuttosto all'interpretazione del loro *sviluppo*»³¹?

Così intesi, i problemi artistici, appunto nella loro formulazione antinomica, staranno a indicare uno sviluppo artistico immanente, e ciò proprio perché non faranno più riferimento, come ancora avveniva in Wölfflin, a un ordine di spiegazioni di natura psicologica, ma serviranno

no a definire in senso stretto una logica dello sviluppo: «è piuttosto la logica nella sequenza degli stessi “problemi artistici” che dà il suo senso allo sviluppo; ogni nuova “soluzione” provoca necessariamente nuovi “problemi”, e così proprio a partire dalla logica viene compresa la forma individuale del decorso»³². Le critiche rivolte a Riegl, osserva Wind, hanno regolarmente mancato il bersaglio proprio perché hanno frainteso in senso empirico-psicologico un processo che è invece di natura logica e ideale: i problemi artistici sono *Idealgebilde*, la considerazione della loro sequenza e delle soluzioni cui di volta in volta danno luogo mette capo alla costruzione di uno sviluppo logico immanente dei fenomeni artistici, considerati essi stessi come *contenuti ideali*³³. Le conseguenze di questo assetto non sono di poco momento: nell'essenziale è il sistema stesso che rivela una sua interna dimensione storica, ma tale dimensione storica *ideale*, che Wind risolutamente distingue dalla «legalità di un *decorso reale*»³⁴, perfettamente si incarna nel *logos* che regge lo sviluppo dei problemi artistici, ove di volta in volta a determinati problemi seguono determinate risposte, e quelle soluzioni provocano a loro turno nuove formulazioni delle antinomie.

Notoriamente però, prosegue Wind, le formulazioni adoperate da Riegl rimangono spesso invischiato nella *koiné* psicologista di fine Ottocento: la migliore garanzia del carattere ideale e non psicologico che va attribuito ai problemi artistici sarà allora costituita dalla netta contrapposizione che Riegl stesso opera fra essi e il *Kunstwollen*, concepito come una *forza reale* di carattere psicologico: «appartiene alla sua essenza il fatto di non essere determinato attraverso condizionamenti esterni di alcun genere, e dunque nemmeno attraverso i problemi artistici. I problemi – così potremmo concluderne – non agiscono sul *Kunstwollen*, costituiscono solo strutture ideali che si edificano per cogliere a partire da esse il *Kunstwollen* corrispondente. Riegl costruisce la “posizione del problema” per *commisurare ad essa* il *Kunstwollen*, non per *dedurlo da essa*»³⁵.

Il pensiero di Riegl assume così a giudizio di Wind un peculiare dualismo, in quanto interamente attraversato da una *Spaltung*, dalla netta scissione fra la *logica* di sviluppo immanente dei problemi prima lumeggiata e il procedimento dinamico, di natura psicologica, del *volo artistico*, colto come quella «forza, che di volta in volta produce causalmente³⁶ le soluzioni», rispondendo ad un proprio *telos*: «il *Kunstwollen* ha i propri *obiettivi*, le proprie *protensioni*»³⁷.

Wind è perfettamente cosciente della portata dei risultati raggiunti nella forma di un sobrio commentario a Riegl: se l'impianto sistematico ne risulta infatti per così dire definitivamente certificato – e si tratterà ora, come Wind stesso si accinge a fare, di sfogliarne le implicazioni con una metodologia sempre più attenta ai limiti fra momenti *a priori* e *a posteriori* – a far problema sarà adesso la legittimità del

gesto con cui Panofsky aveva coordinato fra loro, come si è visto, il piano sistematico e l'interrogazione sul senso ultimo del fenomeno artistico.

Wind nota infatti come i continuatori del progetto di Riegl abbiano sempre finito con il togliere, ora in maniera inavvertita, ora con piena coscienza, tale dualismo. Una rimozione inavvertita sarebbe quella propria del versante psicologista ed empirista degli studi storico-artistici, mentre con la variante idealista le cose andrebbero ben diversamente: «Il perfezionamento logico ebbe luogo allorché si trasferì con piena coscienza il *Kunstwollen* dalla sfera dell'“efficacia” psicologica alla regione del “significato” teoretico. *Kunstwollen* – non doveva essere la forza reale che produce la soluzione, ma il “senso” ideale della soluzione stessa³⁸. Ma così il *Kunstwollen* e i “problemi artistici” dovevano ritrovarsi insieme nella stessa sfera ideale. Per la scoperta di entrambi dovevano essere determinanti le stesse condizioni. Ed effettivamente troviamo in Panofsky per la prima volta l'esigenza e lo sviluppo di quel metodo che prima abbiamo caratterizzato come “riflessione speculativa”»³⁹.

Nel momento in cui troverà necessario revocare in dubbio questa complanarità e riconoscere radicalmente aperta ai differenti ordini *storici* dell'esperienza e della memoria la regione del senso, Wind sarà già virtualmente fuori della prospettiva neokantiana dei suoi maestri, e acquisterà forma una diversa, e in definitiva inconciliabile, ricezione della lezione di Warburg.

Per il momento, intanto, Wind ritiene di poter certificare che il riconoscimento del carattere ideale dei problemi artistici autorizzi a «non darsi altri pensieri attorno al significato specificamente storico che essi acquistano nelle argomentazioni di Riegl»⁴⁰, maniera disinvoltata e involuta al tempo stesso per giungere a una più franca «eliminazione del punto di vista storico»⁴¹ che lascerebbe intatto il *Grundfaktum* sistematico. La scommessa si gioca adesso del tutto su questo piano sistematico, fulcro del discorso sull'arte diviene la deducibilità a priori di un sistema di concetti fondamentali. Che ci si muova nella sfera ideale, e non in quella empirica della descrizione morfologica degli oggetti artistici e della loro comprensione psicologica è per Wind asserzione inseparabile dallo stesso carattere problematico e antinomico dei concetti fondamentali: un determinato *ordine intuitivo* si contrappone a un altro solo appunto *idealmente*, solo andando al di là del singolo caso concreto ed attingendo una contrapposizione di principi in quanto tale *latente*⁴² nel singolo fenomeno. Ciò vale anzitutto per la famosa coppia oppositiva ottico/aptico, che perviene ad acquistare un carattere autenticamente problematico solo quando venga posta in relazione al concetto del “concretamente intuitivo”, la cui funzione è quella di permettere di cogliere il carattere fondamentale dell'artistico

proprio entrando in contrapposizione al “puramente intuitivo”. Ciò che distingue il primo concetto dal secondo è la *pienezza del sensibile* in contrapposizione alla *forma* come condizione dell’intuitivo: «“Pienezza” e “forma” devono dunque congiungersi per costituire la regione dell’artistico in generale»⁴³, e costituiscono in tal modo la coppia oppositiva fondamentale, vera e propria «premessa a priori dell’esistenza dei problemi artistici»⁴⁴, secondo l’espressione di Panofsky, che riprenderà le idee del suo allievo, come è noto, nel saggio *Sul rapporto tra la storia dell’arte e la teoria dell’arte*, integrando tale contrapposizione di carattere ontologico con la contrapposizione metodologica fra tempo e spazio⁴⁵.

La contrapposizione fondamentale fra pienezza sensibile e forma acquista tuttavia un senso specifico in relazione all’arte figurativa solo allorché si configuri tramite coppie oppositive che si riferiscano appunto alla sfera del visivo; in questo senso gli ordini intuitivi individuati da Riegl riacquistano tutta la loro valenza descrittiva: «Nel fenomeno non è possibile trovare alcun *assoluto* valore tattile, alcun *assoluto* valore ottico; [...] solo la loro *congiunzione* compone una figura concretamente intuitiva»⁴⁶. Come poi avverrà in Panofsky, questo primo schema di articolazione del visivo si completa con il riferimento ai valori spaziali (superficie e profondità) e a quelli della composizione (suddivisione e fusione) e con alcune considerazioni sulla molteplicità di “problemi speciali” che di volta in volta nascono dalle soluzioni cui danno luogo le principali coppie oppositive⁴⁷.

La costruibilità di questo sistema di opposizioni vale però ancora solo a riaffermare il risultato già anticipato: «ogni problema *storicamente determinato* si lascia ricondurre [...] a un problema *sovrastorico*, ogni polarità *storico-evolutiva* a una polarità *sistematica*»⁴⁸. Con queste affermazioni (il lettore di questo studio forse ne converrà), il giovanissimo Wind si dimostra come si suol dire più realista del re, ovvero più radicale dello stesso Panofsky – nonché assai meno avvertito – nella riconduzione del problema storico al piano sistematico.

Resta ancora da fondare la possibilità stessa di un’indagine problematica, occorre cioè portare la riflessione sul piano trascendentale, ritornando anzitutto a un chiarimento sulla forma antitetica dei problemi, e soprattutto occorre mostrare come tale antitetica sia qualcosa di peculiare all’arte. Anche qui è abbastanza palese il riferimento kantiano del discorso di Wind: la riflessione trascendentale «contiene la ragione della possibilità del paragone oggettivo delle rappresentazioni fra di loro»⁴⁹; ne segue l’elaborazione di una topica trascendentale⁵⁰, ovvero, come traduce Wind interessato alla specificità dell’artistico, l’esigenza di uno «schema regionale» che assegni il luogo (“Ort”) in cui si gioca l’antitesi fra gli ordini intuitivi⁵¹. A questo punto si possono reinvestire all’interno della macchina argomentativa messa a pun-

to i risultati precedentemente raggiunti. Pienezza sensibile e forma costituiscono la «forma della tensione»⁵² comune a tutti i problemi artistici, e si tratta di una polarità di carattere specificamente artistico nel senso che essa potrà eventualmente essere presente in altre regioni del pensiero, ma solo nel campo dell'arte svolge la funzione di «correlazione categoriale fondante»⁵³, ovvero consente di cogliere l'*unità di senso* del fenomeno artistico.

È però soltanto nella concretezza della sfera intuitiva che questo processo può trovare compimento, e questa è appunto la funzione dello schema regionale, che ci mostra i luoghi cui si applicano le categorie. Alle tre coppie oppositive fondamentali (ottico/aptico, valori di superficie e di profondità, valori di suddivisione e fusione della composizione) andrà adesso riconosciuta con chiarezza la funzione di elementi di un sistema regolato di articolazioni che Wind caratterizza sul modello del linguaggio verbale⁵⁴.

Tuttavia queste articolazioni del visivo, osserva con grande finezza Wind, non contengono ancora in sé nulla di "oggettuale", e solo ad un livello ulteriore, quello della *relazione raffigurativa*, ci si propone il «fenomeno visivo di una "cosa"»⁵⁵ e dunque il concreto oggetto fenomenico. Il quale appare anzitutto nella singolarità delle proprie qualità visive, singolarità che però è concettualmente leggibile solo in rapporto con la rappresentazione schematica della forma. Schema e qualità singolare costituiscono dunque gli elementi articolativi di partenza di un nuovo modello analitico, nei confronti del quale la "topica trascendentale" si trova di fronte un compito ancora più delicato; non si tratterà più di individuare solo coordinate regionali-spaziali, ma differenti *modi di essere* ("Seins-Arten"): laddove infatti lo schema formale ha carattere ideale, il momento singolare delle qualità visive è qualcosa di reale, è «effettivamente presente»⁵⁶. L'oggetto artistico si trova allora «in una zona intermedia fra i due mondi»⁵⁷, attraversato, per così dire, da infinite possibili proporzioni fra il momento ideale e quello reale. La conciliazione dei due modi di essere è compiuta solo nel classico, diversamente si avrà un prevalere del momento ideale o di quello reale: Wind, qui come sempre più spesso nell'ultima parte del saggio, si riferisce all'assetto storico sperimentato da Riegl⁵⁸ e in particolare prende in esame il momento egizio, il classico e l'impressionismo. Proprio in riferimento a questo assetto storico si lascia comprendere la costruzione della terza coppia antitetica: mentre infatti la rappresentazione schematica della forma tenderà a generare un effettivo isolamento delle forme (l'esempio è l'arte egizia), le qualità singolari tenderanno a disporsi in un *continuum* o addirittura a realizzare una fusione fra le forme degli oggetti (impressionismo).

Se l'analisi delle articolazioni "linguistiche" del visivo trovava il suo compimento nella concretezza dell'oggetto fenomenico cui apriva la

relazione raffigurativa, sarà adesso necessario un ulteriore passaggio⁵⁹ per mostrare come l'oggetto fenomenico si apra al mondo attraverso la *relazione espressiva* in cui gli elementi rappresentativi si pongono nei confronti della "vita" e del "sentimento". Anche in questo caso Wind⁶⁰ individua tre coppie oppositive (fissazione e animazione, oggetto e soggetto, isolamento e fluire vitale), che di nuovo ripropongono a un livello superiore di analisi le articolazioni già note. Non lo seguiremo nei dettagli in quest'ultimo tassello della sua costruzione sistematica, per limitarci ad alcune osservazioni conclusive di ordine più generale.

In primo luogo una domanda, forse meno oziosa di quel che sembra: che fine ha fatto, nell'analisi di Wind, il *Kunstwollen*? Voglio dire, il nucleo problematico espresso tramite il riferimento al *Kunstwollen*? La scelta di allineare, coordinare i problemi artistici e il *volere artistico* era funzionale, nell'analisi di Panofsky, alla posizione della questione fondamentale relativa al *sensu ultimo* del fenomeno artistico. Pur nella sua innegabile problematicità, di cui si è detto, non ad altro tenderà, nel saggio del 1925 su storia e teoria dell'arte, la costruzione stessa di una scienza interpretativa dell'arte: «cogliere lo "stile nel suo senso interno", ovvero il "volere artistico", che non può essere inteso né come una somma di proprietà sensibili né come un aggregato di criteri stilistici, bensì esclusivamente come un'unità che sta *all'interno o al di sopra dei principi di raffigurazione*»⁶¹.

Si pone in Wind un'analoga "questione del senso"? Ebbene, di tale questione per un verso sembra farsi carico l'antitetica fondamentale fra *plenum* e *forma*, proprio per la sua funzione di «correlazione categoriale fondante»⁶², grazie alla quale l'opera d'arte smette di essere un "mero aggregato" e diventa unità di senso per l'indagine scientifica sull'arte. Si è però visto come proprio nel momento in cui sviluppava queste considerazioni Wind avesse avvertito la necessità di affermare che la deduzione a priori operata non era sufficiente e doveva essere compiuta dallo schema regionale, e dunque in sostanza da quel "ventaglio" di nove coppie oppositive cui a lungo ci siamo interessati. Si spiega così quella sorta di postilla generale⁶³ in cui Wind torna a considerare i rapporti fra *relazione raffigurativa* e *relazione espressiva*. Tanto l'uno quanto l'altro tipo di relazione «si prefigge uno *scopo* univocamente determinato»⁶⁴ – osserva Wind con un lessico che riprende implicitamente ma inequivocabilmente proprio le considerazioni relative al *Kunstwollen* – indirizzandosi, nel primo caso, dalle qualità singolari del fenomeno allo schema generale, nel secondo invece svolgendosi dalla fissità della formula al sentimento vivente. Queste direzioni di sviluppo, lette alla luce dell'antitetica fondamentale, sono allora riportabili rispettivamente alla forma e alla pienezza sensibile, determinando un'ulteriore e riassuntiva polarità fra primato della raffigurazione e primato dell'espressione.

Il senso dell'artistico sta allora per Wind nella tensione tra forma e sensibilità, tra raffigurazione ed espressione, e ogni volta si ripropone come incontro fra le due prospettive contrastanti. Un momento particolarmente indicativo di questa *tensione* è rappresentato dalle considerazioni dedicate alla polarità fra fissità e animazione nell'espressione della vita: «il sentimento – osserva Wind – per essere mimicamente esprimibile deve condensarsi in una certa formula [...] solo dalla congiunzione di entrambe, dal contrasto fra animazione e fissità, deriva una forma sentimentale in grado di esprimersi»⁶⁵. L'incontro con le *Pathosformeln* warburghiane segnerà l'apertura di questa “fortezza metodologica” alle correnti della storia e dell'esperienza.

2. *Scienza ed esperienza: Wind e i limiti del pensiero neokantiano*

Appare in questo senso assai indicativo che il passo successivo della riflessione di Wind si compia solo attraverso un netto *Umweg* metodologico; in altre parole attraverso la decisione, a tutta prima sorprendente, di dedicarsi all'esame dei problemi metodologici connessi al concetto di esperimento nelle scienze naturali contemporanee, con particolare riferimento al pensiero di Poincaré e di Einstein. Tale è infatti l'oggetto della tesi di abilitazione *Das Experiment und die Metaphysik*, attorno a cui si concentra la riflessione di Wind a partire dal 1926. Una lettera di Wind al suo editore, del marzo 1933, illustra tuttavia il senso di questo apparente sviamento: «l'autentico scopo di questo lavoro è quello di mettere in rilievo, tramite un'analisi del metodo contemporaneo delle scienze naturali, alcune conseguenze significative (in relazione ai concetti di mondo⁶⁶ e di libertà) proprio per il metodo delle scienze dello spirito. La netta separazione fra scienze naturali e scienze dello spirito era influenzata da una concezione della natura che non è più condivisa dai naturalisti di oggi e che nemmeno le scienze dello spirito possono più dare per scontata. Per questo il mio libro, pur riallacciandosi a concetti propri delle scienze naturali, si indirizza in primo luogo ai cultori delle scienze dello spirito, e del resto i problemi che esso cerca di risolvere (primo fra tutti quello della libertà) interessano il naturalista in maniera meno diretta che non, ad esempio, lo storico»⁶⁷. Ecco allora la partita di Wind giocarsi contemporaneamente su due piani disciplinari, quello della riflessione metodologica sull'esperimento fisico, e quello del concetto di storia. Il cuore del problema sarà allora, su entrambi i piani, il ripensamento della nozione di esperienza.

Le pacate considerazioni sui rapporti fra *Geistes-* e *Naturwissenschaften* sviluppate nella lettera all'editore diverranno, nel saggio introduttivo alla *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike* edita dalla biblioteca Warburg⁶⁸, un attacco frontale al modello di “storia dello spirito” sviluppatosi in Germania nel primo trenten-

nio del Novecento sull'esempio di Dilthey: la "concezione della vita" di una certa epoca – ipostatizzata a sostanza metafisica capace di comunicarsi misticamente, ironizza Wind – si ritroverebbe immutata in ogni fenomeno spirituale di quella stessa epoca, consentendo di fatto allo studioso di chiudersi nel ristretto ambito problematico della propria disciplina, limitando ogni apertura alla questione del senso («Sinn für das Ganze»⁶⁹) a qualche "occhiata di traverso" consentita dall'uso più banale del principio di analogia. Quale che sia, oggi, la tenuta di questo attacco a Dilthey (o piuttosto ai suoi seguaci, parallelo a quello sferrato sull'altro versante nei confronti della *Problemgeschichte* di Windelband in quanto espressione della parola d'ordine dell'*autonomia*⁷⁰), Wind chiarisce qui il motivo, insieme, del suo accostamento alla metodologia warburghiana (e mediatamente a Burckhardt), e del suo difficile confronto con le scienze naturali: tenere aperto lo spazio teorico per quella questione del "senso" che, sola, giustifica la riflessione teorica sull'arte. La critica alla *Geistesgeschichte* è critica a una temuta deriva ametodica in nome di un profondo ripensamento della metodologia delle scienze umane. Proprio in questa luce occorre leggere l'accostamento di Wind al "paradosso" teorico posto al cuore del concetto di esperimento.

La critica qui proposta a una metodologia di ricerca la cui strumentazione teorica si ridurrebbe al principio d'identità e a vaghe argomentazioni per analogia⁷¹ ci è inoltre preziosa per fugare subito una forte ipotesi che potrebbe gravare sull'intera operazione di Wind, il quale, come risulta dalle pagine della citata *Einleitung*, non pensa affatto a ridurre piattamente l'assetto metodologico della ricerca storica su quello delle scienze "dure" o viceversa, ma a saggiare alcune interrelazioni (alcuni "punti di contatto", dirà Wind in un saggio del 1936 su cui torneremo⁷²) fra due ambiti distinti.

Come già ricordavo, nel 1925 Wind si trasferisce negli Stati Uniti, dove rimarrà fino al 1927, e nel 1926 partecipa al sesto *Congresso internazionale di filosofia* ad Harvard: si tratta di un'occasione importante, che verosimilmente permetterà a Wind di entrare in contatto con il pragmatismo americano (Peirce, ma anche Clarence Irving Lewis, che direttamente partecipò al congresso di Harvard⁷³), estremamente significativo per gli sviluppi che di lì a breve prenderà la sua riflessione. In quell'occasione Wind presenta una relazione dal titolo *Experiment and Metaphysics*⁷⁴, che pone nell'essenziale i problemi della successiva omonima dissertazione tedesca e ne anticipa alcuni dei risultati iniziali. Effettivamente, alcuni passi del saggio del 1926 si ritrovano letteralmente nel lavoro presentato a Saxl quattro anni dopo, delineando nei fatti tutta l'articolazione propositiva del problema, ma non ancora, comprensibilmente, le conclusioni cui la tesi porterà in ordine ai rapporti fra teoria ed esperienza e al problema del tempo. Proprio

attorno a tali “soluzioni” è sostanzialmente mancata una ricezione delle idee di Wind, ampiamente discusse in relazione al breve articolo, ma sostanzialmente riportate anche in seguito – un aspetto, questo, di cui conterrà tener conto negli sviluppi del nostro esame – a quello standard teorico.

Torniamo intanto proprio al lavoro del 1926. Il paradosso di paratenza è presto espresso: solo basandosi su misurazioni esatte il fisico può affermare la validità universale delle leggi scoperte; reciprocamente, però, l'esattezza delle misurazioni presuppone la conoscenza di leggi universalmente valide. Sembra dunque determinarsi un circolo vizioso: «sembra che la possibilità di provare l'esattezza degli esperimenti presupponga appunto quelle leggi, che devono anzitutto esser provate negli esperimenti»⁷⁵. Wind prova ad articolare il problema, così mostrando l'entità della posta in questione, ben più alta del *Kuriosum*⁷⁶ che essa potrebbe inizialmente apparire.

Sono infatti in gioco tre componenti: anzitutto si presuppone un sistema teorico di “leggi” (l'esempio è il sistema della geometria euclidea) che definiscano i parametri di misura, quindi si presuppone la scelta di oggetti del mondo fisico che servano da strumenti di misurazione (un collimatore o un altro strumento geometrico, nell'esempio fatto) in quanto essi «rappresentano i concetti di misura nel mondo dell'esperienza»⁷⁷, in terzo luogo si compie l'effettivo atto della misurazione, applicando lo strumento di misurazione all'oggetto da misurare. Se questo terzo momento è solo un evento del mondo fisico di cui occorre semplicemente osservare sul piano empirico il risultato, mentre l'assunto teorico, per parte sua, è analizzabile solo in termini di coerenza logica dell'impianto sistematico, il momento realmente problematico rimane il secondo, ovvero la messa in relazione del sistema teorico con il mondo empirico *tramite lo strumento di misurazione*: «la scelta dello strumento non è giustificabile per mezzo del puro pensiero, né si lascia dedurre dalla mera osservazione. Essa può esser definita solo come un atto di rappresentazione simbolica»⁷⁸. Cosa garantisce l'adeguatezza dello strumento all'impianto assiomatico? Scopo dell'esperimento sarà in ultima analisi la dimostrazione della giustezza dei presupposti da cui l'esperimento stesso muove, non sarà dunque in discussione la verifica sempre empirica della correttezza della misurazione né quella – da considerare necessariamente d'ambito logico-assiomatico – della *coerenza* del sistema teorico, ma appunto si tratterà di provare la possibilità di esprimere in termini di leggi i risultati dell'esperimento stesso, della misurazione. Così, inoltre, l'apparente circolo vizioso si rivelerebbe come un *Ziklus* metodologico, in cui le procedure di controllo messe in atto con la costruzione dello strumento garantiscono la tenuta dei tre elementi della sperimentazione stessa⁷⁹.

La ricerca scientifica nel campo della fisica e la ricerca storica risul-

teranno allora accomunate, ed ecco il punto che realmente preme a Wind poter dimostrare, non in base a una vaga analogia, ma in termini metodologici, dove allo statuto dello strumento fisico perfettamente corrisponderà quello del “documento” storico, o storico-artistico: così come lo strumento fa parte del mondo fisico, ed è soggetto alle leggi che permette di dimostrare, il documento fa parte del mondo storico che esso aiuta ad intendere. L’ineliminabile parzialità, l’individualità delle condizioni storiche in cui si costituisce il determinato “fatto” storico, non sono allora ostacolo, ma origine della ricerca, e proprio questa *parzialità* permette e richiede insieme la costruzione di un rapporto con l’intero: «Noi produciamo questa relazione della parte con l’intero ogni volta che costruiamo uno strumento di misurazione o interpretiamo una fonte storica. Per la costruzione dell’uno e per l’interpretazione dell’altro, dobbiamo formarci un giudizio sulla costellazione fisica o storica complessiva di cui essi fanno parte. *Possiamo* però formarci questo giudizio soltanto in quanto cerchiamo di portare in un sistema tutte le osservazioni prima raccolte. [...] Ciò che noi comunemente chiamiamo “fatti” (Tatsachen) non è qualcosa di ultimo o immediatamente dato. Il fatto storico viene rivelato mediante una fonte, e le fonti devono essere interpretate. Il fatto fisico viene registrato da uno strumento, e gli strumenti sono prodotti della costruzione. Dunque il fatto in quanto tale rispecchia tutti i problemi sistematici della costruzione e dell’esegesi, e richiamandoci ai fatti ci richiamiamo, che lo ammettiamo o meno, ai sistemi che sono responsabili della loro formulazione»⁸⁰ e dunque anche, reciprocamente, «a quegli eventi che hanno permesso di provare il sistema; a quelle occasioni nelle quali un oggetto fisico cui era stato attribuito un significato metrico, ha adempiuto le attese logiche ad esso connesse»⁸¹.

Si fa strada dunque una possibilità impreveduta e autenticamente rivoluzionaria: lungi dal poter dire qualcosa sulla mera coerenza *logica* del sistema, l’esperimento fisico e il documento storico dicono qualcosa di decisivo sul sistema stesso su un piano meta-logico: «ciò che essi ci rivelano è la risposta a una domanda che noi abbiamo sì posto in forma logica, alla quale non possiamo però rispondere con strumenti logici. Ci annunciano se ciò che abbiamo concepito come logico può essere considerato reale»⁸². L’esperimento fisico, e con esso il documento storico, apre dunque uno sfondo metafisico: il metodo «prova un concetto puramente logico, e perciò *pre-fisico*, provocando un atto meta-logico, e perciò anche *meta-fisico*. Nello studio delle corrispondenze fra entrambi si costituisce ciò che designiamo come il mondo fisico»⁸³ o, rispettivamente, storico.

Si lascia ancora riportare a un quadro neokantiano, una simile investitura metafisica della questione del metodo, e soprattutto, quali conseguenze comporta per la sistematica dell’arte nel suo rapporto con

la storia, così brillantemente risolto nel senso che sappiamo nel saggio del 1925?

Wind sottolinea come la disconferma di una determinata ipotesi per via sperimentale non limiti i suoi effetti a quella sola ipotesi, ma li estenda «all'intero sistema di presupposti su cui essa si fonda. [...] Non è perciò esagerato dire che con ogni singolo esperimento venga messo alla prova un intero sistema di sperimentazione»⁸⁴. L'intervento al congresso di Harvard sostanzialmente termina sull'apertura metafisica ora ravvisata, non senza una ripresa del rapporto fra esattezza e validità universale con cui il saggio si era aperto. Sarà invece la stesura definitiva del lavoro a riprendere daccapo e con rinnovati strumenti queste decisive questioni.

Noterei frattanto qualcosa sullo stile argomentativo di Wind, o meglio sulla metaforica di cui egli si serve: Wind parla ripetutamente di *Akt der Verkörperung*, atto d'incarnazione, e più volte nel corso della sua carriera intellettuale utilizzerà, per riferirsi in modo per la verità piuttosto criptico alle connessioni stabilite nello scritto di abilitazione, di *experimentum crucis*; dirà ad esempio nel 1958 in una densa lettera destinata al *Times Literary Supplement* che «i simboli sono "reali" solo in quanto si lasciano incarnare in un *experimentum crucis* il cui esito sia possibile osservare direttamente»⁸⁵. Questa metaforica crea oggettivamente uno scarto notevole in una prosa molto serrata, destinata a stringere insieme oggetti epistemici così diversi come l'esperimento scientifico e le "fonti" storiche e a dar ragione dei motivi per i quali un'analisi micrológica può aspirare, ed è anzi l'unica a poter fare ciò legittimamente, a porsi in rapporto con il *sensu complessivo* realizzando appunto un'apertura metafisica. Uno scarto ben mirato dunque, che quasi permette a Wind di guidare per mano il lettore. Ecco allora che il modello di discorso storico proposto nella sua prosa scientifica da Wind si lascerebbe al meglio caratterizzare, direi, come un modello retorico-*utopico* di storiografia, che nel passaggio – nella *sineddoche*, se vogliamo – dal "particolare" al decorso storico complessivo non postula alcuna continuità o transizione regolare: gli assunti sistematici s'incarnano e si mettono a rischio nel singolo atto d'incarnazione, nella sua determinatezza storica. Proprio in questo si lascia argomentare un carattere esemplare del singolo documento.

Il primo obiettivo che Wind si propone nello scritto di abilitazione, sulla base delle considerazioni sinora esaminate, sarà allora quello di inquadrare le caratteristiche dell'istanza metafisica che nel procedimento sperimentale ha modo di manifestarsi, mettendo in luce il peculiare rapporto che essa intrattiene per l'uomo, essere storico, con l'empiria.

Un'istanza metafisica – e cioè sottratta al potere del nostro intelletto, a noi sconosciuta nella sua essenza (e infatti la riuscita di un esperimento non comporta un arricchimento delle nostre osservazioni sen-

sibili, «non è il *contenuto* del fattuale che per noi significa qualcosa di nuovo, ma la qualità della *fatticità*»⁸⁶), eppure in grado di porsi come un *principio* indispensabile per la conoscenza – indissolubilmente connessa con l'empiria nel determinare i modi della conoscenza umana.

Un intelletto infinito, osserva Wind, non conosce la metafisica, nel senso che non esistono per lui oggetti che stiano al di là dell'intuizione immediata; con ciò, però, non conosce nemmeno l'empiria, ovvero la mediazione strumentale della conoscenza. Al contrario, «uno spirito finito è vincolato all'uso di strumenti. E davvero egli conosce se stesso e gli strumenti della sua conoscenza in quanto parti del mondo che egli si studia di conoscere, e deve dunque impiegare come organo il "pezzo di mondo" per afferrare il mondo nella sua totalità»⁸⁷.

Difficile dire se il futuro maestro di studi rinascimentali avesse già presenti in questo momento le pagine dell'*Istrumento della filosofia* di Alessandro Piccolomini, eppure non si può sfuggire alla sensazione di trovare fra i due libri un'eco comune: «di due sorti si ritrova il conoscimento intellettivo: l'uno è semplice, e puro, per il quale al vero istesso che è l'oggetto degli intelletti, drittamente, et senz'alcuno aiuto, subito si perviene, si com'accasca all'intelligenze, le quali non essendo involuppate in materia alcuna, per se stesse comprendono il vero semplicemente [...]. L'intendimento che è proprio all'huomo, non è intendimento dritto, scempio, subito, et quasi visuale, ma per lo contrario composto, discorsivo, et bisognoso di qualche tempo»⁸⁸. Penso in particolare alla grande metafora del fabbro, che per fare il primo martello sembra aver bisogno di un ulteriore martello, per percuotere il metallo con cui far quel primo martello; ma a risolvere questa *dubitatione* basta pensare all'uso strumentale dei materiali che già si trovano in natura, e quelli, per così dire, «non martelli artificiali, ma naturali gli domanderemo»⁸⁹.

Infinite cose, ovviamente, separano i due autori, e nulla accomuna il progetto rinascimentale di una logica intesa come *strumento della conoscenza* ai problemi dibattuti da Wind; e tuttavia ritroviamo la stessa correlazione fra naturale e artificiale, la stessa idea umanistica di una caratterizzazione antropologica della conoscenza, che consiste nel fare sì che "pezzi di mondo" diventino strumenti della costruzione storica del mondo umano, reclamando per l'uomo, con ciò stesso, l'esigenza di un accesso al senso del divenire.

«"Eteronomia" è la condizione dell'esistenza»⁹⁰: le nostre concezioni e i mezzi mediante i quali esse trovano sviluppo sono storicamente condizionati, eppure «l'atto d'incarnazione che unisce queste idee con questi mezzi s'innalza oltre la situazione data e diventa forza che promuove la storia; perché nell'affermazione che questi mezzi (storicamente dati) sono *appropriati* all'incarnazione di queste idee (storicamente determinate) si trova un'ipotesi sulla natura del mondo»⁹¹.

Tutto ciò non conduce mai fuori della storia, ma anzi a un più forte radicamento nell'esperienza: «“Esperienza”⁹² è per un dio un concetto insensato; per un animale, che non conosce le ambizioni e le inibizioni dell'intelligenza, è un processo biologico d'adattamento. Ma per un uomo esperienza è sperimentare mediante realizzazione, cioè storia. Perciò solo per lui – nel senso rigoroso della parola – si dà “memoria”»⁹³.

La memoria è dunque il frutto della specifica inibizione propria dell'intelligenza umana, di quell'eteronomia derivante dal chiasma fra empiria e metafisica: è solo in questo “terreno di coltura” che nasce la storia. Nell'esperienza della costruzione storica, che viene messa a rischio, ricordiamo, nella costruzione di ogni singolo documento storico, risuona senz'altro per Wind qualcosa di eroico, ma si tratta appunto di quell'eroismo della finitezza umana, che proprio in quegli anni Wind vorrà rintracciare nel pensiero di Hume⁹⁴; del resto, all'elaborazione dello stesso ideale di umanità Wind tornerà negli anni cinquanta, e questa volta con riferimento al pensiero rinascimentale, dedicandovi una sezione del suo capolavoro *Misteri pagani nel Rinascimento*⁹⁵.

Revenons à nos moutons, anzi, *à nos marteaux*; la riflessione sui nostri strumenti conoscitivi ha portato Wind ad azzardare un'ipotesi di per sé piuttosto preoccupante per un neokantiano: l'esperimento mette alla prova il sistema sperimentale nel suo complesso, non ovviamente sul piano assiomatico della coerenza logica, ma su quello “metafisico” della sua “verità”, per il tramite dell'*experimentum crucis* dell'incarnazione nello strumento stesso. Una “fonte” diventa “documento storico” in relazione a una certa immagine delle leggi di sviluppo del “divenire storico complessivo”, immagine, sistema interpretativo, che viene posto in questione dalla singola costruzione storica.

Ritorniamo ancora sui nostri passi: esperimento fisico e documento storico costituiscono «la risposta a una domanda che noi abbiamo sì posto in forma logica, alla quale non possiamo però rispondere con strumenti logici. Ci annunciano se ciò che abbiamo concepito come logico può essere considerato reale»⁹⁶. Al cuore di quest'affermazione sta un'esigenza metodologica fortemente avvertita nel campo della teoria dell'arte da Panofsky non meno che dal suo allievo e amico Wind. Si pensi alla conclusione, davvero emblematica in questo senso, di *Idea* di Panofsky, del 1924: riconoscere il senso delle differenti soluzioni teorico-artistiche comprendendole sulla base delle loro premesse storiche «non apparirà inutile alla considerazione storica, quando anche la filosofia abbia riconosciuto che il problema a lei posto è tale ch'ella, per la sua natura, deve rinunciare a risolverlo»⁹⁷. Del resto abbiamo già affrontato la questione nella prima parte di questo studio: l'opera d'arte costituisce una soluzione unica, individuale e intuitiva, non deducibile dalla formulazione antinomica dei problemi di teoria dell'arte; i problemi sono formulati sul piano logico del pensiero per

interpretare un evento, il fatto artistico appunto, che si pone come quella paradossale *soluzione che precede il problema*. Alla forma logico-sistemica del problema corrisponde come soluzione un fenomeno intuitivo, e dunque, secondo il lessico ora proposto da Wind, un irriducibile *atto d'incarnazione*.

E tuttavia Wind, tramite il fruttuoso *Umweg* costituito dal confronto con la metodologia delle scienze naturali trae ora da quest'idea cardine conseguenze inaspettate.

Wind è cosciente di portare un attacco alle basi stesse del "metodo trascendentale" kantiano, e per far ciò sviluppa con la massima attenzione le sue mosse. Anzitutto propone di caratterizzare il metodo kantiano come quello che «fonda l'empiria su presupposti metafisici, ma considera tali presupposti indifferenti»⁹⁸, dove con l'espressione "ipotesi indifferente" s'intende quella che, al contrario dell'ipotesi "reale", non è confutabile dall'esperienza.

Sia detto di passaggio che a questo proposito Wind osserverà, non senza un sottile umorismo, che «la risoluzione di un filosofo in merito alla questione se una delle sue affermazioni presenti un'ipotesi "reale" o "indifferente", è essa stessa un'ipotesi reale [e dunque eventualmente confutabile! S. T.]. Invece, la risoluzione della questione se le ipotesi reali o quelle indifferenti siano quelle "autenticamente filosofiche", è essa stessa un'ipotesi indifferente»⁹⁹.

Dunque i presupposti metafisici del metodo trascendentale saranno i *sinngebenden Prinzipien* «che rendono possibile l'esperienza, senza essere essi stessi confutabili dall'esperienza»¹⁰⁰. Quest'asserzione è però essa stessa a giudizio di Wind un'ipotesi reale, dunque soggetta a verifica. Di fatto l'idea che quei principî che rendono possibile l'esperienza siano essi stessi soggetti alla verifica dell'esperienza rappresenta un circolo vizioso logico. Ma si tratta appunto di quel circolo logico che la riflessione di Wind sull'esperimento ha trasformato in un circuito metodico in cui «un'esigenza logica si trasforma in una questione metafisica cui si danno risposte empiriche. [...] Il metodo sperimentale effettua qui quel circolo che la filosofia trascendentale ritiene "impensabile", e deve ritenere tale finché vuole rimanere fedele al suo concetto informatore di autonomia»¹⁰¹. Non stupisce affatto che il neokantiano Görland, membro della commissione giudicatrice della tesi d'abilitazione, balzasse sulla sedia di fronte a queste affermazioni, e che ci volesse tutto il prestigio del non meno neokantiano ma fidato amico Panofsky per garantire un tono decisamente amichevole alla relazione finale della commissione¹⁰².

Gli strumenti sono per un verso *mezzi* per la conoscenza del mondo, per l'altro *parti* del mondo da conoscere. In quanto parti del mondo si aprono alla verifica empirica, in quanto mezzi incarnano i principî fondanti la possibilità dell'esperienza. Wind sviluppa ulteriormen-

te la sua riflessione in rapporto alle kantiane “antinomie cosmologiche”: non lo seguiremo adesso in questa direzione, salvo raccogliere in un altro momento del nostro percorso alcune delle considerazioni cui Wind giunge sulla “forma” del tempo.

Chiediamoci invece se questo impianto metodologico, nelle implicazioni cui esso mira sul piano storico-artistico, si lasci ancora conciliare con il progetto dei *concetti fondamentali della teoria dell'arte* quali sono concepiti da Panofsky. La risposta che per suo conto darà Panofsky sarà senz'altro affermativa: tanto nel saggio del 1932 *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*¹⁰³, quanto nell'ancor più celebre saggio in inglese del 1939 su *Iconografia e iconologia*¹⁰⁴, vero e proprio “biglietto da visita” nei confronti della comunità scientifica statunitense, Panofsky citerà la tesi di abilitazione di Wind, insieme alla relazione in inglese al convegno di Harvard del 1926, come pezze d'appoggio alla propria costruzione teorica, e ancora così questi lavori di Wind verranno percepiti da Didi-Huberman nella sua appassionata revisione di quella *storia dell'arte nei limiti della ragion pura* a suo giudizio incarnata da Panofsky¹⁰⁵.

Da tutto ciò che precede mi sembra invece di poter affermare che proprio attorno allo snodo saliente della questione, messo a punto da Panofsky nel fondamentale saggio del 1925 *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, la strada di Wind si divida da quella di Panofsky, e più in generale da ogni approccio neokantiano. Ove occorressero ulteriori conferme, risulterebbero illuminanti, in questa direzione, le parole che Wind scrisse nel 1958 nella già citata lettera dal titolo *Microcosm and Memory* inviata al *Times Literary Supplement*: Wind vi ricorda la tesi d'abilitazione come «un libro anti-kantiano» che «irritò profondamente» Cassirer per l'empirismo di fondo che sarebbe racchiuso nella concezione del simbolo quale *experimentum crucis* di ogni sistema teorico¹⁰⁶.

Ma torniamo al punto nodale della questione, e cioè al rapporto col progetto di Panofsky: questi, a conclusione del suo tentativo di fondare *a priori* i concetti fondamentali della scienza dell'arte, aveva osservato – come si ricorderà – che «se da un lato la struttura concettuale della teoria dell'arte non è possibile senza l'esperienza della storia dell'arte, la quale fornisce costantemente al pensiero un materiale intuitivo sempre nuovo, dall'altro essa non potrà mai venir scossa (se ne presupponiamo la consequenzialità) da questa esperienza»: «sie auf der anderen Seite [...] durch diese Erfahrung nie irgendwie erschüttert werden kann»¹⁰⁷. I concetti di esperienza, storia, memoria messi a punto da Wind valgono appunto a definire la possibilità di quello “sconvolgimento” (*Erschütterung*) del sistema di riferimento della storia dell'arte escluso da Panofsky tramite l'ancoraggio della teoria dell'arte all'*a priori* della teoria kantiana della conoscenza.

In base al progetto di Panofsky, è il *sensu* della storia dell'arte che risulta definitivamente messo al sicuro da una garanzia d'ordine trascendentale, e dunque "intangibile dall'esperienza". Wind, viceversa, ci dice né più e né meno che l'aspetto strumentale/sperimentale dell'esperienza ha l'effetto di rimettere in questione il fondamento *a priori*.

Va da sé come ciò non significhi affatto l'apertura a una concezione a-metodica della ricerca storica, ma al contrario implichi "un supplemento di metodo". Dopotutto Walter Benjamin, particolarmente poco fortunato nei suoi tentativi di accostamento a Panofsky¹⁰⁸, aveva già parlato di una *Method* als *Umweg*. Ciò che ad ogni modo, restando a Wind, mi sembra possibile argomentare è una decisa revoca in dubbio dell'identificazione fra il concetto di "conoscenza" proprio della teoria (neo)kantiana della conoscenza e i compiti di una teoria dell'arte e di un'estetica¹⁰⁹, siano pure esse interessate a sviluppare il peculiare "tenore conoscitivo" dell'arte¹¹⁰.

3. *Il metodo, l'a priori e la storia: Wind fra Panofsky e Lewis*

La circostanza per cui l'interessata appropriazione dei risultati teorici di Wind viene compiuta da Panofsky nel quadro di un ripensamento in chiave "metodologica" (il che, come vedremo, significa adesso senz'altro *applicativa*) del proprio *sistema dell'arte* ci induce a considerare con un po' più di attenzione il senso e il contesto di tale appropriazione, nonché la lettura che Didi-Huberman ne ha fornito. Osserviamo anzitutto, riferendoci per brevità al saggio tedesco del 1932, il luogo in cui Panofsky introduce il riferimento a Wind: Panofsky ha appena citato un lungo passaggio dal libro di Heidegger su *Kant e il problema della metafisica*, così aprendo alla questione relativa alla "violenza" connaturata all'interpretazione e ai limiti metodologici che andranno posti nei confronti di tale violenza. Queste considerazioni portano Panofsky a distinguere fra fonti soggettive dell'interpretazione e correttivi di natura obiettiva, che porranno limiti alla necessaria "violenza interpretativa", nel caso in cui l'interpretazione non voglia senz'altro proporsi come una ricostruzione liberamente creativa e dunque in ultima analisi extrastorica¹¹¹. Se dunque la fonte dell'interpretazione di un determinato documento storico-artistico sarà costituita in senso generale dalle facoltà e dal patrimonio conoscitivo «del *soggetto che compie l'interpretazione*»¹¹², il correttivo obiettivo sarà rappresentato in senso altrettanto generale dalla «*storia della tradizione*»¹¹³ raffigurativa e iconografica. Una tale constatazione – funzionale alla costruzione di un'analoga griglia metodologica a protezione di quella terza e definitiva forma di interpretazione che s'innalza sino alla regione del *sensu dell'essenza* – non è messa in crisi, osserva Panofsky, dall'obiezione per cui «la conoscenza dello stile e la conoscenza dei tipi [iconografici] può a sua volta essere attinta soltanto attraverso lo studio delle

singole opere, perché in ogni scienza lo strumento della conoscenza e l'oggetto della conoscenza si condizionano e propriamente si “verificano” a vicenda; e persino gli strumenti del fisico sottostanno alle leggi della natura che essi mirano ad accettare; anzi *contengono* addirittura la teoria che col loro aiuto dev'essere confermata o confutata»¹¹⁴. In nota, Panofsky esplicita il riferimento a Wind, il quale «dimostra che ciò che a prima vista sembra un “circulus vitiosus” è in realtà un “circulus methodicus”, lungo il quale lo “strumento” e l’“oggetto” si verificano reciprocamente e alternativamente [an- und durcheinander bewähren]; – come nella bella vecchia storiella dell'asta del funambolo (“Papà, perché l'equilibrista non cade? – Perché si tiene all'asta! – Ah, e perché non cade l'asta? – Ma stupidone, perché l'equilibrista la tiene ben stretta!”): il presunto circulus vitiosus non esclude affatto bensì fonda la possibilità pratica di camminare su una corda»¹¹⁵.

Che, al di là delle tecniche di *understatement* sapientemente messe in campo (la questione è introdotta solo nella forma di un inciso posto fra parentesi nel testo, e prosegue in una lunga nota brillantemente risolta, come si è visto, con la storiella del funambolo), si tratti di una mossa tutt'altro che marginale nella strategia di Panofsky è dimostrato al di là di ogni ragionevole dubbio da Didi-Huberman, il quale mostra come appunto nella saldatura fra il dato e il sistema in tal modo generata si inveri il senso di quella fondazione umanistica della storia dell'arte perseguita da Panofsky con gli strumenti della critica kantiana.

Ripercorriamo, molto brevemente, l'argomentazione di Didi-Huberman; il problema di fondo che percorre da un capo all'altro la riflessione teorica di Panofsky si lascia formulare nell'essenziale per mezzo di una sola domanda: «*come il visibile percepito prende senso per noi?*»¹¹⁶. In rapporto a questa domanda rimarranno decisivi per Panofsky i risultati raggiunti già nel 1915 nel confronto con l'ipotesi “fisilogica” di Wölfflin: per dirla ancora con le parole di Didi-Huberman, «non c'è un'origine semplice e “formale” – le pure forme sensibili, risultati del rapporto dell'occhio col mondo – da cui nascerebbe a poco a poco, o anche spontaneamente, un mondo di significato e di rappresentazione organizzato in livelli ben distinti. Non c'è che la rappresentazione. [...] Il simbolico precede e inventa la realtà»¹¹⁷. La realtà è sempre già costruita alla luce di un sistema teorico, il sensibile è sempre già metabolizzato nell'intelligibile¹¹⁸, e per questo motivo, fondamentalmente, la semplice descrizione di un'opera d'arte ne presuppone l'interpretazione alla luce di un sistema *a priori* di concetti fondamentali della teoria dell'arte, come del resto Panofsky aveva mostrato limpidamente – restiamo sempre al saggio del 1932 – sull'esempio della “lettura” del Cristo di Grünewald: «con la proposizione, apparentemente così semplice: “un uomo si innalza dalla tomba” [...]»

abbiamo già considerato l'opera d'arte dal punto di vista di quei “*problemi artistici fondamentali*”, le cui particolari modalità di soluzione costituiscono lo “*stile*”»¹¹⁹.

Per queste ragioni risulterebbe assolutamente centrale nella strategia di Panofsky la possibilità di connettere insieme il dato storico e il sistema a priori «dans une confrontation leur permettant de s'affirmer mutuellement»¹²⁰, dice Didi-Huberman citando la traduzione francese del passo panofskyano prima ricordato: “*an- und durcheinander bewähren*”. Avrebbe luogo così una sorta di «operazione magica, in cui tutti i “circoli viziosi” ritrovano la dignità di “circoli metodologici”»¹²¹.

Il punto è d'importanza davvero centrale nella costruzione di Didi-Huberman, che investe in questa lettura i risultati teorici cui ha condotto l'intera trattazione dedicata all'operazione di Vasari. Per quel tramite, Didi-Huberman era giunto a tematizzare il problema dei «*poteri d'invenzione d'un discorso sull'oggetto che esso pretende di descrivere*»¹²², allorché Vasari, nella forma umanistica di un *ideale*, sarebbe giunto ad *anticipare* il possesso totale del campo conoscitivo – di fatto ancora da indagare – su cui il sapere storico-artistico si costituisce.

Se così, per un verso, la storia dell'arte avrebbe preso le mosse con Vasari dal «creare l'arte a propria immagine, per potersi costituire essa stessa in quanto discorso “obiettivo”»¹²³, per l'altro verso – ed ora la strategia che Didi-Huberman rintraccia in Panofsky diviene evidente nel connettere insieme gli elementi della costruzione storica dello stesso Didi-Huberman – si ritroverebbe qui in opera una strategia non dissimile da quella kantiana per cui l'intelletto *anticipa* le regole.

Torniamo così a Panofsky, e a quella che Didi-Huberman giudica un'*operazione magica*; il tono kantiano adottato dalla storia dell'arte sarebbe un *operatore magico* in grado di assicurare con le garanzie di un «oggettivismo trascendentale»¹²⁴ il progetto di una storia dell'arte umanistica: e in effetti, si chiede Didi-Huberman, basta “confronter mutuellement” funambolo e bilanciare per evitare il rischio della caduta? Il reciproco sostenersi del documento e del sistema varrebbe a riaffermare il primato umanistico dello spirito sul sensibile garantendo, insieme, la *leggibilità* dell'immagine e la costruibilità di un *senso* della storia dell'arte.

Alla lettera, l'ipotesi di Didi-Huberman è formulabile solo sulla base della traduzione francese, che sceglie il debole “confronter” per l'assai più cogente “bewähren” (“verificare”, “dimostrare”) dell'originale. Panofsky dunque connota in modo vincolante quella descritta come una procedura conoscitiva. E tuttavia non ci sono dubbi che un “gioco di prestigio” sia qui in atto da parte di Panofsky. Ma non si tratterà, in maniera che sarebbe per la verità piuttosto grossolana, di utilizzare lo scheletro metodologico di un «libro anti-kantiano»¹²⁵ per giustificare un'ipotesi neokantiana, ma di qualcosa di assai più sottile, e sto-

ricamente pervasivo: si sta realizzando l'autonomia *procedurale* della metodologia storico-artistica nei confronti della sistematica dell'arte di cui pure quella metodologia ad evidenza si sostanzia, ed in tal modo si apre la strada a una lettura *applicativa* del "metodo iconologico".

È quanto, del resto, Panofsky afferma con sufficiente chiarezza ricordando l'occasione che ha dato vita a quello scritto: una conferenza, tenuta presso la sezione di Kiel della Kantgesellschaft, per mezzo della quale l'autore, dando conto dei principî che guidano il proprio lavoro d'interpretazione iconografica, si è proposto non tanto il compito «di fondare sistematicamente i problemi di un simile lavoro di interpretazione, quanto piuttosto quello di esemplificarne le conseguenze metodologiche»¹²⁶. Non è un caso che l'apice teorico del saggio di Panofsky si trovi nella quarta ed ultima parte del breve lavoro, e sia costituito proprio da *cautele* di ordine metodologico, mentre la questione del "senso ultimo" del fenomeno artistico non è più riproposta per mezzo delle robustissime innervature teoriche che avevano caratterizzato nei saggi precedenti la riflessione sul *Kunstwollen*, ma viene avanzata in modo volutamente aporetico e tutto sommato "dimesso" tramite il riferimento al lavoro di Karl Mannheim¹²⁷.

Quali ragioni teoriche – forti, benché volutamente proiettate sullo sfondo – inducono Panofsky a cercare la legatura che qui s'intravede fra una declinazione applicativa delle questioni metodologiche e la costruzione della storia dell'arte?

Se il saggio del 1932 *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa* sembra volutamente depistare una simile domanda, le intenzioni teoriche di Panofsky emergono viceversa con non comune chiarezza in un saggio scritto alcuni anni prima (1927), intitolato ai *Problemi della storia dell'arte*¹²⁸. Val la pena di dedicare qualche specifica attenzione a questo scritto di Panofsky, sia perché costituisce il momento tutto sommato più significativo della ricezione delle questioni metodologiche avanzate da Wind, sia perché si tratta di uno scritto che sinora è entrato solo piuttosto marginalmente nel dibattito sulle posizioni teoriche dello stesso Panofsky¹²⁹. Pubblicato nel supplemento domenicale della *Deutsche Allgemeine Zeitung* del 17 luglio 1927 nel quadro di un'inchiesta sui progetti e gli indirizzi di ricerca nelle varie discipline scientifiche, il saggio verrà infatti "dimenticato" sino al 1988, quando sarà riedito dalla rivista amburghese *Idea*, salvo esser nuovamente dimenticato all'atto della pubblicazione in due volumi dei saggi in lingua tedesca di Panofsky, per riapparire finalmente solo nel 2001 in appendice all'edizione del primo volume della corrispondenza.

Il progresso della storia dell'arte, vi afferma introduttivamente Panofsky, sembra anzitutto coincidere con un utilizzo sempre più ampio del materiale storico, e ciò sia nel senso della progressiva conquista di

nuove conoscenze fattuali, cioè nell'aumento del numero dei documenti in nostro possesso, sia in quello di un ordinamento più chiaro degli stessi materiali, ordinamento a sua volta descrivibile come scoperta di nuovi nessi e di nuove differenze: «un ordinamento che, nel senso della distinzione platonica fra *temnein* e *synagein*, mira sia a scoprire nuovi nessi che a sviscerare nuove distinzioni»¹³⁰.

È appunto al chiarimento delle questioni insite in questo compito metodologico che Panofsky dedica il suo intervento, sin dal principio iscrivendolo con molta nettezza nella prospettiva a suo tempo aperta da Cassirer col saggio su *Eidos ed eidolon*¹³¹: il platonismo dichiarato in apertura in modo così netto da Panofsky diviene sostanzialmente la “sigla” che indica la strada maestra per il ripensamento metodologico dell'*a priori* kantiano.

Ma appunto, prosegue Panofsky, l'accordo fra il progresso nelle conoscenze materiali e il loro affinamento metodologico è proprio quello che si è verificato nella ricerca storica con l'apertura alle fonti figurative legate all'astrologia e alla cosmologia, o con le questioni relative agli sviluppi della prospettiva e della teoria delle proporzioni, o ancora con la progressiva sensibilizzazione nei confronti di modelli e periodi artistici non classici, come l'arte dei popoli del nord e dell'est europeo, o ancora il manierismo e così via. Questo “progresso materiale” della storia dell'arte – dietro il quale evidentemente si trovano i nomi di Warburg, Riegl, Wölfflin e dello stesso Panofsky – risulta infatti comprensibile soltanto considerando l'azione reciproca (*Wechselwirkung*¹³²) in cui esso si trova con un analogo mutamento della metodologia degli studi storico-artistici. Tutte le aperture tematiche ricordate, sottolinea Panofsky, sono accompagnate da trasformazioni metodologiche, e del resto le singole ricerche, che per un verso rispondono a esigenze metodologiche, per l'altro danno luogo a conseguenze sullo stesso piano metodologico.

Quest'incrocio fra il piano materiale e quello metodologico trova la sua completa articolazione nella peculiare e direi paradossale natura della storia dell'arte: «La storia dell'arte ha a che fare con *opere d'arte* e vuole tuttavia essere *storia*. Dico *tuttavia* perché in effetti l'esigenza che l'opera d'arte pone al suo fruitore sembra andare in senso diametralmente opposto a quella che l'oggetto di una scienza storica pone a chi se ne occupa»¹³³. Quest'idea, che abbiamo già riscontrato più volte nel corso della nostra ricerca, viene ora espressa con particolare radicalità: l'oggetto storico vive solo in un sistema di relazioni determinato dall'enucleazione di distinzioni e associazioni in un complesso di fenomeni; l'oggetto estetico, in quanto tale, vive della propria esclusiva presenza nel rapporto col fruitore (“Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst”, per dirla col celebre verso di Mörike). «Finché mi relazio esteticamente a un contenuto di qualsiasi tipo, io sono in

certa misura solo al mondo con esso»¹³⁴ e non posso né porlo in rapporto conoscitivamente con oggetti extraestetici né compararlo nell'intuizione con altri oggetti estetici.

Questa embrionale rilettura ontologica della terza *Critica* – rilettura che converrà comunque tener presente quando si pensa alle decise aperture ontologiche a suo luogo espresse tramite la coppia *plenum/forma* – deve tuttavia fare i conti con le esigenze contrapposte del punto di vista storico; perché infatti abbia luogo una considerazione storico-artistica, sia essa implicita come quella del “conoscitore” o esplicita come quella scientificamente attrezzata, occorre anzitutto edificare (“erbauen”¹³⁵) un universo ideale in cui non valga più l'autarchia dell'opera d'arte: dunque la storia dell'arte è possibile solo nel caso, apparentemente paradossale a giudizio dello stesso Panofsky, in cui «essa non si rapporti più immediatamente alle opere d'arte in quanto tali, ma trasformi la somma delle opere d'arte realmente data in un mondo *ideale* che si presenti come radicalmente *razionale* e cioè idoneo all'associazione e distinzione dei suoi contenuti»¹³⁶.

Fermiamoci un attimo: l'elaborazione delle questioni metodologiche risulta dunque sistematicamente collegata alla costruzione della storia dell'arte per il tramite di una vera e propria trasformazione del mondo dell'opera d'arte, che diventa un contenuto ideale, potenziale oggetto di un'analisi storica. C'è un concetto, del resto del tutto usuale, che corrisponde a questo insieme di problemi, ed è quello di stile. Solo tramite la considerazione stilistica l'opera d'arte diventa possibile oggetto di conoscenza storica, ma ciò appunto presuppone che l'opera d'arte divenga un “contenuto ideale”: «designiamo come “stile” – un concetto che ha per la scienza dell'arte lo stesso significato di quello di “legge naturale” per la fisica – ciò che determina la struttura di tale ideale mondo oggettuale»¹³⁷. Se già la sottolineatura del carattere circolare della relazione fra l'ampliamento materiale delle conoscenze storico-artistiche e le questioni metodologiche sembrava ricordare i temi cari a Wind, la sensazione che Panofsky stia sviluppando un dialogo con le idee dell'amico diventa ancora più forte nel momento in cui il chiarimento del concetto di stile avviene in riferimento a quello di legge naturale.

S'impone dunque la ferrea legge “kantiana” della «riconduzione delle datità intuitive a determinati “concetti fondamentali”»¹³⁸, il che equivale a dire che l'opera d'arte sarà leggibile solo alla luce di quel sistema di problemi fondamentali della scienza dell'arte alla cui costruzione Panofsky lungamente si è dedicato.

Ecco allora fissati una volta e per tutte tanto i limiti di sviluppo del discorso metodologico quanto per così dire le posizioni reciproche dell'oggetto artistico e del discorso storico che se ne fa carico. Panofsky esprime tutto ciò con una chiarezza assoluta: «non appena si sia compiuta la reinterpretazione in “fenomeno stilistico” delle opere

d'arte esperibili esteticamente, la storia dell'arte fa ingresso nel novero delle altre "scienze dello spirito", e cioè può creare connessioni e articolazioni, fissare sviluppi e distinzioni essenziali, in breve può provare a comprendere i propri oggetti *sub specie* di tempo, spazio e causalità – dove peraltro è da osservare che si tratta di una *forma specificamente storica di tempo, spazio e causalità*¹³⁹.

Dunque la lettura storica dell'*a priori* kantiano regola insieme il senso della storia dell'arte in quanto "forma simbolica" e gli sviluppi della sua strumentazione metodologica.

L'interrogazione relativa allo stile si formula dunque nel cuore di questo coraggioso tentativo (neo)kantiano, che non smette mai di riguardare la possibilità di individuare e articolare un *sensu per noi*¹⁴⁰.

A questo punto, se per un verso occorrerà almeno riassuntivamente richiamare l'attenzione sulla valenza filosofica in tal modo acquisita dal discorso sull'arte («Nella stessa misura in cui le "teorie evolutive" meccanicistiche e dogmatiche apparirono perdere forza e valore nei singoli ambiti di ricerca, crebbe l'aspirazione a collegare insieme tali diversi ambiti di ricerca, come la storia della religione, della letteratura, dell'arte e della filosofia, *sub specie* dell'unità di senso»¹⁴¹), per l'altro verso lo strumento metodologico potrà divenire oggetto d'autonoma riflessione, oggetto di un'acribia micrologica che, pur avendo chiaramente di mira il senso complessivo del fenomeno artistico, sarà ben lontana dal consentire quelle conseguenze verso cui stava portando in quegli anni il lavoro di Wind.

Giusto alla luce di queste preoccupazioni metodologiche di Panofsky s'intende l'efficacia dirompente che, sulla *curiosità teoretica* di Wind, dovette esercitare l'incontro con il profondo ripensamento del problema dell'*a priori* da parte di C. I. Lewis. Come già si è accennato, al congresso di Harvard del 1926 Wind ebbe modo di conoscere direttamente Lewis, del quale citerà, nello scritto di abilitazione, il saggio centrale ai fini del problema che qui ci riguarda: *The Pragmatic Element in Knowledge*¹⁴². Lewis si opponeva tanto a una lettura storica dell'*a priori* quale quella prevalente nel pensiero tedesco dei primi decenni del secolo quanto a una lettura che tendesse a tradurlo in una forma universale e immutabile. A giudizio di Lewis per un verso i nostri schemi concettuali informano la realtà, per l'altro però risultano essi stessi passibili di modifiche nella storia, e ciò – avvertiva Lewis – avviene su basi pragmatiche, «when the expanding boundaries of experience reveal their infelicity as intellectual instruments»¹⁴³.

È sin troppo evidente come appunto tali affermazioni abbiano permesso a Wind di porre su nuove basi teoriche la propria riflessione sullo strumento e sull'esperimento scientifico. Due sono i momenti del discorso di Lewis che ritengo vadano ulteriormente sottolineati: contro la tendenza a dissolvere i confini fra *a priori* e *a posteriori* che ve-

deva in atto nella filosofia anglosassone fra le due guerre, Lewis riafferma anzitutto la necessità di una tale distinzione da cui a suo giudizio dipende, come ricorderà ancora in un tardo intervento degli anni Sessanta, l'intero corpo (Lewis dirà proprio «body»¹⁴⁴, termine che non sarebbe dispiaciuto a Wind) della riflessione filosofica. In secondo luogo, se è vero che il pragmatismo di Lewis contribuisce ad allontanare Wind dalla filosofia delle forme simboliche, è altrettanto vero però che lo invita a ripensare il problema della costruzione storica dell'esperienza e la vicenda di quegli "intellectual instruments", di quei "simboli", in cui lo spessore della costruzione storica s'incarna e "metafisicamente" si mette in gioco.

Per questi motivi, la riflessione sulla *forma* del tempo, elaborata nella *Habilitationschrift* windiana ancora una volta in rapporto alla fisica contemporanea, rappresenta il primo tassello per la costruzione di quella differente teoria dell'esperienza storica dell'arte e del suo senso che di lì a breve Wind cercherà di rintracciare tramite i concetti "warburghiani" di *simbolo* e *memoria*. La cosa è di per sé meritevole di un breve commento: ciò significa infatti che Wind pone concretamente in opera l'assunto ricavato da Lewis, e riformula l'*a priori* in relazione alle condizioni sperimentali del sapere contemporaneo.

In particolare, con riferimento alla meccanica quantistica Wind argomenta la necessità di sostituire ad una forma *lineare* una forma *configurale* del tempo: laddove infatti la scienza classica postulava la possibilità di determinare univocamente i propri oggetti fissandone di volta in volta in modo preciso l'inquadramento spazio-temporale, per così dire in una serie di istantanee «ognuna delle quali deve abbracciare il mondo in un istante, così che tutti i punti si vengano a trovare in una relazione reciproca univoca tramite il loro esser vincolati a questo determinato istante»¹⁴⁵, la concezione *configurale* del tempo corrisponde a oggetti conoscitivi che si caratterizzano per una ineliminabile plurivocità, oggetti che chiamano in causa «un seguito configurativo [konfigurative Abfolge] di zone che accompagnano ogni singolo punto attraverso il tempo e di volta in volta abbracciano quella parte del mondo che "in quell'istante" non si trova affatto in una relazione univoca con il dato punto»¹⁴⁶. Il tempo assume così la configurazione di una sorta di cono squadernato¹⁴⁷ nel quale il presente, «anziché attraverso una linea retta che separi in modo univoco il passato dal futuro, [...] è connotato tramite un doppio cuneo che [...] si inserisce fra passato e futuro»¹⁴⁸.

L'*indeterminatezza* di tale dimensione temporale, osserva Wind in una pagina la cui arditezza metaforica è tutta giocata sul carattere stringente dell'argomentazione scientifica, acquista una valenza positiva costituendo la controparte di quella *finitzza* che precedentemente si era imposta come ineludibile orizzonte spaziale¹⁴⁹. Si trattava allora, si

ricorderà, della finitezza dell'orizzonte umano, che a giudizio di Wind risulta essere paradossalmente più ricco di quello proprio dell'ipotetico intelletto infinito¹⁵⁰. La caratterizzazione della finitezza umana si "arricchisce" ora tramite l'indeterminatezza della forma temporale ad essa inerente: «anziché presupporre, come accaduto sinora [nel caso del concetto di tempo "lineare"], un osservatore che creda di sapere cosa significa "presente" in fisica, e sulla base di questo presunto sapere tracci attraverso il mondo un taglio che separi sobriamente il passato dal futuro, vogliamo immaginare un osservatore che non sappia altro del presente se non che esso si trova "tra" il passato e il futuro»¹⁵¹.

Prima di esser costretto dai nazisti a fuggire in Inghilterra, Wind tenne ad Amburgo un ultimo corso, dedicato ai *Concetti fondamentali della storia e della filosofia della cultura*, di cui restano delle annotazioni purtroppo ancora inedite. Wind, come ad ogni modo si apprende dagli studi di Buschendorf, scriveva fra le altre cose: «Nel concetto *configurale* di tempo si dà [la presenza de]l caso. Lo storico chiama in senso psicologico *libertà* ciò che il fisico chiama *caso*. [...] Ci sono alternative determinate fra le quali si può scegliere. Conoscenza – soggetta a errori – conseguenze etiche (non logiche!). Qui s'innestano i problemi di filosofia della cultura e della storia»; e ancora: «A partire dal *Faktum* della simbolica si deduce che il *concetto di tempo* deve essere *configurale*»¹⁵². La responsabilità etica descrive l'ambito di movimento della storia, un ambito in cui né il passato né il futuro possono essere, perché non lo è il presente, possedimenti sicuri di un sapere omogeneo e oggettivo. Al posto della presunta uniformità del divenire temporale, il concetto *configurale* di storia che di volta in volta s'incarna nella determinatezza del simbolo lascia emergere l'immagine di un'evoluzione per salti e per intermittenze. La memoria sarà l'*organon* di tale modello conoscitivo.

La «*distribuzione* degli elementi»¹⁵³ corrispondente al concetto *configurale* di tempo, argomenterà ancora Wind nella tesi di abilitazione, dovrà apparire necessariamente "casuale" se considerata dal punto di vista della scienza classica, pur costituendo di fatto – e qui Wind si richiama anche al ripensamento del concetto di causalità da parte di Carl Stumpf – il fattore determinante per l'*emergenza* di nuovi ordini del divenire, originando così «l'affiorare di figure [Gestalten] di un nuovo ordine a partire dalla configurazione "casuale" degli elementi del vecchio»¹⁵⁴.

È del tutto evidente come i "simboli" oggetto della scienza della cultura siano da intendere appunto come l'incarnazione di un tale intermittente emergere di "figure di un nuovo ordine".

Ancora negli appunti per l'ultimo corso amburghese, Wind parlerà di una «ritmica dello sviluppo storico» che non esclude e anzi specialmente tematizza i «regressi nella storia»¹⁵⁵, esplicitamente facendo

riferimento alla “rinascita del Paganesimo” oggetto degli studi di Warburg sul Rinascimento.

Al carattere discontinuo della legge di svolgimento dei processi storici corrisponde ora nel pensiero di Wind un travaglio altrettanto profondo in rapporto alla regione del *sensu*, quel *sensu complessivo* che nell’arte come nella storia si rivela soggetto alle irrimediabili rotture prodotte dai cambiamenti, e dunque in ultima analisi si rivela intrinsecamente finito e contingente: «Se un uomo ha compiuto la sua vita, cerchiamo di intendere il senso di questa vita. E per ciò proprio quegli elementi che fanno dell’uomo un essere finito, apparentemente casuale, costituiscono l’autentico oggetto dell’interpretazione»¹⁵⁶. Un’interpretazione per la quale, paradossalmente, proprio ciò che è contingente, «la misura del contingente»¹⁵⁷, apre all’uomo la regione del senso.

Tentiamo, a chiusura di queste riflessioni, un accostamento forse non del tutto azzardato, che valga a spiegare cosa significa per Wind affermare che è il “contingente” ad aprire la regione del *sensu complessivo* – e cosa ne segue quanto alla determinazione della natura del senso, se è vero che «nel momento in cui crediamo di scoprire una misura della contingenza nel cosmo, questo cosmo guadagna un senso *per noi*. Esso rivela una sorta di significazione pragmatica»¹⁵⁸.

Nel saggio posto a introduzione della *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, del 1934, così commenta Wind l’ordine dato ai materiali della Biblioteca Warburg e della stessa *Bibliographie*: «è chiaro il carattere non vincolante di tale ordinamento [...]. Eppure tale carattere non vincolante, una volta esplicitamente ammesso, non offuscherà lo sguardo circa la validità sistematica dei nessi che dovrebbero essere tratteggiati in questo ordinamento»¹⁵⁹.

Il carattere contingente della stessa istituzione del senso non toglie nulla alla validità sistematica dei nessi costruiti dal discorso metodologico. Il concetto di simbolo sarà il cuore di questa rinnovata piattaforma teorica.

4. Simbolo, memoria, finitezza: a epilogo, un’antropologia estetica

«La storia non si “srotola” semplicemente, ma si compie tramite crisi, e i suoi eventi decisivi sono le “pause di riflessione” cui segue l’azzardo dell’azione. Ma proprio in queste crisi si deve affermare la forza plasmatrice della memoria, che afferrando e vivificando i simboli tramandati esorta alla riflessione o spinge all’azione e così produce periodicamente il mutamento»¹⁶⁰.

Il “senso” del divenire storico – e in primo luogo gli indici che mettono in rapporto il passato al presente – non si offre come un possesso assicurato una volta per tutte, ma piuttosto come un compito etico che sempre si rinnova, in quelle “pause di riflessione”, in quelle incrinature che risultano essere i veri ricettacoli del senso proprio

perché manifestano le tensioni da cui il mutamento storico può trarre origine. Non pensa più Wind ad automatismi o garanzie d'alcun genere che sovrintendano ai processi storici, ma piuttosto al loro incarnarsi in simboli, che saranno al tempo stesso testimonianza delle tensioni da cui risulta la storia e della ricerca di un "senso per noi".

Se la memoria è «l'organo della conoscenza storica»¹⁶¹ – e in questa affermazione, accanto alla lezione di Warburg, non può non risuonare la tradizione retorica così viva in Wind – in ciò sta la prova della rilevanza conoscitiva della scelta etica, una scelta dalla quale non è separabile una componente formale, estetica: afferrare e vivificare i simboli tramandati non significa altro che ritrovare in essi, individuandone per così dire lo scheletro strutturale, le tensioni che fondano il senso del presente storico. Questa è per Wind l'incomparabile funzione esercitata dall'arte del Rinascimento in quanto in essa s'incardina la questione del *Nachleben der Antike*. Proprio perché «le forme in essa coniate agiscono su di noi come simboli»¹⁶², la rinascita o meglio la "sopravvivenza" dell'antico è il paradigma storico cui siamo sempre necessariamente ricondotti e costituisce «per così dire un esperimento sulla propria stessa persona»¹⁶³.

Ecco allora, e si tratta per noi di un punto saliente all'interno del percorso sin qui svolto, le ragioni per cui la riflessione sulla forma di svolgimento dei processi storici e l'elaborazione del sapere estetologico sull'arte fanno tutt'uno per la più matura impostazione metodologica di Edgar Wind, ed entrambe convergono verso l'indagine sulla "costruzione verticale" del simbolo, sulle tensioni che in esso di volta in volta trovano un determinato punto d'equilibrio, indagine che comporta una ridefinizione in chiave storica di quel carattere antinomico dell'arte a suo tempo oggetto delle teorie del Wind "neokantiano".

Ma vediamo meglio: parlo di "costruzione verticale" in relazione al fatto che il simbolo è inteso da Wind sulla scia di Warburg come «lo specifico di ogni prestazione culturale»¹⁶⁴; costituisce dunque l'oggetto elettivo di una "scienza della cultura" sulla base del presupposto di una «azione reciproca fra le diverse funzioni culturali»¹⁶⁵. Una scienza della cultura così intesa porta al superamento di ogni barriera disciplinare ed anzi richiede una ricerca assolutamente interdisciplinare, che trova nel «contenuto simbolico del fenomeno»¹⁶⁶ il proprio peculiare oggetto d'analisi. Sarà appunto il modo in cui le dinamiche culturali complessive giungono a trovare una determinata forma nel simbolo, e il modo in cui il simbolo vive delle loro *oscillazioni polari*¹⁶⁷ ad attrarre l'attenzione di Wind, il quale può dunque giovare delle ricerche sul simbolo di Vischer¹⁶⁸ e di Warburg, ed anzi a queste ricerche sostanzialmente si attiene, iscrivendole nel proprio orizzonte metodologico.

Riferiamoci dunque in breve alla ricostruzione che ci viene offerta dallo stesso Wind nella celebre conferenza del 1930 su *Il concetto di*

“*Kulturwissenschaft*” in Warburg e il suo significato per l'estetica ¹⁶⁹: inteso in senso generale, il simbolo nell'accezione di Vischer definisce «una connessione fra immagine e significato mediante un punto di comparazione». A partire da questa definizione si stabilisce una forte polarità fra una concezione “magico-associativa”, che porta a una indistinzione, appunto a un legame magico fra i due termini della comparazione (Wind riprende a questo proposito gli studi warburghiani sul rituale del serpente, simbolo del fulmine: «durante una danza dei serpenti destinata a suscitare una tempesta di pioggia, [il serpente] viene afferrato e introdotto in bocca. La sostanza tangibile dell'oggetto simbolo del potere di cui ci si vuole appropriare è fisicamente introdotta nel corpo come cibo o bevanda – atti che sono simboli di assimilazione»), e una concezione “logico-dissociativa”, che al limite si manifesta nel concetto puro «espresso da un segno arbitrario, privo di vita e determinabile in modo non ambiguo». Mai però, ed ecco il punto che più ci interessa, «la tensione fra questi due poli può essere trasformata in un'antitesi radicale» ¹⁷⁰, mai questi poli contrapposti giungono a rendersi autonomi da una circolazione complessiva, che è appunto quella del simbolo, che trova il suo *punto critico* «nel mezzo dello spettro [della polarità descritta], dove il simbolo viene sì inteso come segno, ma resta ancora una immagine viva in cui l'eccitazione psicologica, sospesa fra i due poli, non è né così concentrata dalla forza costrittiva della metafora da cambiarsi in azione, né così allentata per l'intervento del pensiero analitico da scolorarsi in una serie di concetti. È qui che l'“immagine”, nel senso di finzione artistica, trova il suo posto» ¹⁷¹.

Posta a metà strada fra la costrizione magica del rituale e l'asettica trasparenza del concetto, l'immagine artistica, il simbolo in senso pieno, vive per un verso delle tensioni costituite dai due poli contrapposti, per l'altro ne riafferma la persistente correlazione: solo in quanto poli di una stessa struttura dinamica, di una stessa *formazione espressiva* (“*Ausdrucksgestaltung*” ¹⁷²), “segno” rituale e “segno” concettuale hanno per noi un significato e possono venir compresi; reciprocamente, l'equilibrio espressivo del simbolo è costruito dalle stesse tensioni, e non a caso nella conferenza del 1930 prima citata Wind sceglierà di far riferimento al modo in cui Warburg intendeva il concetto di “antico” «nel senso di Nietzsche e di Burckhardt, cioè [...] un Giano bifronte, che da un lato mostra una calma olimpica, e dall'altro un terrore demonico» ¹⁷³.

Credo si debba rilevare, in questo discorso, la centralità del riferimento ad una certa strutturazione, costituzionalmente ambivalente, che un certo “territorio”, un certo ambito storico-culturale, acquista in relazione a un “campo di forze” psichico. Solo a questa condizione, anzitutto, s'intendono le ragioni per le quali, secondo Wind, il senso

dello sviluppo storico non è mai unidirezionale, così come sempre permane un rapporto dinamico fra *espressione* di una forza psichica e sua *interiorizzazione*: «Proprio il *simbolo* [...] è *espressione* di una forza psichica, e per tanto non è più questa forza in quanto tale, ma il suo relitto, risulta ad essa “alienato”. Eppure, proprio in tale alienazione rimane *segnale*, esortazione in direzione di una forza psichica alla quale esso rinvia e attraverso la quale esso deve divenire nuovamente vitale e significativo, o in una parola deve essere “interiorizzato”»¹⁷⁴.

Soprattutto, poi, soltanto comprendendo come al centro degli sforzi metodologici di Wind si trovi la focalizzazione di un ambito storico-culturale organizzato in rapporto a determinate “linee di forza” psichiche, si può sfuggire alla tentazione di riportare in ultima analisi tutta l’operazione di Wind a un paradigma idealistico, per il quale l’espressione propria del simbolo sarebbe senz’altro la *manifestazione sensibile* di una *forza interiore*¹⁷⁵. Il ripensamento metodologico dell’*a priori* e la teoria dell’*incarnazione*, di cui così a lungo ci siamo occupati, mirano appunto a mettere in discussione tali riferimenti, in nome di una svolta “pragmatica” le cui potenzialità – se considerate in questa luce – sono ben lontane dal potersi considerare esaurite.

Nel saggio del 1936 *Su alcuni punti di contatto fra la scienza naturale e la storia*¹⁷⁶, che ripropone in breve alcuni dei temi principali della *Habilitationsschrift*, l’impraticabilità di una lettura ancora idealistica dell’approdo di Wind appare in tutta evidenza: la ricerca storica, come del resto quella nel campo delle scienze naturali, muove infatti, afferma Wind, dall’orizzonte della finitezza umana, che fa sì che *il ricercatore sia egli stesso implicato nel processo che studia*¹⁷⁷. Questo, che è l’assioma metodologico fondamentale, comporta un coinvolgimento pieno del ricercatore nelle dinamiche storiche: «Un “puro” spirito non si occupa di storia. Per farlo, occorre essere storicamente affetti, incalzati dalla piena dell’esperienza passata che irrompe nel presente nella figura della “tradizione”. [...] Dunque anche il ricercatore è anzitutto ricettore di segnali, di cui sta in attesa e va alla ricerca, sul cui arrivo, però, ha solo un influsso assai limitato. La registrazione e l’elaborazione di tali segni, il funzionamento di tutto questo “apparato di ricezione”, non si lascia ridurre alla semplice formula delle antitesi tradizionali (“qui corpo, lì anima”, oppure “qui dentro, lì fuori”)». Insomma non si può affermare che il sensibile è simbolo dell’anima o di una verità interiore; piuttosto, nel simbolico s’istituisce un determinato ambito storico-culturale nel farsi stesso di una memoria, un’esperienza e una progettualità che hanno insieme un significato conoscitivo ed etico.

E ancora si legga, di nuovo nella citata *Einleitung* al volume del 1934, un passo che vale come pochi a misurare il percorso compiuto da Wind: «Proprio perché gli avvenimenti e le produzioni storiche raggiungono la loro forma simbolica giusto in quanto risultano essere

transitori tentativi di compensazione a partire da tensioni fondamentali, essi si caratterizzano per la loro *natura discontinua, a salti (Sprunghaftigkeit)*»¹⁷⁸. In tal modo, dirà Didi-Huberman, Wind perviene a una «teoria della complessità simbolica»¹⁷⁹, al cui centro sta la figura della memoria-*mnemosyne*.

È necessario aggiungere che un tale impianto teorico equivale, nell'ottica di Wind, alla costruzione di una metodologia storica: «La “memoria”¹⁸⁰ è dunque per lo storico del simbolo *il problema centrale di filosofia della storia*: non solo perché essa stessa è l'organo della conoscenza storica, ma poiché essa – nei suoi simboli – crea per così dire il serbatoio delle forze che si scaricano storicamente in una situazione data. Per indagare metodicamente questa funzione della “memoria” è però necessaria una doppia limitazione: l'oggetto della memoria dev'essere fissato, – ciò che viene ricordato dev'essere stato determinato in modo vincolante; e dev'esser dato anche il soggetto della memoria, con tutte le circostanze nelle quali egli compie l'atto di memoria. Sotto questo punto di vista il problema della sopravvivenza dell'antico acquista il significato di un *paradigma storico*»¹⁸¹.

Wind non parla più di concetti fondamentali, e siano pure organizzati in coppie antinomiche, ma di tensioni fondamentali, che informano i fatti storici in una “forma simbolica” nel momento in cui espongono il carattere transitorio e compensativo immanente alle strutture storiche, e dunque come già sappiamo la finitezza “spaziale” e la discontinuità temporale peculiari dell'orizzonte umano.

Nel ripensamento profondo di una prospettiva umanistica mi sembra compiersi la fase più vivace del pensiero di Wind, che ci si propone come una delle punte più avanzate dell'intero orizzonte che andiamo esplorando. Il saggio del 1936 dedicato al rapporto fra le scienze e la storia, poc'anzi citato, si chiude con l'utopia – anch'essa un *simbolo* profondamente ambivalente – di una *Selbstverwandlung des Menschen*: una metamorfosi dell'umano che è l'uomo stesso a compiere, nel momento in cui il rapporto con la realtà modifica insieme la realtà e i nostri strumenti concettuali, ridefinisce insieme, per così dire, l'oggetto e il soggetto della conoscenza. Detto con riferimento alle scienze naturali, ma lo stesso vale per Wind come sappiamo per le scienze storiche, «ogni scoperta all'interno del campo che si è soliti definire “il mondo esterno fisico” può portare a innovazioni tecniche che modificano il nostro ambiente e noi stessi»¹⁸². Storia e tecnica – i poli fra i quali in maniera sempre più netta si tende il discorso metodologico di Wind, e con esso anche la sua lettura dell'arte¹⁸³ – mostrano la loro profonda affinità proprio nella capacità di chiamare in causa l'immagine dell'umano, e ciò ulteriormente sottolinea la forte connotazione etica di cui si colora per Wind il tema warburghiano della memoria.

¹ Sotto la guida di Cassirer e Panofsky Wind si laureò nel 1922 con una dissertazione dal titolo *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, da cui trasse successivamente il ponderoso articolo *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 18, 1925, pp. 438-486, un contributo fondamentale cui faremo in seguito più volte riferimento. La prima parte dell'articolo del 1925 (pp. 438-462) riprende sostanzialmente, per lo più alla lettera, le pp. 213-249 del dattiloscritto del 1922. L'exkursus critico che conclude l'articolo del 1925 riprende le pp. 252-270 del dattiloscritto.

² Saxl lo seguì per la tesi con cui nel 1930 conseguì l'abilitazione: *Das Experiment und die Metaphysik*, pubblicata a Tübingen solo nel 1934, quando già Wind aveva lasciato la Germania nazista, e recentemente riedita dalla Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.

³ A Wind si deve notoriamente, tra le altre cose, l'organizzazione del trasferimento della Biblioteca Warburg in Inghilterra nel 1933, il saggio *Il concetto di Kulturwissenschaft in Warburg e il suo significato per l'estetica* (ora in italiano in Idem, *L'eloquenza dei simboli*, Milano 1992, pp. 37-56), che svolse un ruolo importantissimo per la ricezione del pensiero di Warburg, nonché la cura della *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Erster Band*, Leipzig/Berlin 1934, per la quale curò parecchie recensioni e scrisse una introduzione oggi riedita in appendice a *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., pp. 235-53.

⁴ Cfr. E. Wind, *Contemporary German Philosophy*, in "The Journal of Philosophy", 22, 1925, pp. 477-493 e 516-530.

⁵ Idem, *Theory of Art versus Aesthetics*, in "The Philosophical Review", 34, 1925, pp. 350-359.

⁶ Idem, *L'eloquenza dei simboli*, in Idem, *L'eloquenza dei simboli*, ed. it. cit., pp. 3-7. Nello stesso senso anche Idem, *Arte e anarchia*, ed. it. Milano 1997³, specie pp. 75-92. Nel suo *Nachwort* alla riedizione della *Habilitationsschrift*, Buschendorf riporta poi un lungo passo dall'inedito *The Fallacy of Pure Art*, risalente alla prolusione inaugurale per la cattedra di Oxford; significative alcune delle conclusioni di Wind: «Il piacere estetico presuppone l'attenzione estetica; e l'attenzione è un atto cognitivo [...]. Fondamentalmente noi possiamo percepire le forme solo se la nostra facoltà sensibile è guidata dal sapere». E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 312. Le formulazioni giovanili manifestano peraltro un'apertura che difficilmente si ritroverà nel posteriore assetto accademico.

⁷ In maniera piuttosto semplicistica si è talvolta affermata una lettura riduttiva del ruolo di Wind nella storiografia artistica novecentesca: si veda ad es. il peraltro splendido volume di Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998, pp. 73-77, che formula quasi *en passant* una stroncatura pesantissima del lavoro di Wind.

⁸ Cit. Fra le non numerose letture di questo saggio ricordiamo in particolare le significative considerazioni in S. Ferretti, *Il demone della memoria*, Casale Monferrato 1984, pp. 206-7; G. Carchia, *Arte e bellezza*, Bologna 1995, pp. 97-104; e infine alcuni accenni in A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, Palermo 1998, p. 243.

⁹ Si veda in proposito il primo studio di questo volume, e la bibliografia ivi indicata.

¹⁰ Impostazione teorica che costituisce uno dei legami più significativi fra Wölfflin e Fiedler, e uno dei punti in cui più netta è la cesura fra questi e gli studiosi dell'università di Amburgo. Su questo aspetto della questione, che conto di approfondire in altra occasione, rinvio a G. Boehm, *Einleitung*, in K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, vol. I, München 1991², pp. xlv-xcvii e A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, cit., pp. 64-67.

¹¹ E. Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, cit., p. 1017.

¹² Idem, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, cit., p. 155.

¹³ Così riassuntivamente in apertura di Idem, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 178.

¹⁴ Idem, *Il concetto del "Kunstwollen"*, cit., p. 167, adattata.

¹⁵ Ivi, p. 169.

¹⁶ Ivi, p. 170.

¹⁷ Ivi, p. 171.

¹⁸ S. Ferretti, cit., p. 183.

¹⁹ E. Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"*, cit., p. 172.

²⁰ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 439: «La superficie di una parete di determinate dimensioni in un determinato spazio deve essere dipinta con colori di una determinata combinazione! Oggetto della rappresentazione deve essere una battaglia. [...] Si astrae dal particolare fenomeno sensibile dell'opera d'arte compiuta e si determina solo la

tecnica in quanto tale (affresco), la scelta del motivo (rappresentazione di battaglia) e simili momenti generali. Le più diverse figurazioni concrete si possono poi porre in relazione con queste astrazioni». In tal senso la «vorkünstlerische(r) Aufgabe» è piuttosto un «compito preliminare alla comprensione dell'artistico», appunto da cogliere per via ricostruttiva e astrattiva, che non un «compito preliminare dell'artista» come lo intende S. Ferretti, cit., p. 206.

²¹ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 439.

²² E. Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"*, cit., p. 174: «l'arte non è [...] una manifestazione soggettiva di sentimenti oppure una occupazione esistenziale di determinati individui, bensì uno scontro realizzante e obiettivante, mirante a risultati definitivi, di una forza plasmante e di un materiale che va plasmato». Cfr. in proposito S. Ferretti, cit., pp. 183-4.

²³ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 440.

²⁴ Cfr. E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 179: «Per "concetti fondamentali" della scienza dell'arte [...] intendiamo coppie di concetti [...] nella cui struttura antitetica si esprimono i "problemi fondamentali" a priori dell'operare artistico».

²⁵ Così, oltre che nel saggio del 1925 poc'anzi citato, anche in *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, nuova ed. it. Firenze 1996, ad es. pp. 78-79 e nota 38, p. 141.

²⁶ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 440.

²⁷ Ibid.

²⁸ E. Wind, *Experiment and Metaphysics*, trad. tedesca in appendice a Idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 218.

²⁹ Si tratta appunto del problema di partenza della conferenza appena citata e poi della tesi di abilitazione; la soluzione di tale "paradosso" condurrà Wind, come vedremo, fuori delle coordinate propriamente kantiane impostate da Panofsky.

³⁰ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., pp. 440-441.

³¹ Ivi, p. 442.

³² Ivi, p. 443.

³³ Ivi, p. 444.

³⁴ Ivi, p. 443.

³⁵ Ibid.

³⁶ Traduco così il verbo "bewirken", in cui è presente sia il "produrre" sia il "causare".

³⁷ Per questo passo e il precedente, ivi, p. 444.

³⁸ Qui Wind cita esplicitamente il saggio di Panofsky sul *Kunstwollen*.

³⁹ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., pp. 444-445.

⁴⁰ Ivi, p. 445. Corsivo mio.

⁴¹ Ivi, p. 446.

⁴² Ibid.

⁴³ Ivi, p. 448.

⁴⁴ E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 180.

⁴⁵ Wind dedica una nota (E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 461) a questa integrazione operata da Panofsky, facendone proprie le implicazioni metodologiche e sistematiche.

⁴⁶ Ivi, p. 449.

⁴⁷ Ivi, pp. 451-458. Cfr. in proposito anche E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., pp. 181-190. Comune ai due autori è anche la scelta della contrapposizione colonna/parete come esemplificazione della natura dei problemi artistici "speciali".

⁴⁸ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 458.

⁴⁹ I. Kant, *Critica della ragion pura*, ed. it. Bari 1991^o, *I Anal. trasc., Lib. II, Appendice*, p. 215.

⁵⁰ Ivi, p. 218-219. Mediante le procedure di paragone proprie della riflessione trascendentale si determina il luogo che spetta a ciascun concetto, ovvero «non vien rappresentato l'oggetto in ciò che ne costituisce il concetto (quantità, realtà), ma solo il paragone delle rappresentazioni, che precede al concetto delle cose, in tutta la sua varietà».

⁵¹ E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., pp. 458-462. La tesi del 1922 conteneva a questo punto un paio di pagine (cfr. E. Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, cit., pp. 250-252) dedicate ad ulteriori chiarimenti dei modi in cui i concetti di "antitesi categoriale" e "schema regionale" potevano risultare fruttuosi per il discorso della scienza dell'arte.

⁵² E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 458.

⁵³ Ivi, p. 460.

⁵⁴ Semplifico un po' la lettera del discorso di Wind, che parla di *articolazioni* solo in riferimento alla prima coppia, cui poi si aggiunge il problema della *spazialità* e quello della *composizione*; l'esito è però con chiarezza quello che adesso occorre esaminare: si pone il problema del passaggio da questa prima soglia di descrizione del visibile alle vere e proprie funzioni "rappresentative" ed espressive dell'immagine.

⁵⁵ Ivi, p. 464.

⁵⁶ Ivi, p. 466.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ad esempio nelle due versioni della *Grammatica storica delle arti figurative*, ed. it. Bologna 1983.

⁵⁹ E così, nota Wind, si compie anche un ulteriore allontanamento dal "puramente visivo", che era già relativizzato entro un ordine più generale nel caso del fenomeno visivo; adesso il sentimento non ha più alcuna relazione diretta con il visibile. Cfr. E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 467.

⁶⁰ Ivi, pp. 467-471.

⁶¹ E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 203.

⁶² E. Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, cit., p. 460.

⁶³ Ivi, pp. 473-474. Si tratta in sostanza della vera conclusione dell'articolo, cui segue un *excursus* critico (pp. 474-486) sulla metodologia di alcuni storici dell'arte coevi.

⁶⁴ Ivi, p. 473.

⁶⁵ Ivi, p. 467.

⁶⁶ Traduco sempre così, per maggiore uniformità, 'Welt', termine in cui spesso, come del resto è ben noto, risuona maggiormente l'idea di "universo", di "tutto".

⁶⁷ Cit. in E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., *Vorwort des Herausgebers*, pp. 9-10; ho un po' adattato il testo, nella mia traduzione, per renderlo più scorrevole, emerge spero chiaramente il problema della contrapposizione fra "Naturforscher" e "Geisteswissenschaftler", contrapposizione che il lavoro di Wind come vedremo vuol contribuire a superare.

⁶⁸ Cfr. E. Wind, »Einleitung« in: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, in Idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., pp. 235-253, qui specie pp. 238-240.

⁶⁹ Ivi, p. 240.

⁷⁰ Ivi, p. 238, nota 2.

⁷¹ Così ivi, p. 239.

⁷² E. Wind, *Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte*, in appendice a Idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., pp. 254-269.

⁷³ Cfr. J. M. Krois, *Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung*, in H. Bredekamp, B. Buschendorf, Fr. Hartung, J. M. Krois (a cura di), *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin 1998, pp. 181-199. Per un inquadramento della figura di Lewis cfr. P. A. Schilpp (a cura di), *The Philosophy of C. I. Lewis*, La Salle, Illinois 1968; particolarmente significativi ai nostri fini i contributi di A. Moore sulla dottrina dell'a priori e di L. W. Beck sul rapporto con Kant: cfr. pp. 155-199 e pp. 271-285.

⁷⁴ Trad. tedesca cit., pp. 213-222.

⁷⁵ Ivi, p. 214.

⁷⁶ Ivi, p. 216.

⁷⁷ Ivi, p. 214.

⁷⁸ Ivi, p. 215.

⁷⁹ Cfr. ivi, p. 220: «Non è perciò esagerato dire che con ogni singolo esperimento venga messo alla prova un intero sistema di sperimentazione. [...] Ciò che prima appariva come un circolo logico che contraddice se stesso, si presenta ora come un ciclo metodologico che si autoregola». Dobbiamo ancora seguire alcune delle argomentazioni che permettono a Wind di arrivare a queste conclusioni.

⁸⁰ Ivi, pp. 217-218.

⁸¹ Ivi, p. 218.

⁸² Ibid.

⁸³ Ivi, p. 219. Wind sottolinea, nello stesso luogo, come proprio per questo lo strumento sia rappresentabile come un «simbolo metafisico», l'«atto d'incarnazione» di una metafisica.

⁸⁴ Ivi, p. 220.

⁸⁵ E. Wind, *Microcosm and Memory*, in "Times Literary Supplement", 30 maggio 1958, p. 297.

- ⁸⁶ E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit. p. 107.
- ⁸⁷ Ivi, p. 109.
- ⁸⁸ A. Piccolomini, *Istrumento della filosofia naturale*, Venezia 1576, f. 3v.
- ⁸⁹ Ivi, f. 5r.
- ⁹⁰ E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit. p. 110.
- ⁹¹ Ivi, p. 111.
- ⁹² Ovviamente "Erfahrung".
- ⁹³ Ivi, p. 112. "Memoria" è qui "Erinnerung".
- ⁹⁴ E. Wind, *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, in England und die Antike*, "Vorträge der Bibliothek Warburg 1930-1931", Leipzig und Berlin 1932, ristampa 1968, pp. 156-229.
- ⁹⁵ Cfr. E. Wind, *Pan e Proteo*, in Idem, *Misteri pagani nel Rinascimento*, ed. it. Milano 1999⁴, pp. 235-266.
- ⁹⁶ E. Wind, *Experiment and Metaphysics*, trad. tedesca in appendice a Idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 218.
- ⁹⁷ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, cit., p. 79.
- ⁹⁸ E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 115.
- ⁹⁹ Cfr. ivi, p. 98 e pp. 112-113. La cit. si trova nell'ultimo dei luoghi citati. Non è inoltre difficile pensare che Wind indirizzi in tal modo una frecciata polemica anche nei confronti di Heidegger.
- ¹⁰⁰ Ivi., p. 115.
- ¹⁰¹ Ivi, p. 117.
- ¹⁰² Riportata in appendice alla nuova ed. del lavoro di Wind, pp. 223-229.
- ¹⁰³ E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in Idem, *Deutschsprachige Aufsätze*, vol. II, cit., pp. 1064-1077; trad. it. *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in Idem, *La prospettiva*, cit. pp. 215-232.
- ¹⁰⁴ Ed. it. in Idem, *Il significato nelle arti visive*, nuova ed. Torino 1999, pp. 31-57. Il riferimento a Wind ritorna anche nell'altro decisivo saggio oggi posto a introduzione generale della stessa raccolta, *La storia dell'arte come disciplina umanistica*, prima ed. Princeton 1940.
- ¹⁰⁵ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, cit., specie pp. 132-134.
- ¹⁰⁶ E. Wind, *Microcosm and Memory*, cit., p. 297.
- ¹⁰⁷ E. Panofsky, *Sul rapporto fra la storia dell'arte e la teoria dell'arte*, cit., p. 191, trad. modificata per realizzare una maggiore aderenza al testo tedesco, per il quale cfr. Idem, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, in Idem, *Deutschsprachige Aufsätze*, vol. II, cit., p. 1047.
- ¹⁰⁸ Cfr. M. Brodersen, *Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint ... Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente*, in H. Bredekamp, M. Diers, Ch. Schoell-Glass (a cura di), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim 1991, pp. 87-94. Più in generale cfr. W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. II: Walter Benjamin e Aby Warburg*, in "aut aut", n. s., 189-190, 1982, pp. 234-262. Su tutta la questione è tornato G. Didi-Huberman, che ha dedicato al pensiero di Benjamin una sezione del suo secondo studio metodologico, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, pp. 85-155.
- ¹⁰⁹ Nel 1933 si prospettava per Wind la possibilità di una cattedra di estetica; con riferimento a questa possibilità, che caldeggiava, Panofsky scherzosamente chiude una sua lettera all'amico con le parole «Sie sind doch bekanntlich "Aesthetiker", dagegen nicht //a capo// Ihr stets getreuer Pan.». Cfr. E. Panofsky, *Korrespondenz 1910 bis 1936*, a cura di D. Wuttkte, Wiesbaden 2001, p. 611.
- ¹¹⁰ Come già si è accennato, Wind è ritornato su questi temi nella quarta sezione, intitolata *Il timore della conoscenza*, del suo cit. *Arte e anarchia*, pp. 75-92.
- ¹¹¹ Cfr. in proposito E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, cit., nota 17, p. 232.
- ¹¹² Ivi, p. 226.
- ¹¹³ Ibid.
- ¹¹⁴ Ivi, p. 227.
- ¹¹⁵ Ibid., nota 13, p. 232. Cfr. per il testo tedesco cit., nota 12, p. 1073.
- ¹¹⁶ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, cit., p. 120.

- ¹¹⁷ Ivi, p. 125.
- ¹¹⁸ Cfr. ivi, p. 130.
- ¹¹⁹ E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, cit., p. 221.
- ¹²⁰ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, cit., p. 132.
- ¹²¹ Ivi.
- ¹²² *Ibid.*, p. 109.
- ¹²³ Ivi.
- ¹²⁴ *Ibid.*, p. 133.
- ¹²⁵ E. Wind, *Microcosm and Memory*, cit., p. 297.
- ¹²⁶ E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, cit., nota 1, p. 231.
- ¹²⁷ Cfr. K. Mannheim, *L'interpretazione del concetto di Weltanschauung*, ed. it. in Idem, *Sociologia della conoscenza*, Bari 1974, pp. 45-99.
- ¹²⁸ E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte*, in "Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle", 7, 1988, pp. 7-13; ristampato anche in appendice a E. Panofsky, *Korrespondenz 1910 bis 1936*, a cura di D. Wuttke, Wiesbaden 2001, pp. 957-963. Il saggio manca viceversa nella citata edizione degli *Deutschsprachige Aufsätze*.
- ¹²⁹ Dedicava una notevole attenzione al saggio, ricostruendone anche la vicenda esteriore, H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Berlin 1988, pp. 11-22. Da notare che il saggio di Dilly è uscito nello stesso anno della riedizione amburghese. Si limita a riprendere i dati forniti da Dilly H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München 2001, pp. 454-455.
- ¹³⁰ E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 7.
- ¹³¹ E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, cit.; cfr. ad es. un passo assai indicativo, quasi in apertura dello studio di Cassirer, p. 10: «il *diairein*, il *témnein kat'eide* non conosce altro scopo se non quello di raccogliere nuovamente i momenti separati in una forma unitaria».
- ¹³² E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 7.
- ¹³³ *Ibid.*; il testo tedesco è assai più netto di come mi sia riuscito di renderlo, essendo giocato sulla contrapposizione fra "Betrachter" dell'opera d'arte e "Bearbeiter" dell'oggetto storico.
- ¹³⁴ Ivi, p. 8.
- ¹³⁵ Ivi, p. 9.
- ¹³⁶ *Ibid.*
- ¹³⁷ *Ibid.*
- ¹³⁸ Ivi, p. 10. E qui Panofsky fa esplicitamente riferimento, oltre che ai propri lavori, soprattutto a quelli coevi di Wind.
- ¹³⁹ *Ibid.*
- ¹⁴⁰ Cfr. ivi, p. 11.
- ¹⁴¹ Ivi, p. 11.
- ¹⁴² Cfr. C. I. Lewis, *The Pragmatic Element in Knowledge*, in "University of California Publications in Philosophy", 6, 3, 1926, pp. 205-227, ora in C. I. Lewis, *Collected Papers*, Stanford California, 1970, pp. 231-239, con il titolo *A Pragmatic Conception of the A Priori*; cit. in E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 99.
- ¹⁴³ C. I. Lewis, *The Pragmatic Element in Knowledge*, cit. in J. Krois, *Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung*, cit., p. 189. Vedi in proposito A. Moore, *Lewis Theory of the a priori*, in P. A. Schilpp (a cura di), *The Philosophy of C. I. Lewis*, cit., pp. 155-199, che tuttavia tiene presente l'intera evoluzione del pensiero di Lewis.
- ¹⁴⁴ Cfr. *The Philosopher replies*, in P. A. Schilpp (a cura di), *The Philosophy of C. I. Lewis*, cit., p. 659.
- ¹⁴⁵ E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 180.
- ¹⁴⁶ *Ibid.*
- ¹⁴⁷ Il riferimento di Wind è alle teorie di Eddington, di Whitehead e in particolare a quelle di Hermann Weyl, anch'egli presente al congresso di Harvard del 1926, decisivo come si vede per la biografia intellettuale di Wind.
- ¹⁴⁸ E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 179.
- ¹⁴⁹ Ivi, p. 184.
- ¹⁵⁰ Cfr. ivi, p. 110: «per quanto ciò possa suonare paradossale – il concetto dell'essere infinito è assai più povero di quello dell'essere finito».

- ¹⁵¹ Ivi, p. 178.
- ¹⁵² I due passi, che stanno rispettivamente a p. 3 e p. 18 del manoscritto, si trovano in B. Buschendorf, *Nachwort*, cit., in E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 297 e p. 296.
- ¹⁵³ E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 189. Il riferimento di Wind è in primo luogo alle particelle elementari della materia; ancora una volta Wind rielabora un dibattito a quei tempi molto vivace nella riflessione filosofica sulla scienza: al tema di una *Emergenz-Theorie* era stato dedicato un apposito simposio al congresso di Harvard del 1926.
- ¹⁵⁴ Ivi, p. 190.
- ¹⁵⁵ B. Buschendorf, *Nachwort*, cit., in E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 300.
- ¹⁵⁶ E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., p. 209.
- ¹⁵⁷ Ibid.
- ¹⁵⁸ Ibid.
- ¹⁵⁹ E. Wind, *Einleitung*, in *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, ora in appendice a Idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit., qui p. 249.
- ¹⁶⁰ Ivi, p. 243.
- ¹⁶¹ Ibid.
- ¹⁶² Ivi, p. 244. Alla lettera "essa" si riferisce nel testo di Wind a "die Antike", mentre io apro direttamente alla questione, ad ogni modo non meno testualmente presente, della sua "sopravvivenza".
- ¹⁶³ Ibid.
- ¹⁶⁴ Ivi, p. 241.
- ¹⁶⁵ Ivi, p. 242.
- ¹⁶⁶ Ibid.
- ¹⁶⁷ Così ivi, p. 241.
- ¹⁶⁸ Cfr. Fr. Th. Vischer, *Il simbolo*, ed. it. in A. Pinotti (a cura di), *Estetica ed empatia*, Milano 1997, pp. 141-175; cfr. in proposito l'introduzione di Pinotti allo stesso volume, specie pp. 36-40, nonché B. Buschendorf, *Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*, in H. Bredekamp, B. Buschendorf, Fr. Hartung, J. M. Krois (a cura di), *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, cit., pp. 227-248; sul simbolo in Warburg in relazione ai nostri interessi cfr., insieme allo studio appena citato, almeno il bellissimo volume di A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano 2001 e G. Didi-Huberman, *L'immagine vivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- ¹⁶⁹ E. Wind, *Il concetto di Kulturwissenschaft in Warburg e il suo significato per l'estetica*, in Idem, *L'eloquenza dei simboli*, cit.; per i passi che seguono cfr. pp. 45-46 e p. 48.
- ¹⁷⁰ E. Wind, *Einleitung*, in *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, cit., p. 241.
- ¹⁷¹ E. Wind, *Il concetto di Kulturwissenschaft in Warburg e il suo significato per l'estetica*, in Idem, *L'eloquenza dei simboli*, cit., p. 48.
- ¹⁷² E. Wind, *Einleitung*, in *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, cit., p. 241.
- ¹⁷³ E. Wind, *Il concetto di Kulturwissenschaft in Warburg e il suo significato per l'estetica*, in Idem, *L'eloquenza dei simboli*, cit., p. 48.
- ¹⁷⁴ E. Wind, *Einleitung*, in *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, cit., p. 241.
- ¹⁷⁵ Così, a mio giudizio in modo assai riduttivo, sintetizza B. Buschendorf, *Zur Begründung der Kulturwissenschaft*, cit., p. 238.
- ¹⁷⁶ E. Wind, *Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte*, cit.
- ¹⁷⁷ Per questa cit. e quelle immediatamente seguenti cfr. ivi, p. 261.
- ¹⁷⁸ E. Wind, *Einleitung*, in *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, cit., p. 243. Il termine 'compensazione' traduce 'Ausgleich' dell'originale, che ovviamente non ha rapporti con la successiva teoria della compensazione di Ritter e Marquard, riportandosi piuttosto a Warburg.
- ¹⁷⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine vivante*, cit., p. 92.
- ¹⁸⁰ 'Erinnerung' nel testo: traduco per uniformità in tutto il passo con 'memoria', ma oggetto del discorso di Wind è appunto la duplicità fra *funzione* e *aggregato di simboli* che si potrebbe ben rendere con l'alternanza fra 'memoria' e 'ricordo'.

¹⁸¹ E. Wind, *Einleitung*, in *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, cit., p. 243.

¹⁸² E. Wind, *Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte*, cit., p. 268.

¹⁸³ È lo stesso Wind a rinviare a questo proposito il lettore al saggio del 1932 sulla filosofia dell'arte in Platone, per il quale cfr. E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, cit., *Θειος Φοβος: la filosofia dell'arte in Platone*, pp. 9-35.

IV – *Strenge Kunstwissenschaft* *Estetica e storia dell'arte* *in un saggio di Walter Benjamin del 1933*

Il 30 luglio del 1933 Walter Benjamin, profugo in Spagna, a Ibiza, pubblicò sul foglio letterario della *Frankfurter Zeitung*, con lo pseudonimo di Detlef Holz, una recensione intitolata *Strenge Kunstwissenschaft*¹. Il breve, densissimo saggio benjaminiano ci interessa in quanto contiene, *in nuce*, uno straordinario ripensamento del rapporto fra l'estetica e la storia dell'arte, e per così dire una resa dei conti con la tradizione della scienza dell'arte a cavallo fra la fine dell'Ottocento e il primo trentennio del nuovo secolo alla luce di un progetto utopico mai forse come adesso, in questo *Augenblick einer Gefahr* (al momento della pubblicazione del saggio Hitler ha preso il potere da sei mesi), espresso in maniera lapidaria.

Vi leggiamo, fra le altre cose, questa affermazione: «Il contenuto di significato delle opere, quanto più decisive esse sono, tanto più è inappariscente e intimo, legato al loro contenuto obiettivo. [...] Poiché se le opere che si rivelano più significative sono proprio quelle in cui la vita si è più calata e nascosta nei loro contenuti obiettivi [...], allora nel corso della loro durata nella storia questi stati di cose sono tanto più evidenti agli occhi di uno studioso, quanto più sono scomparsi dal mondo»². Non sarà forse superfluo notare come qui Benjamin stia variando la celebre apertura del saggio sulle *Affinità elettive*³, in cui distingueva e coordinava il compito del commento e quello della critica: «la critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte, il commentario il suo contenuto reale»⁴.

Integralmente ripensata nel nuovo contesto, la paradossale e insieme assolutamente cristallina affermazione di Benjamin (affermazione che richiama alla mente un celebre quadro di Paul Klee dello stesso anno, dal titolo *Von der Liste gestrichen*) contiene adesso una ineludibile esigenza per una “scienza rigorosa dell'arte”: essa dovrà essere in grado di cogliere il senso proprio a partire da ciò che è più inappariscente e transitorio, a partire da ciò che appare casuale e insignificante; o ancora, per dirla con le parole dello stesso Benjamin, «ciò che è inappariscente o anche urtante (le due cose non sono affatto in contraddizione) è ciò che sopravvive nelle vere opere ed è il punto in cui il contenuto viene in luce per un ricercatore autentico»⁵.

«Meditazione sull'insignificante»⁶: il motto della “filologia” benjaminiana, preso a prestito dai Grimm, si iscrive adesso in un ripensamento degli sviluppi della scienza dell'arte da Riegl e Wölfflin sino agli esiti della scuola di Warburg e a Sedlmayr.

1. Benjamin, Riegl e la storia dell'arte

Benjamin prende le mosse dal progetto di Wölfflin, che nella prefazione alla prima edizione del 1898 della *Klassische Kunst*, espressa l'insoddisfazione per una storia dell'arte meramente aneddotica o erudita e ricordato lo straordinario effetto che sugli studi artistici (nonché, come è noto, sull'evoluzione della sua stessa riflessione⁷) aveva avuto la pubblicazione di *Das Problem der Form* di Hildebrand, aggiungeva: «La cosa più naturale sarebbe che ogni monografia di storia dell'arte contenesse insieme anche una parte di estetica»⁸. A tal fine, Wölfflin si risolveva ad aggiungere (beigeben) nella sua monografia a una prima parte storica, organizzata *nach Persönlichkeiten*, una trattazione di tipo sistematico, ordinata *nach Begriffen* e intesa a fornire la «spiegazione del fenomeno»⁹. Venivano in luce in tal modo, a giudizio di Benjamin, non solo i fini, ma anche i limiti del progetto di Wölfflin: «Wölfflin ha bensì mostrato l'esistenza di un dualismo fra una piatta, universalistica “storia dell'arte di tutti i popoli e di tutte le epoche” e un'estetica accademica, ma non lo ha superato interamente»¹⁰.

Il superamento di una concezione acritica del sapere storico conduce il lavoro di ricerca – come esemplarmente avviene appunto nella scuola storico-artistica viennese – a strutturarsi nella forma della monografia, che sceglie come proprio oggetto elettivo d'indagine la singola opera, che appare adesso, come osserva Benjamin con Sedlmayr, «come un *piccolo mondo* che riposa in sé, di natura propria e particolare»¹¹, un microcosmo in cui virtualmente si concentra un intero contesto storico. Risulteranno in tal modo di particolare interesse per la ricerca storica proprio quelle figure e quei problemi che viceversa costituivano i “buchi” (*Lücken*¹²) di una concezione storico-universale tradizionalmente intesa.

Un indirizzo di ricerca così organizzato porta a valorizzare nel modo più pieno i risultati del lavoro di Wölfflin e di Riegl, sulla base del presupposto, realmente centrale per la riflessione benjaminiana, che l'attività formativa dell'artista non consista in un'arbitraria opera di selezione, ma comporti la costituzione di un ben determinato orizzonte conoscitivo, che in quanto tale non preesiste affatto alla scelte “formali” dell'artista. Ciò significa senz'altro che lo *Anschaungsspielraum*, il campo d'azione dell'intuizione, è soggetto a mutamento storico: dunque i problemi stilistici e formali non sono leggibili all'interno di una mera “storia dello stile”, ma chiamano in causa un più articolato ripensamento del sapere storico, e anzitutto rinviano a un'organizza-

zione storica della percezione¹³. Vedremo nel seguito a quali esiti Benjamin porti queste considerazioni, per la verità tutt'altro che pacifiche, come Benjamin dovette sperimentare a sue spese¹⁴, ma qui provvisoriamente indicate, è bene ricordarlo, come *punto di partenza* del nuovo indirizzo di ricerca.

Come che stiano le cose al riguardo, questo versante del discorso benjaminiano tendeva a stabilire consonanze non di superficie¹⁵ con quanto, dal punto di vista metodologico, Hans Sedlmayr aveva teorizzato, ancora nel volume recensito da Benjamin, nel saggio *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*. L'enfasi posta sul ruolo della "singola opera" come peculiare oggetto d'analisi si iscriveva infatti in una complessiva ridefinizione dei compiti della scienza dell'arte; se infatti è vero – osservava Sedlmayr – che i risultati maggiori di una *verstehende Kunstwissenschaft* si sono avuti tramite lo sviluppo di una «dottrina relativa ai tipi di struttura soggetti a variazione storica»¹⁶, e dunque tramite una storia dello stile, non è però possibile ridurre senz'altro la storia dell'arte a storia dello stile, «né è sufficiente una considerazione delle opere che consideri la singola opera unicamente come manifestazione di un determinato stile»¹⁷. All'attenzione rivolta alla singola opera d'arte corrispondeva dunque metodologicamente quella per quei «*relativ invarianten Typen*»¹⁸, per quei concetti generali, come "architettura", "pittura", al limite "arte", che sinora erano stati tenuti ai margini di una considerazione scientifica, ma nel cui uso si riflettevano «gruppi di dati di fatto e di oggetti molto diversi [...], nella cui comprensione si deve penetrare per trovarne dappertutto i *limiti naturali*»¹⁹. In conclusione, rimettere in questione una scienza dell'arte che sinora è stata «troppo unilateralmente storia dell'arte quanto a finalità» ed è divenuta «troppo unilateralmente storia degli *stili* quanto a conduzione»²⁰ significherà allora interrogarsi anzitutto sul senso del divenire storico in quanto tale.

Per un verso, infatti, vale anche per Sedlmayr *mutatis mutandis* quella positiva circolarità del rapporto fra singolo evento e immagine complessiva del divenire che abbiamo ritrovato in Panofsky e Wind, e che qui Sedlmayr declina in rapporto al suo assunto di base in favore dell'investigazione della singola opera: «*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»²¹.

Soprattutto, però, l'intero assetto teorico schizzato da Sedlmayr mette in gioco una concezione *dinamica* del divenire storico, in contrapposizione a quella meramente *additiva* propria della "storia universale". Il ragguagliamento di una nuova *Einstellung* – di una nuova di-

sposizione strutturale, potremmo dire, nel nostro approccio percettivo e interpretativo della singola opera ²² – comporta infatti una complessiva riorganizzazione, sia sul piano strutturale che su quello valutativo, al primo strettamente connesso, «di tutte le opere, anche di quelle già preesistenti. Contemporaneamente cambia anche l'ambito delle opere che sono “opere d'arte” (nel senso qualificante del termine); e cambia l'ambito degli oggetti, che per questo atteggiamento [Einstellung] vengono in argomento come “motivi”, e molte altre cose ancora» ²³.

Walter Benjamin poteva trovare in queste posizioni non pochi punti di contatto con i propri interessi teorici; tanto più colpisce, nella prima redazione del saggio benjaminiano, la risolutezza dell'attacco che, proprio sul piano metodologico, viene portato alle posizioni di Sedlmayr, allorché questi distingue nella forma di due “strati sovrapposti” la nuova “scienza rigorosa dell'arte”, volta all'interpretazione dell'opera, da una *prima* scienza, a giudizio di Benjamin intesa in senso ancora sostanzialmente positivistico, incaricata di ordinare e identificare il materiale ²⁴. Sedlmayr, per la verità, sottolinea a più riprese come la divisione proposta sia puramente strumentale, come essa costituisca solo un utile esperimento mentale al fine di meglio intendere l'organizzazione strutturale della scienza dell'arte, nello stato in cui essa realmente si trova, nonché nel suo auspicato stato ideale ²⁵. Se nell'esperimento di Sedlmayr la prima scienza risponde fondamentalmente alla domanda «che aspetto avrebbe una scienza dell'arte che *non comprendesse* i suoi oggetti primari – le opere d'arte?» ²⁶, la seconda verrebbe ipoteticamente chiamata a lavorare esclusivamente a quella comprensione delle opere che è invece preclusa alla prima: «ammettiamo anche che, fatta eccezione per le opere, non le sia dato *nulla* – nessun dato che si lasci rapportare direttamente o indirettamente alle opere d'arte» ²⁷. Il fatto poi che l'opera di Wilhelm Pinder ²⁸ – destinato di lì a poco a divenire il caposcuola della storiografia artistica di regime nella Germania nazista ²⁹ – costituisca per Sedlmayr un culmine esemplare tanto del primo quanto del secondo indirizzo ³⁰, non può forse oggi esser considerato del tutto privo di significato ³¹.

Le obiezioni metodologiche di Benjamin sono appunto volte a sottrarre terreno a una posizione che non farebbe altro che riproporre, sebbene con strumenti teorici differenti, giusto quella dicotomia fra il fenomeno e il suo senso che Benjamin aveva giudicato troppo debolmente contrastata da Wölfflin nelle pagine introduttive della *Klassische Kunst*.

È davvero emblematico che il riconoscimento di una intima connessione fra *Sachgehalt* e *Bedeutungsgehalt*, fra contenuto oggettivo e significato dell'opera, venga proposto da Benjamin – in risposta alla ricorrente dicotomia ancora operante in Sedlmayr – come risultato conoscitivo dell'analisi di ben determinati fatti storico-artistici, che sul piano dell'analisi concettuale, osserva Benjamin, costituiscono dei

Grenzfälle. Tramite questo riferimento, Benjamin si richiama una volta di più in modo esplicito al lavoro di Alois Riegl, il maestro di Sedlmayr e della nuova scuola viennese di cui le *Kunstwissenschaftliche Forschungen* erano espressione.

Assai istruttivo potrà risultare, ai nostri fini, un rapido sguardo al saggio dedicato al suo maestro da Hans Sedlmayr, e significativamente intitolato *La quintessenza delle dottrine di Riegl*³². Quasi in apertura, e anche ciò è significativo, Sedlmayr parla di una sorprendente attualità delle idee di Riegl che per così dire si fanno strada pur attraverso una teminologia superata e nel cuore di teorie, come appunto la teoria della percezione³³, ormai indifendibili; false teorie che, aggiunge Sedlmayr, potranno esser tranquillamente rimpiazzate senza danni alla struttura del pensiero di Riegl. Questa mossa ricorda assai da vicino quella che, pochi anni prima, era stata compiuta da Panofsky, portando, come si ricorderà, a inquadrare il concetto riegliano di *Kunstwollen* all'interno di un progetto teorico fortemente innovativo e decisamente divergente dalle coordinate d'origine. Giusto da Panofsky, peraltro, prende le distanze Sedlmayr nella sua ricostruzione del concetto del *Kunstwollen* come "forza reale"³⁴. Respinta tanto l'idea che nel concetto di *Kunstwollen* trovi espressione una qualche struttura psichica di natura atemporale, quanto quella che, all'opposto, vi trovi espressione "lo spirito del tempo" o di una determinata "razza", Sedlmayr vede nel *volere artistico* un *volere* di tipo *sovraindividuale*, la volontà di «un gruppo determinato di uomini»³⁵, che in tanto costituisce una forza reale in quanto si pone innanzi (*gegenübertritt*) al singolo come *forza dinamica* dotata di validità normativa. Nulla tuttavia, nella sottolineatura del carattere dinamico del *Kunstwollen*, che possa ricordare una legge naturale, o dunque aprire all'idea di una storicità della percezione, a giudizio di Sedlmayr, che anzi a questo proposito fa proprio il riferimento di Panofsky al problema neokantiano del "senso", precedentemente respinto nella determinazione della natura del *Kunstwollen*: le opere d'arte sono *produzioni simboliche* ("Sinngebilde"), sarà dunque corretto riportare nel modo più vincolante «le trasformazioni dei principi stilistici a trasformazioni fondamentali della struttura spirituale di un gruppo di uomini, alle trasformazioni degli "ideali", a rivolgimenti dei "valori" e con ciò dei possibili fini della volontà in tutti i campi»³⁶. Se ciò comunque non giustifica a giudizio di Sedlmayr una lettura neokantiana di Riegl³⁷, si apre tuttavia la strada a una lettura delle "categorie fondamentali" della storia dell'arte, o meglio delle possibili *tendenze* del *Kunstwollen*³⁸, purificata da ciò che apparirebbe residuo meccanicistico e decisamente volta in senso spirituale³⁹. I principi strutturali della produzione artistica corrisponderanno alla struttura spirituale complessiva di un determinato gruppo umano in una certa fase della storia.

Su che base, tuttavia, si lascia individuare una dinamica storica del *Kunstwollen*? La questione è ovviamente di fondamentale importanza sia per il “dialogo” fra Benjamin, Riegl e Sedlmayr che al momento ci si sta tessendo innanzi, sia per le strategie complessive che questo studio cerca di rintracciare. Sedlmayr individua nel pensiero di Riegl due differenti tentativi di lettura della dinamica, o cinematica storica: per un verso cioè Riegl – ed è qui che buona parte della critica moderna ha ravvisato un fondamentale “hegelismo” – sottolinea l’esistenza di una tendenza *immanente* alla specifica struttura, una “necessità naturale” o una “predestinazione” tali da permettere una costruzione *a priori* del carattere di un determinato periodo storico; sempre più tuttavia questo punto di vista trapassa nella considerazione dei fattori legati alla storia effettiva, che introducono un «momento di casualità» nella precedente costruzione teorica di Riegl, e spostano dall’interno all’esterno quell’elemento di «contrapposizione» che origina il mutamento storico⁴⁰. Se, a giudizio di Sedlmayr, non è tuttavia scaturita nel pensiero di Riegl un *tertium* che costituisca una possibile soluzione a partire da queste due prospettive contrastanti, Sedlmayr tuttavia pone in maniera ad esse sovraordinata un problema generale, quello della *comprensione* del divenire storico effettivo e degli ordini in esso riscontrabili⁴¹. E ciò, evidentemente, apre il campo a quella diversa, *seconda*, scienza interpretativa dell’arte – oggetto del saggio pubblicato da Sedlmayr nelle *Kunstwissenschaftliche Forschungen* del 1931 – che costituirebbe, come si è visto, una sorta di generale superamento delle istanze teoriche della storia dell’arte come *storia dello stile*.

Walter Benjamin, si è detto, si richiama nel suo saggio in maniera inequivocabile al lavoro di Alois Riegl; laddove tuttavia Carl Linfert, il referente immediato di Benjamin presso la *Frankfurter Zeitung* nonché l’autore di uno dei testi recensiti, intendeva senz’altro tale riferimento in un senso peculiarmente accademico e tutto interno alla disciplina storico-artistica, e per così dire dettava a Walter Benjamin la contrapposizione fra l’indirizzo *universalhistorisch* della storia dell’arte passata e il nuovo interesse critico, che si concentrava sull’interpretazione della singola opera, interpretazione mediante la quale si sarebbero incontrate «le leggi e i problemi dello sviluppo dell’arte nel suo complesso»⁴², ben altre aperture acquistava per Walter Benjamin la lezione di Riegl.

Tanto Linfert quanto Benjamin rinviano al breve, piacevolissimo e teoreticamente assai fruttuoso saggio di Alois Riegl su *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, un lavoro del 1898, in cui il maestro della scuola viennese aveva in breve schizzato gli sviluppi della storia dell’arte a partire dalla sua fondazione (e dunque a giudizio di Riegl anzitutto da Karl Friedrich Rumohr) sino alla fine dell’Ottocento come un costante alternarsi del pendolo fra una corrente di studi interessata a coglie-

re il proprio oggetto di ricerca «come una grande unità»⁴³, ed un'altra maggiormente rivolta verso la ricerca specialistica. Da una parte appunto l'aspirazione a una storia universale dell'arte, dall'altra la propensione per la ricerca filologicamente più agguerrita. In questo costante avvicinarsi dei due estremi, due posizioni apparivano poi a Riegl particolarmente degne di nota: per un verso infatti si darebbe un incontro fra i due estremi in quello che Riegl definisce un "punto morto", rappresentato da uno scetticismo che finirebbe col negare ogni «linea di sviluppo ascendente nell'arte figurativa dell'umanità»⁴⁴, per l'altro verso si darebbe invece una positiva conciliazione fra i risultati della ricerca specialistica e le considerazioni di portata universale: «a nessuno sfuggirà, a tal proposito, – aggiunge Riegl con una osservazione la cui grande portata metodologica illuminerà ancora il lavoro di Edgar Wind – che la garanzia di una esatta conoscenza delle superiori, invisibili leggi sembra esserci offerta solo allorché prima siano state stabilite in maniera assolutamente sicura le cause prossime da cui poi occorrerà ricavare queste leggi»⁴⁵; dando a sua volta prova di un qualche scetticismo, Riegl aggiungeva che questa sarebbe sì «la relazione ideale, che però in quanto tale a stento sarà mai raggiungibile», e concludeva: «la maniera umana esige un costante alternarsi degli estremi»⁴⁶.

Riusciamo così a intravedere quegli elementi della metodologia di Riegl che agli occhi di Benjamin, che non manca di ricordarli anche nel breve spazio della sua recensione, costituivano un oggetto di grande interesse: per un verso la decisa esclusione del concetto di decadenza come principio di interpretazione dello sviluppo storico, per l'altro – e correlativamente – l'interesse per quegli "estremi", quei *Grenzfälle*, che sono in grado di porre in luce nel modo più compiuto la portata storica di un concetto. In tal modo Benjamin perveniva, con Riegl, a un modello di costruzione della storia realmente differente da quelle ricorrenti dicotomie che a suo giudizio, insufficientemente contrastate da Wölfflin, si riproponevano intatte in Sedlmayr.

2. Architetture storiche

Scrivendo Benjamin: «Il lettore che oggi legga il capolavoro di Riegl [il riferimento è qui a *Spätromische Kunstindustrie*, S. T.], che è quasi contemporaneo a quello di Wölfflin citato all'inizio, riconosce, retrospettivamente, che vi si muovono già sotterraneamente quelle forze che un decennio più tardi verranno alla luce nell'espressionismo»⁴⁷.

Appunto nella *Spätromische Kunstindustrie*, nota ancora Benjamin, il caso limite, l'estremo, ivi rappresentato dall'oreficeria di epoca imperiale, rappresentava il punto di partenza per il superamento «della storia universale convenzionale, con i suoi cosiddetti "punti culminanti" e "periodi di decadenza"»⁴⁸. Frutto del superamento del concetto di decadenza, «il sentirsi a casa propria nei territori di confine»⁴⁹

rappresenta per Benjamin il segno distintivo del ricercatore della contemporaneità.

Sappiamo già, tuttavia, a quale *Grenzfall* sta adesso pensando Walter Benjamin: Benjamin teorizza una ricerca in grado di parlare del senso della storia a partire da ciò che è radicalmente “scomparso dal mondo”, a partire da ciò che appare *accidentale, esteriore, persino curioso* ⁵⁰. Per questo, e qui Benjamin formula una delle espressioni più caratteristiche del suo discorso sulla storia, occorre *passare a contropelo* il passato, «cosicché ora ogni fatto (œuvre) sta lì nella sua singolarità, mentre colui che riflette attraverso il fatto singolo è in grado di guardare al fondamento comune da cui esso deriva» ⁵¹.

Proprio in questo senso la *Architekturzeichnung*, il disegno architettonico oggetto della ricerca di Carl Linfert ⁵², si propone come uno di quei *Grenzfälle*, «nell'indagine dei quali i contenuti obiettivi fanno valere nel modo più deciso la loro posizione chiave» ⁵³. Ciò dunque che a Benjamin interessa rilevare nell'analisi formale proposta da Linfert è il modo in cui il senso profondo delle condizioni storiche si è depositato in quelle illustrazioni: «Non si può dire che *riproducano* [wiedergeben] architetture. Le *danno*, le producono [Sie geben sie allererst]» ⁵⁴. Il discorso benjaminiano, nella seconda redazione del saggio, si arresta sostanzialmente qui, non senza qualche apertura abbastanza autoreferenziale a Baudelaire e alle allegorie barocche, e non senza aver messo il lettore sull'avviso del fatto che nel saggio di Linfert l'analisi di questo assolutamente peculiare universo formale «si intreccia nel modo più stretto con la datità storica» ⁵⁵.

Nella prima redazione, tuttavia, l'indagine proseguiva con alcuni ulteriori tratti dei quali vorrei per parte mia evidenziare la rilevanza decisiva. Proseguendo il suo confronto col lavoro di Linfert, Benjamin mette infatti in luce l'esistenza di un peculiare *universo rappresentativo* proprio del disegno architettonico e fortemente differenziato da quello pittorico; quindi, con una straordinaria brachilogia, si dedica a illustrarne le principali proprietà.

Si tratta di un universo rappresentativo che è frattanto scomparso, cancellato dalla storia, e dunque richiede una ricostruzione indiziaria, archeologica, un lavoro sulle tracce che tale universo ha lasciato. Ecco, anzitutto, una traduzione “di servizio” ⁵⁶ del passo in questione: «L'indizio più importante è il fatto che l'architettura non fosse in primo luogo “vista”, ma presentata come entità obiettiva, e avvertita da colui che all'architettura si accosti o addirittura vi si inoltri come un “intorno” *sui generis* senza la cornice distanziante costituita dallo spazio figurativo [Bildraum ⁵⁷]. Dunque nella considerazione dell'architettura non conta tanto il vedere [das Sehen], quanto il rintracciare [“percepire seguendo le tracce”: *durchspüren*] le strutture. L'obiettiva influenza degli edifici sull'essenza rappresentativa dell'osservatore [provo così

a rendere l'espressione "das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters"] è più importante del loro "esser visti". In una parola: la principale qualità del disegno architettonico è "non conoscere la deviazione propria dell'immagine" ["keinen Bildumweg zu kennen"]»⁵⁸.

Converrà adesso ritornare analiticamente sul testo. Anzitutto Benjamin sottolinea come non sia più affatto in gioco la rappresentazione di edifici con mezzi pittorici; in maniera ancor più radicale, qui l'architettura non viene "vista", ma «als objektiver Bestand vorgestellt»⁵⁹.

Mi sembra necessario sottolineare qui la compresenza di almeno due livelli di discorso; in primo luogo, Benjamin teorizza una decisa messa in crisi della rappresentazione con mezzi artistici: non ci troviamo di fronte né alla riproduzione mimetica di una qualche realtà esterna, né tantomeno a una idealizzazione fondata su una qualche dote creativa dell'artista. L'allegoresi benjaminiana si è qui spinta, probabilmente, sino ad un punto estremo: superato il *Bildumweg* della rappresentazione artistica, la forma in cui l'opera si dà è quella della pura *Vergängnis* ed il suo "contenuto oggettivo" – ben lungi dall'essere assicurato una volta e per tutte alla conoscenza – si dispiega storicamente nella traccia che ne indica la "scomparsa dal mondo". In secondo luogo, e in conseguenza di quanto precede, muta profondamente il rapporto fra l'*opera* e il suo fruitore, che non è chiamato a "vedere", ma a *durchspüren* determinate strutture, ovvero a "percepirle" seguendo le tracce lungo un percorso – il percorso di un peculiare "sapere storico" – al termine del quale «das vorstellungsmäßige Sein des Betrachters» verrà a trovarsi di fronte a un «objektiver Bestand».

«Tief | in der Zeiteinschränkung, | beim | Wabeneis | wartet, ein Atemkristall, | dein unumstößliches | Zeugnis»⁶⁰: sarà così forse lecito tentare di compendiare la *Aktualität* che il lettore odierno della teorizzazione benjaminiana «riconosce retrospettivamente»⁶¹ come propria di quel teorizzare.

Riprendendo tuttavia il corso della nostra argomentazione, osserviamo come vi siano almeno tre elementi del discorso benjaminiano suscettibili di ulteriore analisi: anzitutto, e vi torneremo più avanti, il valore di "caso limite" attribuito al disegno architettonico; in secondo luogo, le *modalità di relazione* cui tale caso limite rinvia, e dunque la natura del *Durchspüren* teorizzato da Benjamin con Linfert: già il giovane Benjamin, verosimilmente negli anni fra il 1916 e il 1917, aveva registrato in un appunto privato una annotazione per noi preziosa. «Percezione è Leggere. Leggibile è solo ciò che appare nella superficie. <...> Superficie che è configurazione – connessione assoluta»⁶². Percezione, dunque – possiamo integrare alla luce del confronto fra Benjamin e Linfert, ma anche su questo torneremo – come lettura di configurazioni storiche. La storia della percezione, per cercare di indicare provvisoriamente con una formula l'oggetto della nostra ricerca,

è insieme percezione della storia, dello spessore storico dei *contenuti obiettivi* della conoscenza.

Infine, non potrà comunque sfuggire come Benjamin operi un rovesciamento, o forse la completa eversione, dello schema di sviluppo storico della percezione voluto da Riegl. Quest'ultima notazione ci conduce a incrociare in modo significativo la tematica riegliana del *Kunstwollen*.

Il concetto riegliano di *Kunstwollen* – già inteso in senso neokantiano come fondamento trascendentale del fenomeno artistico dal Panofsky del 1925 – diviene infatti per Benjamin il principale indicatore di un percorso storico in cui anche il problema della percezione è destinato ad essere interamente ripensato, in relazione a quel concetto di traccia che abbiamo ripetutamente incrociato.

Immaginiamo per un attimo un'impresa che ha del caricaturale: operando fra i due un'inversione storica, immaginiamo di poter leggere le pagine di Benjamin a partire dalle categorie di Riegl, proviamo cioè a chiederci molto brevemente quale direzione di sviluppo del *Kunstwollen* sia tratteggiata nelle pagine benjaminiane che abbiamo sotto gli occhi. Francamente è lo stesso Benjamin a invitarci a un'operazione del genere, e a suggerircene il senso, riproponendo al lettore con la straordinaria concisione che si è vista le analisi formali di Linfert, e facendone senz'altro gli indizi di una peculiare modalità di percezione, carica di significato storico.

Ci troviamo di fronte a uno sviluppo che allontanandosi dalla dimensione "ottica" (il "vedere", una «raffigurazione con mezzi puramente pittorici»⁶³) approderà a un inedito *Durchspüren*, in tanto irriducibile – a mio avviso – a una variazione di una *Auffassung* di tipo "aptico" in quanto, a un livello di analisi più profondo ma del tutto interno allo sviluppo del pensiero dello stesso Riegl⁶⁴, occorrerà parlare del passaggio dalla preminenza assegnata al problema della percezione artistica alla preminenza della relazione storica fra opera e fruitore: ma vediamo meglio.

Ripensando la coppia *Nähebild/Fernbild* coniata da Hildebrand nel già ricordato saggio *Il problema della Forma*⁶⁵, Riegl, come è noto, caratterizza nella *Spätrömische Kunstindustrie* lo sviluppo storico della percezione artistica indicando una evoluzione dalla prevalenza della tattilità (arte egizia) alla prevalenza della qualità ottica (arte tardoromana), per il tramite di uno stadio intermedio tattile-ottico, proprio dell'arte greca classica, identificata come stadio della *Normalsicht*, della visione normale⁶⁶. Soltanto sulla base della concezione dello spazio propria dell'arte tardoromana sarà tuttavia possibile la formulazione dei problemi e le risposte proprie della "modernità"⁶⁷.

Se già in quell'opera categorie percettive di pertinenza fisiologica come quelle di Hildebrand venivano investite di un significato storico

di cui esse erano originariamente prive ⁶⁸, negli sviluppi ulteriori della sua ricerca Riegl, per dirla con l'autorevole giudizio di Wolfgang Kemp, sempre di più avrebbe attribuito «funzioni costitutive nella sua teoria artistica a fattori esterni, e cioè alla storia e all'osservatore» ⁶⁹. Sempre maggiore spazio acquista nella riflessione di Riegl il problema della ricezione dell'opera, problema, e questo è l'aspetto per noi al momento più interessante, considerato del tutto intrinseco a quello della determinazione del *Kunstwollen*: le relazioni esistenti fra gli elementi dell'opera e quelle fra l'opera e il suo fruitore varranno a costituire insieme il campo di forze in cui si esprime il *Kunstwollen*. La distinzione, operata da Riegl nel libro del 1902 su *Das holländische Gruppenporträt*, fra l'*unità interna* sussistente fra gli elementi rappresentativi dell'opera e l'*unità esterna* che tali elementi creano nel loro rapporto con il fruitore ⁷⁰, mirerà appunto, secondo quanto Riegl avrebbe affidato ad alcuni inediti di cui parla Belting, alla costruzione di una «estetica storica» ⁷¹.

Sulla scia di quest'ultima e decisiva accezione della tematizzazione del *Kunstwollen*, il problema starà tutto nella possibilità di sviluppare il senso storico del rapporto fra il modo in cui l'opera sta con il suo fruitore – una connessione, quest'ultima, qui intesa come *objektive Einwirkung* che determina la specifica *Einstellung* ⁷² – e il ricercatore odierno.

Su questa strada Walter Benjamin si porrà nel saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* ⁷³, esercitando per un verso una critica nei confronti delle posizioni dello stesso Riegl e della scuola viennese («questi studiosi si accontentavano di rilevare il contrassegno formale proprio della percezione nell'epoca tardo-romana. Essi non hanno mai tentato – e forse non potevano sperare di riuscirci – di mostrare i rivolgimenti sociali che in questi cambiamenti della percezione trovavano un'espressione» ⁷⁴), ma al tempo stesso riprendendone tanto la strumentazione teorica fondamentale – ovvero appunto la polarità fra tattile e ottico all'interno di una storia della percezione – quanto il riferimento a quell'ambito formale e storico, campo di applicazione e modello di strutturazione insieme, rivelatosi decisivo giusto nel saggio sulla *Strenge Kunstwissenschaft*, rappresentato dall'architettura.

Piuttosto che seguire tale strada, che ci porterebbe molto lontani dal nostro oggetto, converrà adesso ritornare conclusivamente al concetto di *Grenzfall*, tanto produttivo, come si è visto, agli occhi di Benjamin: è appunto tramite l'analisi di casi limite, estremi di uno sviluppo storico-concettuale, che diviene possibile cogliere il senso del *Kunstwollen* di una determinata epoca, e ciò perché appunto nei casi limite «i contenuti oggettivi fanno valere nel modo più deciso la loro posizione chiave» ⁷⁵. Ebbene, a giudizio di Benjamin il modello proposto dal disegno architettonico rinvia lo storico dell'arte all'esigenza di rintrac-

ciare una modalità storica della percezione in grado di articolare un universo rappresentativo che si sottrae al modello ottico dominante nella modernità.

Benjamin riprende e segue molto da vicino l'analisi di Linfert, il quale aveva abbozzato l'idea di una modalità di percezione in cui l'occhio fosse chiamato a *rintracciare strutture* piuttosto che a *vedere*, concludendo su un modello di approccio determinato da una «obiettiva influenza dell'edificio sull'intera essenza corporea e rappresentativa dell'osservatore»⁷⁶. Si delineava in tal modo, a giudizio di Linfert, un peculiare statuto del disegno architettonico, che avrebbe costituito una "Zwischenstufe", un grado intermedio, fra la rappresentazione dello spazio propria della pittura e quella propria dell'architettura.

L'analisi di tali elementi formali trova però il suo definitivo radicamento, nella lettura di Benjamin, in rapporto alla «condizione storica» in cui tali elementi formali si dispiegano: i sapienti prelievi benjaminiani dal testo di Linfert, relativi alle modalità percettive messe in gioco dalla *Architekturbeschreibung*, sono per così dire "incassati" fra il riferimento conclusivo al sapere allegorico e la straordinaria apertura di orizzonti storici realizzata con quell'autocitazione in base alla quale i contenuti oggettivi acquistano rilevanza storica per l'interprete a misura della loro scomparsa dal mondo. In questo senso il sapere cui rinvia il discorso benjaminiano è per elezione un sapere storico. Un sapere, tuttavia, che si orienta piuttosto agli elementi di discontinuità che a quelli di continuità della storia.

Laddove dunque la via traversa costituita dalle regole proprie della rappresentazione artistica (il *Bildumweg* di cui dice Benjamin) si coordina al tentativo di rendere un'immagine continua della storia, lo speculare *Umweg* della metodologia storica benjaminiana permetterà di far saltare tale apparente *continuum*, liberando significati rimossi dal corso vincente della storia. Siamo qui su una strada che Benjamin percorrerà nel modo più compiuto sette anni dopo nelle tesi *Sul concetto di storia*.

¹ W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der "Kunstwissenschaftlichen Forschungen"*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, III, Frankfurt am Main 1972, pp. 363-374. Per le notizie in proposito cfr. ivi, pp. 652-660. Del testo esistono due differenti versioni. La prima fu rifiutata da Fr. T. Gubler, responsabile del *Literaturblatt* del giornale, e da B. Reifenberg. Benjamin riformulò quindi alcune parti del lavoro sulla base delle indicazioni di C. Linfert. La seconda redazione è stata tradotta in italiano già in W. Benjamin, *Critiche e recensioni. Tra avanguardie e letteratura di consumo*, Torino 1979, pp. 204-208. Entrambe le redazioni si trovano oggi in italiano in W. Benjamin, *Opere complete V. Scritti 1932-1933*, Torino 2003, rispettivamente alle pp. 332-337 e pp. 493-497. In entrambe le redazioni Benjamin si concentra soprattutto sui contributi di Sedlmayr e Linfert. Per i testi e gli argomenti affrontati nel presente lavoro cfr. anzitutto W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica. I: i rapporti fra Benjamin e la Scuola Viennese*, trad. it. in "aut aut", n. s., n. 189-190, 1982, pp.

216-233; A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Milano 1999. Desidero inoltre ringraziare Momme Brodersen, che mi ha fornito una copia del volume delle *Kunstwissenschaftliche Forschungen*.

² W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Zweite Fassung>, p. 372. Qui come di seguito la traduzione riprende quella dell'edizione Einaudi, modificandola dove occorre, e cioè per la verità piuttosto spesso; a tal proposito si segnala come l'incongruenza presente nell'edizione del 1979 – per cui, nel passo citato, 'Sachgehalt' era stato tradotto in due modi diversi nella stessa frase ("cosa", "contenuto obiettivo") – non è stata corretta nella nuova edizione delle *Opere*. Va infine notato che né l'edizione italiana, affatto priva di apparato, né quella tedesca, accennano al fatto, di importanza decisiva, come si cerca di mostrare in queste pagine, che qui Benjamin sta citando se stesso.

³ Cfr. W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandschaften*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, I, 1, Frankfurt am Main 1974, qui p. 125, trad. it. in Idem, *Angelus novus*, Torino 1982², p. 163.

⁴ *Ibid.*

⁵ Idem, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Erste Fassung>, p. 366.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. in tal senso ad es. N. Meier, *Heinrich Wölfflin (1864–1945)*, in H. Dilly (a cura di), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1999², pp. 64-79.

⁸ H. Wölfflin, *Die Klassische Kunst*, München 1908⁴, p. VIII. Il testo è citato da Benjamin a p. 364 (1^a redazione) e p. 369 (2^a redazione).

⁹ H. Wölfflin, cit., p. IX.

¹⁰ W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Zweite Fassung>, cit., p. 370; la prima redazione di questo passo, *ivi*, p. 364, conteneva un giudizio negativo meno sfumato.

¹¹ *Ibid.* Benjamin riprende il passo dal contributo di Sedlmayr (*ivi* intitolato *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*) al volume oggetto della recensione, p. 20. Il saggio si trova ora, col titolo *Kunstgeschichte als Kunstgeschichte*, nel volume *Kunst und Wahrheit*, cit., pp. 35-70, qui p. 53. Nel seguito citerò senz'altro da questa edizione. *Ivi* anche, nell'essenziale, l'osservazione che riporto subito dopo la citazione dalla recensione benjaminiana. Il concetto della singola opera come "kleine Welt", formulato nel modo più esteso da Herbert von Einem, è centrale nella riflessione teorica d'anteguerra di Sedlmayr, sul quale vedi introduttivamente N. Schneider, *Hans Sedlmayr (1896-1984)*, in H. Dilly (a cura di), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, cit., pp. 267-288.

¹² W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Zweite Fassung>, cit., p. 370. Qui Benjamin affianca al riferimento a Sedlmayr quello alla storia della letteratura come praticata da Walter Muschg; nella chiusa della recensione si aggiungerà anche il riferimento a Burdach.

¹³ Una assai convincente analisi di questo tema nell'opera di Benjamin si trova nel cit. volume di A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza*.

¹⁴ Come apprendiamo dalla lettera di Linfert a Benjamin del 13 dicembre 1932 riportata nella documentazione al III volume *Gesammelte Schriften*, cit., qui a p. 655, proprio questo è uno dei passi suscitano l'infastidita reazione di Gubler, che si rifiutò di far pubblicare la prima versione del saggio.

¹⁵ In proposito cfr. H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München 2001, pp. 456-457.

¹⁶ H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, cit., p. 52. Ed. it. cit., p. 89, modificata.

¹⁷ *Ibid.* Trad. mia: qui la trad. it. capovolge il senso dell'originale!

¹⁸ *Ivi*, p. 53, corsivo di Sedlmayr.

¹⁹ *Ivi*, p. 54. Trad. it. cit., p. 91.

²⁰ *Ivi*, p. 52. Trad. it. cit., p. 89.

²¹ *Ivi*, p. 54. Trad. it. cit., pp. 91-92, ampiamente modificata. Rendo, qui e di seguito, 'Gebild' con 'opera' o con 'produzione' a seconda delle necessità del contesto: in entrambi i casi si intende comunque 'produzione artistica' a carattere simbolico.

²² Per un chiarimento della teoria della "richtige Einstellung" cfr. *ivi*, pp. 43-51.

²³ *Ivi*, p. 55. Trad. it. cit., p. 92, modificata.

²⁴ Cfr. W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Erste Fassung>, cit., p. 367. La distinzione fra le due scienze viene proposta da Sedlmayr nella prima sezione del saggio, cfr. H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, cit., pp. 35-43.

²⁵ Se la ricostruzione che qui propongo è legittima, si intravede in tal modo un parallelismo nemmeno tanto dissimulato fra la costruzione della scienza dell'arte e quella dell'oggetto artistico, quale delineata da Sedlmayr nelle pagine del saggio del 1931.

²⁶ H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, cit., p. 36. Trad. mia.

²⁷ Ivi, p. 40. Trad. it. cit., p. 73 modif.

²⁸ Si veda in proposito la bibliografia già citata nel capitolo dedicato a Panofsky.

²⁹ Cfr. in proposito soprattutto H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, cit., p. 8 e passim. Dal già cit. saggio di M. Halbertsma, *Wilhelm Pinder (1878-1947)*, in H. Dilly (a cura di), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, cit., pp. 235-248, emerge peraltro un rapporto più complesso fra Pinder e il nazismo, e ciò sia dal punto di vista teorico che da quello politico. Varrà forse la pena di ripetere la circostanza osservata da Dilly: Pinder è il teorico cui era stata originariamente affidata la redazione dell'articolo sulla storia dell'arte per l'inchiesta della *Deutsche Allgemeine Zeitung*, articolo poi effettivamente scritto come si ricorderà da Erwin Panofsky.

³⁰ Cfr. ad es. H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, cit., p. 40, in cui Sedlmayr sta illustrando i caratteri della "seconda" scienza dell'arte: «sie kann rekonstruieren: nicht "blind" [...], sondern weil sie aus der verstandenen inneren Gesetzmäßigkeit dieses Gebildes die Notwendigkeit einer ganz bestimmten Ergänzung und das Fehlen dieses Teiles unmittelbar einsehen. Auf diese "sehende" Weise ist es z. B. Pinder gelungen, die fehlenden Teile des *Nördlinger Altars* zu ergänzen». Sulla "prima" scienza dell'arte, cfr. p. 37.

³¹ Occorrerà anche ricordare che l'augurio di Sedlmayr in occasione della *Festschrift* per il sessantesimo compleanno di Pinder, nel 1938 e dunque dopo l'annessione dell'Austria al Reich, contiene parole come queste: «Ich weiß auch sehr gut, daß das meine [Geschenk] Sie nicht annähernd so sehr erfreuen kann wie die Tatsache, daß ich es Ihnen als "Reichsdeutscher", als Vertreter der jüngsten und nun ältesten reichsdeutschen Universität, bringe. Das eine wie das andere verdanken wir Adolf Hitler. Mit seinem Namen beglückwünsche ich Sie von Herzen zu diesem Höhepunkt Ihres Lebens und Wirkens». Cit. in N. Schneider, cit., pp. 285-286.

³² H. Sedlmayr, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, introduzione a A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Wien 1929, ristampa anastatica Berlin 1995; il saggio è poi stato ripreso, col titolo *Kunstgeschichte als Stilgeschichte. Die Quintessenz der Lehren Riegls*, in H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, cit., pp. 14-34. Si citerà da questa edizione.

³³ Il punto viene considerato così importante da Sedlmayr da esser ribadito, oltre che in apertura a p. 14, ancora a p. 22 nel quadro della discussione sulle categorie fondamentali di svolgimento del *Kunstwollen*.

³⁴ Per questa caratterizzazione Sedlmayr si richiama – contro Panofsky – al saggio di Wind sulla sistematica dell'arte di cui ci siamo a lungo occupati. Le posizioni di Wind venivano dunque già recepite come effettivamente assai divergenti da quelle del suo poco più anziano maestro.

³⁵ Ivi, p. 20, ed. it. cit. p. 46.

³⁶ Ivi, pp. 21-22. Ed. it. inutilizzabile.

³⁷ Su questo punto Sedlmayr torna proprio nelle considerazioni conclusive del saggio, cfr. ivi, p. 32, trad. it. pp. 60-61.

³⁸ Sedlmayr parla anche di «pure forme fondamentali di tutti i possibili fini del *Kunstwollen*», ivi, p. 25, trad. it. p. 52.

³⁹ Anche su questo punto le interessanti osservazioni di A. Pinotti, *Il corpo dello stile*, Palermo, 1998, p. 191.

⁴⁰ Cfr. H. Sedlmayr, cit., pp. 29-30. Qui la traduzione italiana raggiunge vertici di dadaismo, rendendo 'Gegensatz' ora con 'contesto' ora con 'contrasto', e anticipando o posticipando liberamente passaggi che corrispondono agli sviluppi logici del discorso.

⁴¹ Ivi, p. 28.

⁴² W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Zweite Fassung>, cit., p. 372; il passo riprende parola per parola – come lo stesso Benjamin si affretta a confessare al diretto interessato – quanto scritto da Linfert nella lettera a Benjamin del 13 dicembre 1932, qui a p. 656.

⁴³ A. Riegl, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, in Idem, *Gesammelte Aufsätze*, cit., p. 5.

⁴⁴ Ivi, p. 9.

⁴⁵ Ivi, p. 7.

⁴⁶ Ivi, p. 8.

⁴⁷ W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Erste Fassung>, cit., p. 366.

⁴⁸ Ivi, <Zweite Fassung>, cit., p. 373.

⁴⁹ Ivi, <Erste Fassung>, cit., p. 369.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 367.

⁵¹ W. Benjamin, lettera a C. Linfert del 18 luglio 1931, in *Idem, Gesammelte Schriften*, III, cit., p. 653.

⁵² C. Linfert, *Die Grundlagen der Architekturzeichnung*, in "Kunstwissenschaftliche Forschungen", I, Berlin 1931, pp. 133-246.

⁵³ W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Erste Fassung>, cit., pp. 367-8; il passo ritorna anche nella seconda redazione, dopo la significativa interpolazione del riferimento al capolavoro di Riegl.

⁵⁴ *Ivi*, <Erste Fassung> p. 368, <Zweite Fassung> p. 373.

⁵⁵ *Ivi*, <Zweite Fassung> p. 373.

⁵⁶ Sottolineare ancora una volta come qui la traduzione italiana edita sia gravemente erronea sembrerà forse ingeneroso, eppure una edizione tanto a lungo rinviata avrebbe forse potuto aspirare ad altri risultati.

⁵⁷ A chiarimento del passo può essere utile riportare la definizione di 'Bildraum' fornita dal *Lexicon der Kunst*, Leipzig 1987, vol. I, p. 562: «Das Ergebnis der Bildkünstler. Umsetzung realräuml. Erscheinungen in illusionist. -räuml. An einer Bildfläche».

⁵⁸ W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Erste Fassung> p. 368. Trad. mia. Benjamin usa il termine "Anzeichen" (indizio, sintomo); la scelta del traduttore italiano di rendere tale termine con "dimostrazione" rende poi di necessità irricognoscibile il lavoro benjaminiano sulle tracce della percezione e sul loro "spessore storico".

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ P. Celan, *Weggebeizt*, in *Idem, Atemwende, Historisch-Kritische Ausgabe* 7. Band, 1. Teil, Frankfurt am Main 1990, p. 31. Si tratta notoriamente della poesia conclusiva del ciclo *Atemkristall*; eccone la traduzione di G. Bevilacqua in P. Celan, *Poesie*, Milano 1998, p. 551: «In fondo | al crepaccio dei tempi, | presso il favo di ghiaccio | attende, cristallo di respiro, | la tua irrefutabile | testimonianza».

⁶¹ W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Erste Fassung>, cit., p. 366.

⁶² W. Benjamin, *Über die Wahrnehmung in sich*, in *Idem, Gesammelte Schriften*, VI, Frankfurt am Main 1985, p. 32, e vedi l'apparato a p. 656; su questo frammento richiama l'attenzione il recente libro di C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004, p. 302.

⁶³ W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Erste Fassung>, cit., p. 368.

⁶⁴ Cfr. ad es. W. Kemp, *Alois Riegl (1858-1905)*, in H. Dilly (a cura di), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, cit., pp. 37-60 e *Idem, Nachwort*, in A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, cit., pp. 207-222.

⁶⁵ A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, ed. it. a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo 2001.

⁶⁶ Cfr. ad es. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927², ristampa anastatica Darmstadt 1992, pp. 32-36.

⁶⁷ Cfr. ad es. *ivi*, p. 12.

⁶⁸ Cfr. A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk II*, in *Idem, Gesammelte Aufsätze*, cit., pp. 65-70.

⁶⁹ W. Kemp, *Nachwort*, in A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, cit., p. 209. Nello stesso senso si esprime ad es. G. Pochat, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*, cit., pp. 148-149.

⁷⁰ A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, nuova ed. Wien 1997, pp. 195-200.

⁷¹ Cfr. H. Belting, *Das Werk im Kontext*, in H. Belting, H. Dilly et al. (a cura di), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, cit., p. 234 e la nota a p. 244; devo la segnalazione del passo di Belting a Luca Vargiu, che sta attualmente completando una notevolissima tesi di dottorato su Belting.

⁷² Riprendo il termine nel senso in cui esso è utilizzato da H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, cit.

⁷³ W. Benjamin, *Das Wunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Idem, Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt am Main 1974, *Dritte Fassung*, pp. 471-508; ed. it. Torino 1966. Per la complessa storia editoriale dell'opera si veda *Idem, Gesammelte Schriften*, VII, 2, Frankfurt am Main 1989, pp. 661-682; si rinvia ancora al già cit. studio di A. Pinotti.

⁷⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. it. cit., p. 24.

⁷⁵ W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, <Zweite Fassung>, cit., p. 373.

⁷⁶ C. Linfert, *Die Grundlagen der Architekturzeichnung*, cit., p. 144.

V – Topica come dialogica: Pöggeler e il tempo storico

Negli anni che seguono la conclusione del secondo conflitto mondiale il dibattito sulla metodologia degli studi storici nel campo estetologico trova una formidabile occasione di rilancio nel rinascite interesse per la retorica, in cui si comincia a riconoscere il crocevia essenziale tramite il quale per lunghi secoli nella cultura occidentale hanno luogo mediazioni e trasformazioni del sistema dei saperi. In questo senso lavori celeberrimi come quello di Klaus Dockhorn sulla *Retorica come fonte dell'irrazionalismo preromantico nella storia della letteratura e nella storia dello spirito*, apparso nel 1949 ¹, o quelli, altrettanto anticipatori, di Basil Munteano sulle relazioni fra Jean-Baptiste Dubos e la retorica ², che vedono nell'abate francese uno dei padri dell'estetica moderna giusto in funzione della sua relazione con Quintiliano, svolgono assai per tempo un ruolo essenziale perché dimostrano come la funzione della retorica non sia meramente riconducibile alla trasmissione di un assetto sistematico tradizionale, per dimostrarsi invece della più grande efficacia nel presiedere alle trasformazioni e alle discontinuità, direi, nei paradigmi teorici dominanti nella cultura occidentale. Di più, la definizione paradossale adottata da Munteano, che mira a individuare le "costanti dialettiche" nel dominio delle letterature comparate, indica già con chiarezza l'individuazione di una serie di procedimenti formali e di riferimenti contenutistici che possano costituire per così dire gli assi di rotazione in cui s'impennano le trasformazioni e le discontinuità "paradigmatiche" di cui si dice.

In quest'ambito di ricerca, un ruolo guida spetta senz'altro alla *Toposforschung* ³, sostanzialmente avviata nel 1948 dalla pubblicazione di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, il capolavoro di Curtius cui fa subito da controaltare la topologia storica elaborata da Auerbach nell'arco teorico che si distende fra l'altrettanto celebre *Mimesis* (1946) e le poco posteriori *Quattro ricerche* sulla letteratura francese, del 1951 ⁴. Dal campo della scienza della letteratura l'influsso della ricerca topologica si estende nel giro di pochi anni al dibattito sui fondamenti della giurisprudenza, per approdare infine al campo filosofico, esemplarmente con Grassi, Gadamer e in senso ancor più specifico Pöggeler ⁵, del quale occorrerà qui discutere.

Convorrà tuttavia prender le mosse dal dibattito sviluppatosi nell'ambito della giurisprudenza, dibattito pur non privo di equivoci teorici ⁶, cui comunque spetta il merito di aver individuato la questione, per noi storicamente centrale, della relazione fra procedura topica e procedura dogmatico-assiomatica, così portando avanti di un buon tratto la riflessione sulle relazioni fra sistema e metodo, cui anche queste note sono dedicate.

1. *Dogmatica e topica*

La pubblicazione del fortunato volumetto di Rothacker sulla *Dogmatica* ⁷ fu preceduta di qualche mese da un piccolo e densissimo saggio di Theodor Viehweg su *Topica e giurisprudenza* ⁸, occasionato da una conferenza sui rapporti fra topica e assiomatica e tutto teso a illustrare i limiti della sistematica giuridica. Il lavoro di Viehweg, più volte ristampato e incessantemente citato sino ad oggi ⁹, oltre ad aver costituito per decenni un riferimento ineludibile per il dibattito giuridico, non solo tedesco ¹⁰, cosa che ovviamente qui non rientra nei nostri interessi esaminare, appare anzitutto costituire un tentativo pionieristico di riproporre l'attualità di un procedimento conoscitivo posto sì fuori gioco dagli sviluppi moderni del pensiero europeo, ma capace di riproporre nella contemporaneità le proprie ragioni. Viehweg si trova così a tentare una ricostruzione storica del "pensiero topico", dalla topica aristotelica a quella ciceroniana, dai tentativi di metodizzazione leibniziani della topica alla sua riproposizione da parte di Vico, momenti che costituiscono oggi i gradi di un percorso del tutto usuale, che apparve tuttavia, cinquant'anni fa, in buona misura inedito nelle sue intenzioni. Non meno decisivo, poi, il proposito di far integrare la questione della topica con una vicenda teorica peculiarmente moderna, qual è quella della distinzione hartmanniana fra "problema" e "sistema" ¹¹.

S'imponeva così assai presto, tramite Viehweg, un punto di vista che risulta assolutamente centrale anche per il nostro approccio alla *Topos-Debatte*: piuttosto che di una riproposizione diretta della topica antica si sarebbe trattato di un tentativo di integrare nel dibattito contemporaneo sui fondamenti disciplinari delle scienze umane una prospettiva metodica che trovava evidentemente nella retorica e nella dialettica antica la sua origine, ma che doveva a sollecitazioni squisitamente moderne (in breve e in senso più generale: il dibattito sullo storicismo e gli sviluppi dell'ermeneutica filosofica) le ragioni della sua attualità ¹².

Viehweg dubita della possibilità teorica e della legittimità etica di una compiuta sistematizzazione dei fondamenti della giurisprudenza. Se infatti il compito della giurisprudenza è quello di costruire un insieme di norme, necessariamente dotate di un certo grado di astrazio-

ne, che tramite procedimenti di interpretazione possano riferirsi al caso concreto, “far presa” sull’individuale, il quale ovviamente acquista il suo senso solo in una determinata “situazione” che è soggetta a una varietà potenzialmente infinita di concrete circostanze ed è, anzitutto, storicamente condizionata nel suo sviluppo e in rapporto alla determinazione della sua stessa rilevanza giuridica, e se la stessa formulazione del “sistema” giuridico si riporta per un verso a una tradizione giuridica e per l’altro a un sistema di valori riconosciuti esso stesso storicamente determinato, si pone allora la questione della legittimità procedurale di una disciplina che appare particolarmente refrattaria alla possibilità di una deduzione sistematica, e piuttosto legata all’acquisizione dei “punti di vista” (*topoi*) euristicamente più fruttuosi; «l’apparato giuridico nel suo complesso, quale realmente si dà» afferma Viehweg, «non costituisce dunque un sistema dal punto di vista logico. È piuttosto [costituito da] un’indeterminata pluralità di tali sistemi, la cui estensione è assai ineguale – talvolta non supera le poche sezioni – e il cui reciproco rapporto non è rigorosamente dimostrabile»¹³.

Pluralità di frammenti sistematici, dunque, o anche, come dirà al seguito di Viehweg Richard Bäuml in un saggio significativamente dedicato ai rapporti fra il diritto e il concetto di storia, «un complesso di contingenti, persino abbozzate risposte parziali»¹⁴.

L’esistenza di una molteplicità di intenzioni sistematiche in concorrenza fra di loro porta allora inevitabilmente a “collisioni”, che vengono superate nel processo dell’interpretazione, al fine di arrivare ad un’accettabile concordia nell’intero edificio normativo. Tali operazioni interpretative, aggiunge Viehweg, «possono ovviamente anche significare passi in direzione di una integrale sistemazione logica, ma non è detto che lo siano. Piuttosto, il loro intervento di mediazione in un caso ridurrà la pluralità sistematica, e nell’altro la aumenterà. L’introduzione di una nuova distinzione può ad esempio significare la nascita di un piccolo autonomo abbozzo di sistema»¹⁵. Altro punto sensibile dell’impianto giuridico, rilevante anche ai nostri fini, è poi il riferimento alle lingue storiche, che comporta il costante variare dell’orizzonte di comprensione tramite la continua, “creativa”, adozione di nuovi punti di vista; se per un verso una simile duttilità giova nel modo più grande alla concreta adeguatezza delle procedure alle situazioni, per altro verso esso si dimostra sostanzialmente inconciliabile con un’impostazione assiomatica¹⁶.

A muovere l’interesse di Viehweg è dunque con chiarezza un’esigenza fondativa: l’incompletezza sistematica della giurisprudenza richiede un’integrazione, un diverso approccio metodologico che giustifichi le premesse da cui effettivamente si prendono le mosse; e questo approccio, con riferimento alla storia stessa della disciplina, è trovato appunto nel pensiero topico. In un breve intervento del 1972 Viehweg

stabilirà riassuntivamente: «Si dovrà complessivamente ammettere che, alla ricerca di una fondazione che implichi la determinazione degli assiomi, ci si imbatte da sé, per così dire, nella retorica. Probabilmente, nel suo sviluppo essa è adeguata a ricondurre la nostra attività intellettuale nel suo complesso ad un nesso pratico in cui *s'intrecciano le condizioni logiche ed etiche di questa attività*. Se è così, ogni argomentazione ha la sua *ultima ratio* nel metodo dell'argomentare»¹⁷.

Lontano da una sterile contrapposizione fra sistema e procedimento topico, e lontano anche dall'ipotizzare una qualche autosufficienza del "pensiero" topico¹⁸, Viehweg è piuttosto interessato al ruolo che la topica, in quanto procedimento di reperimento e chiarificazione delle premesse argomentative, può svolgere nella fondazione disciplinare delle scienze umane. La topica apparirà anzitutto, alla luce della lezione di Cicerone, una «meditazione prologica»¹⁹ in grado di mostrare «come si trovano le premesse» che poi sarà compito della logica elaborare. A sua volta, però, «la maniera di reperimento delle premesse influenza la natura delle conclusioni, e reciprocamente la natura delle conclusioni rinvia al reperimento delle premesse»²⁰.

Piuttosto che fornire uno statico "inventario" di luoghi comuni o di punti di vista da impiegare nelle specifiche circostanze, la topica offrirà dunque un "repertorio elastico", in tanto capace di adattarsi alle differenti situazioni e di indirizzare verso specifici valori di riferimento in quanto capace di elaborare strategie interpretative di volta in volta orientate verso gli specifici problemi e contesti, così determinando l'apertura di nuove "possibilità di comprensione".

Se indubbiamente la creazione di un repertorio topico o meglio l'approccio topologico in quanto tale implica la "fissazione" di determinati contenuti e punti di vista, consistendo anzi il metodo topico in quanto tale nell'incardinamento dell'argomentazione in una determinata procedura formale o in un determinato punto di vista, compito dell'interpretazione che ha luogo nel procedimento topico sarà quello di intendere i contenuti già fissati alla luce di punti di vista differenti, «che spesso sono sorti in un contesto assolutamente diverso e adesso offrono la possibilità di imprimere una nuova svolta alle antiche determinazioni»²¹.

L'interpretazione svolge nella lettura di Viehweg un ruolo strategico sia in relazione agli usi della topica nel campo specifico della giurisprudenza, sia in ordine alla comprensione dei rapporti fra topica e dialettica²²; l'interpretazione («Auslegung, Exegese, Hermeneutik»²³, aggiunge Viehweg) è infatti una procedura dialogica: «è evidente che le premesse fondative nel procedimento qui delineato vengono legittimate attraverso l'accettazione da parte del partner dialogico [...]. In tal modo, in relazione al dato problema le premesse vengono qualificate come "rilevanti", "irrilevanti", "ammissibili", "inammissibili", "ac-

cettabili”, “inaccettabili”, “sostenibili”, “insostenibili” e così via, e persino gradi intermedi come “appena sostenibili”, “almeno sostenibili”, appaiono qui, e solo qui, sensati. La discussione resta chiaramente l’unica istanza di controllo, e l’inquadramento problematico si tiene qui nel quadro di ciò che Aristotele chiama l’ambito dialettico»²⁴. In questo senso, dirà ancora Viehweg nel citato intervento del 1972, una teoria argomentativa retorica consentirà di sviluppare la retorica in una *teoria dei discorsi fondativi*, che implicherà anzitutto una riflessione sulla logica operativa propria del discorso retorico e lo sviluppo di un’adeguata problematica linguistica²⁵.

Criticabile o persino tecnicamente debole per quanto possa essere apparso in relazione alla realtà moderna del diritto²⁶ (ma anche in questo senso probabilmente le cose andrebbero oggi ripensate quantomeno in rapporto alle forme contemporanee di mediazione tecnologica del consenso), il riferimento all’*istanza di controllo* rappresentata dalla discussione pubblica costituisce tuttavia un punto fondamentale per l’incardinamento “sistematico” della topica nelle moderne teorie argomentative, e per questa via per la costruzione di effettive strategie conoscitive delle scienze umane. Inoltre, la funzione originaria legata al reperimento e alla scelta di appropriati punti di vista argomentativi implica, come è stato riconosciuto, una prestazione intimamente connessa alla natura storicamente determinata della discussione sulle “premesse argomentative”, ossia la possibilità di pervenire, «al di là del formalismo dogmatico o dell’oggettivismo metafisico dei valori, all’individuazione di regole di comportamento della morale pratica universalmente riconosciute e perciò socialmente vincolanti»²⁷. E qui varrà la pena di ripetere ancora una volta come lungo tutto l’arco della riflessione di Viehweg l’attenzione venga costantemente centrata sull’aspetto metodico, e sulla differenza fra metodo topico e assiomatica: un aspetto, quest’ultimo, che costituisce per un verso il momento di maggior debolezza della trattazione di Viehweg nei rari passaggi in cui “topica” e “assiomatica” sembrano divenire principi costruttivi reciprocamente indipendenti e concorrenziali, ma che, d’altra parte, rappresenta il momento di maggiore apertura alla costruzione di una metodologia storica.

Un procedimento topico s’indirizza dunque verso una situazione determinata, offrendone una possibile formalizzazione che non avrà mai carattere di absolutezza né mai aspirerà a una validità sovrastorica, risultando sempre piuttosto radicalmente orientata verso lo specifico problema.

Viehweg propone dunque una nozione di topica come *Problem-denken*, “pensiero-problema”, pensiero orientato al problema, costantemente indirizzato verso la concretezza del caso specifico, e per altro verso in costante relazione alla potenziale ridefinizione dell’idea stes-

sa di un “impianto teorico” complessivo. Al modello assiomatico si contrappone l’idea di “open system”²⁸, uno stile di pensiero interessato al reperimento di possibili premesse argomentative adeguate alla situazione specifica²⁹. In questa linea di discorso è da leggere il riferimento alla distinzione hartmanniana fra “pensiero-sistema” e “pensiero-problema”: distinzione che attraversa da un capo all’altro le argomentazioni proposte da Viehweg, ma che viene ripresa con la massima libertà. Anzitutto, come già accennavo, è rilevante la torsione concettuale cui Viehweg sottopone l’impianto disciplinare della topica, sovrapponendo al concetto aristotelico di “problema” la distinzione proposta da Hartmann, e in particolare la designazione, da questi proposta, del “pensiero-problema” come «procedimento aporetico»³⁰: sovrapposizione illegittima, quella fra topica e aporia, ma che rappresenta qui la vera chiave di volta per il reinserimento della topica nel dibattito novecentesco, in fondo già nel segno di una rilettura “utopica” della topica. In secondo luogo, Viehweg è ben lontano dal prendere posizione sulla natura teorica degli stessi problemi che anzi, piuttosto che nella forma di *Grundfragen* «che continuamente si impongono, indipendentemente da ogni situazione storica e da ogni orientamento di interessi»³¹, come voleva Hartmann, appaiono qui radicalmente condizionati dal punto di vista storico e legati alla determinatezza della situazione³². Infine, ed è forse il punto più significativo della rilettura che Viehweg ne propone, il concetto di “pensiero-problema”, di pensiero orientato verso l’oggetto nella sua determinatezza, viene illustrato, con Hartmann, tramite il costante rinvio fra problema e sistema, e non senza la premessa che «fra problema e sistema esistono intrecci essenziali»³³.

Problema è ogni questione – rilevante all’interno di un determinato contesto, dato per presupposto – che appare aperta a più di una soluzione. Dare una risposta a un determinato problema significherà operare delle riformulazioni mirate che consentano di inserirlo in un dato schema concettuale, che permetta di giungere a trovare una soluzione. Posto che questo schema concettuale sia un sistema, dice Viehweg, si potrà dire che il problema viene riportato in un sistema al fine di elaborare una soluzione. Ebbene, laddove il pensiero-sistema, partendo da un determinato sistema, effettua anzitutto una selezione (*Problemauslese*) fra i problemi risolvibili e quelli irrisolvibili all’interno di quel determinato sistema, eventualmente scartando come “domande mal poste”³⁴ i problemi che risultano irrisolvibili, il pensiero-problema cerca il sistema (*Systemauslese*) in funzione della soluzione, promuovendo, di fatto, una pluralità di sistemi, che potranno anche esser dotati di «piccola o piccolissima estensione»³⁵.

Un determinato *topos* acquisterà dunque il suo senso a partire da un determinato problema, per la cui soluzione apparirà, «secondo una

comprensione per nulla immutabile»³⁶, più o meno adeguato, eventualmente fungendo da possibilità di orientamento e *filum meditandi* del pensiero.

Viehweg, il cui interesse prioritario va indubbiamente alla topica intesa come «*Techné des Problemdenkens*»³⁷ ed alla giustificazione metodica di tale *techné*, non nega dunque la coesistenza di impostazione problematica e sistematica nelle scienze umane, coesistenza che anzi presuppone e considera tanto euristicamente feconda quanto di fatto inevitabile³⁸, ma nega la possibilità di formulare un decorso ininterrotto dell'intenzione sistematica, e soprattutto nega la reciproca implicazione fra punto di vista metodologico, dogmatica e assiomatizzazione nel campo delle scienze umane. Come il lettore ricorderà, tale triplice implicazione era nelle intenzioni della “logica delle scienze dello spirito” di Erich Rothacker, si compiva tramite la distinzione fra “sistematica” e “sistema”, giusto per tale tramite risultava funzionale alla costruzione di una filosofia della storia basata sulla “lotta fra le visioni del mondo” e infine in quanto tale sarebbe stata riaffermata come progetto nello scritto del 1954 sulla dogmatica³⁹.

Viehweg, per parte sua, non mancherà di riconoscere sempre un ruolo funzionale di primo piano alla dogmatica, e ad esempio nelle già più volte citate *Notizen* dirà che «in ogni contesto culturale *dogmatizzazioni*, *de-dogmatizzazioni* e *ri-dogmatizzazioni* giocano apertamente o occultamente un ruolo rilevante»⁴⁰. Con un percorso in certo modo speculare alla centralità da Rothacker assegnata alla dogmatica, poi, Viehweg pone il procedimento topico all'origine della forma concettuale dogmatica, e prosegue affermando che «cataloghi topici dogmatizzati (talvolta protetti per mezzo del diritto costituzionale) sono i fondamenti delle differenti culture giuridiche», esercitando, in quanto tali, una funzione direttiva tanto sul piano normativo che su quello della morale quotidiana; «nella riflessione quotidiana, che ovviamente non serve solo al pensiero, ma alle decisioni e all'agire quotidiano, le dogmatizzazioni sono inevitabili». Al primato della dogmatica sul piano direttivo si contrappone però il primato conoscitivo della *zetetica*, ovvero di quelle affermazioni che vengono convalidate solo nel corso di un procedimento di giustificazione sempre nuovamente posto in questione nelle differenti situazioni: «l'argomentazione *zetetica* rimane infinita, quella dogmatica viene resa finita per mezzo dei *dogmata* [...]». La ricerca filosofica (*zetetica* trans-disciplinare) è il correttivo necessario per ogni dogmatizzazione. E intanto, il cambiamento dal modo di pensare *zetetico* a quello dogmatico e viceversa non è affatto raro».

Pensiero aporetico-problematico, centralità procedurale della topica e articolazione di frammenti sistematici cooperano dunque, nella prospettiva di Viehweg, alla costruzione dell'assetto argomentativo delle scienze umane, nel cui effettivo farsi le differenti prospettive, dog-

matiche, zetetiche disciplinari e filosofiche si ritrovano insieme, tanto nella loro cooperazione quanto nella loro contrapposizione ⁴¹.

2. *Topica e dialogica*

«È ovvio che anche la topica non contiene criteri definitivi di verità. [...] Ma la topica insegna, e qui sta il suo incommensurabile valore, il modo di ridurre ogni tesi all'irriducibile, ponendo l'una di fronte all'altra le affermazioni storicamente date e le categorie della scienza che parla di ciò che è in quanto è [...]. È la topica che permette di formulare, sulla base del sapere che l'umanità possiede in un determinato momento, le domande da porre alla realtà e di trovare quelle tesi vere a partire dalle quali la dimostrazione formalmente coerente può risultare opera utile e duratura» ⁴².

È senz'altro vero, come è stato osservato ⁴³, che una contrapposizione "statica" fra metodo topico e procedimento assiomatico-sistematico risulta affatto sterile, e ciò soprattutto, per quel che ci riguarda, in quanto essa non rende in alcun modo ragione dei reali processi storici di costruzione delle discipline. Occorre però dire che il dibattito della *Toposforschung* già negli anni Cinquanta ha individuato con ben poche esitazioni tanto le basi filologiche quanto le conseguenze teoriche dell'interazione fra le varie procedure metodologiche, e ciò anche senza andar a scomodare l'autorità aristotelica di Erich Weil, il quale già nel 1951 aveva scritto che «nell'economia del sistema aristotelico topica e analitica sono necessarie l'una all'altra» ⁴⁴.

Protagonista fra i più significativi del dibattito topologico contemporaneo, Pöggeler, nel lungo saggio del 1960 su *Dichtungstheorie und Toposforschung* ⁴⁵, formula il tentativo di riconnettere insieme i fili che legano la topica giuridica, letteraria, filosofica, in quello che rimane uno dei più significativi contributi estetologici al dibattito topologico proprio per la volontà di integrare i differenti punti di vista nel rapporto con il sapere storico. Ciò equivale, anzitutto, a un ripensamento delle funzioni stesse della topica: il sapere storico in senso moderno si è infatti costituito in un'epoca in cui la topica era già «da lungo tempo morta»; per questo la ricerca topologica mirerà a riunire «il pensiero storico con l'antica topica e con la tradizione dialettica che le appartiene, per trovare in tal modo una forma che renda giustizia a quel dialogo che è la storia» ⁴⁶.

Giusto in questa direzione Pöggeler, riflettendo sulle relazioni fra topica e dialettica, scrive: «La topica di per sé può condurre solo a un sapere verosimile. Proprio per questo il pensiero che se ne serve prende parte pienamente a quel dialogo che è la storia stessa. Ogni *topos*, ogni "luogo" s'inserisce nei dibattiti di questo dialogo. La topica non esclude che dalla sua "dialettica" si possa progredire a una "apodissi"» ⁴⁷; oggetto della ricerca topologica in quanto tale, però, non è ap-

punto né il “verosimile” astrattamente considerato né la progressione verso la “scienza esatta”, ma appunto il *dialogo storico*, quella considerazione della storicità del sapere e delle posizioni disciplinari a partire dalla quale sarà possibile far dialogare e coesistere le differenti posizioni e i differenti punti di vista metodologici.

In certo senso si potrebbe dire che se la topica elabora e offre all’argomentazione le “affermazioni storicamente date”, la topologia storica si occupa piuttosto di elaborare le relazioni fra le differenti forme metodologiche di comprensione che storicamente si dispiegano.

In questo senso risulta del più grande interesse per Pöggeler il confronto, oltre che con Curtius, con la topologia storica di Auerbach e il deciso proposito da questi espresso di costruire la metodologia della ricerca nella relazione stessa con l’oggetto di studio. Prima di poter pienamente valorizzare il modello di Auerbach, tuttavia, anche Pöggeler deve fare i conti con Rothacker che ancora nel 1954 tramite una rinnovata considerazione delle *Geisteswissenschaften* era tornato ad ancorare saldamente la riflessione metodologica sul conoscere storico all’analisi del pensiero dogmatico. Al nesso fra storia e sistematica elaborato da Rothacker la ricerca topologica risponderà, nell’essenziale, sottolineando il carattere storico di quegli stessi punti d’arresto e di riflessione del divenire storico che la topica pone al centro della sua indagine⁴⁸. Ancor più, la ricerca topologica è implicata nel dialogo storico nel senso che essa stessa può aver luogo «solo all’interno del dialogo»⁴⁹; ciò però significa che «l’antica separazione fra la storiografia e la sistematica viene superata e lo sviluppo della odierna comprensione di un problema viene inserito nella storia di questa comprensione»⁵⁰.

In generale, osserva Pöggeler, «l’esposizione di un determinato patrimonio ideale ritiene di dover essere *debitrice della propria scientificità all’organizzazione sistematica*, e ciò anche quando quel patrimonio ideale porta in sé la specificità di una determinata epoca storica»⁵¹. Ciò è precisamente quanto avviene con l’assiomatizzazione della dogmatica nel pensiero di Rothacker, il cui superamento avviene, secondo la lezione di Viehweg, mostrando come il presunto ininterrotto circuito della costruzione sistematica si presenti in effetti frammentato e suddiviso in una pluralità di intenzioni costruttive⁵², cui il pensiero topico riesce a corrispondere proprio per la sua flessibilità e “inesattezza”: «I *topoi* sono non soltanto sistematicamente non vincolati, ma anche *non esattamente definiti in senso corrente*. Il detto del giurista, *Omnis definitio in iure civili periculosa est*, vale per tutte le scienze topiche. In ogni caso la topica è pronta a riprendere sempre di nuovo la determinazione dei suoi *topoi*»⁵³.

Così concepita, la topologia storica è in grado di indirizzarsi alla non riducibile, non sistematizzabile complessità e contraddittorietà del

dialogo storico: «Il dialogo deve riconoscere validità al verosimile e sopportare la contraddizione; dev'esser cosciente che i suoi punti di vista e i loro intrecci mutano nel corso del tempo perché vengono posti in modo sempre nuovo a seconda delle esigenze del problema e perché in un autentico dialogo ci si lascia istruire»⁵⁴.

Fra dialogo, coscienza della condizionatezza storica, riconoscimento del quadro stesso della discussione quale unica istanza di controllo, come già indicato da Viehweg⁵⁵, e mera chiacchiera sul tempo (storico) c'è però solo un sottile discrimine, che il riferimento all'*unità del dialogo* – tentativo a mio avviso piuttosto fragile di conciliare una tematica propria dello storicismo con l'ispirazione heideggeriana della teoria del *Gespräch* – non vale ad assicurare in modo più saldo. Poche pagine più in là, del resto, lo stesso Pöggeler affermerà che dell'unità del dialogo e degli strumenti per abbracciarla «sappiamo ben poco»⁵⁶, che essa rimane dunque nell'essenziale un modello di riferimento utile sul piano metodologico. Ancora una volta Pöggeler rinvia a Viehweg, che aveva mostrato come il pensiero tipico facesse riferimento di necessità a «un ordine, come che esso sia poi da determinare, che in quanto tale non viene colto»⁵⁷. Dunque la prospettiva di una integrazione totale svolgerà una funzione metodologica, dal momento che il problema fondamentale, dice Pöggeler, sta nel determinare «come la storia e la sua storicità possano essere accolte nel pensiero. Diversamente espresso: come *sistema e storia* (Hegel) oppure *filosofia e filologia* (filologia intesa nel senso di Böckh) possano esser fatte incontrare. Questa questione metodica, la questione della giusta via e accesso, rimane fondata nella struttura dell'oggetto stesso»⁵⁸.

Sarà dunque piuttosto il percorso tentato da Pöggeler nelle stesse pagine con la guida di Auerbach⁵⁹ a indicare un esito praticabile: il pensiero tipico può legittimamente porre un'esigenza di validità perché «si pone in modo sempre nuovo di fronte al problema»⁶⁰, ossia appunto perché si orienta metodologicamente verso il suo oggetto. Nel campo delle scienze umane, aveva detto Auerbach, lo sforzo di raggiungere la massima precisione deve indirizzarsi prioritariamente «al singolo e al concreto», mentre le formule generali dovranno rimanere «lente ed elastiche», dal momento che «cogliere concettualmente in una sintesi adeguata agli oggetti aspetti fra loro molteplici e intersecati non è cosa che possa riuscire ad una sistematica classificatoria che lavora con concetti ordinatori esatti e rigidi»⁶¹.

In questo senso anche la piuttosto fantasmatica unità del dialogo acquista un significato differente, proponendosi non tanto la mediazione di “tutti” i punti di vista, quanto piuttosto la loro interazione metodologica *in situazione*⁶² e in riferimento all'oggetto, se vogliamo appunto nel senso di un incontro determinato fra sistema e storia, o fra filosofia e filologia. L'*elasticità* della struttura concettuale della topolo-

gia risponderà all'esigenza di favorire e promuovere un'interazione necessariamente sempre in divenire, previo il riconoscimento – e qui la critica s'indirizza verso Hartmann – che anche i problemi non sono sottratti alla storia⁶³, sperimentando piuttosto una trasformazione verso la quale la topica indirizza la propria attenzione metodologica.

C'è quasi un filo rosso che attraversa il dibattito topologico da Viehweg agli esiti più recenti, facendone un termine di confronto ai nostri fini irrinunciabile: l'impossibilità di far riferimento a istanze di convalida d'ordine superiore, cioè in ultima analisi ad una teleologia storica, apre alla condizionatezza storica come criterio di validità in situazione, ma rinvia al tempo stesso a un'interazione fra le diverse prospettive.

Il compito della topica, dirà ancora Pöggeler, sarà in ultima analisi quello di «integrare i risultati della ricerca specialistica con uno sguardo panoramico di tipo storico»⁶⁴.

3. Metodo e visione

«Allorchè la modernità elaborò in modo conseguente l'ideale del “metodo”, quest'elaborazione rimase sorprendentemente legata alle “visioni”»⁶⁵. Nel 1970, l'anno della tragica morte di Paul Celan, Otto Pöggeler pubblica, quale contributo al secondo volume degli studi in onore di Gadamer, un importantissimo saggio dal titolo *Dialektik und Topik*, resoconto, al tempo stesso, del dibattito topologico del precedente ventennio e programma di un percorso di ricerca fra i più originali del secondo Novecento tedesco⁶⁶.

Giusto in apertura Pöggeler ricorda che al ventitreenne Cartesio, secondo quanto leggiamo nel *Discours de la méthode*, il significato del nuovo approccio metodico si sarebbe presentato *in una visione*, nel tempo in cui serviva come ufficiale in un accampamento in riva al Danubio⁶⁷. Il singolare intreccio fra metodo e visione, fra l'ideale di un assoluto controllo sulle procedure conoscitive e ciò che sembra costituirne la più risoluta smentita, pone fuori gioco la finzione che lega il moderno a un'immagine monolitica, caricaturalmente centrata su un unico progetto scientifico, su un'unica *methodus*, cui infine presiederebbe un'unica metafisica. La filosofia contemporanea – osserva Pöggeler in quella che di fatto costituisce già una risoluta presa di distanza dall'impianto gadameriano⁶⁸ – oscilla fra «due contrapposte maniere di rapportare l'una all'altro verità e metodo: o lega la verità al metodo o contrappone l'esperienza della verità al sapere metodicamente controllato»⁶⁹; non è in alcun modo superabile tale dissidio? “Metodo” e “visione” non costituiranno, piuttosto che i termini di una irrelata contrapposizione, i poli di un processo mai terminabile di integrazione storica fra differenti prospettive? Queste domande guidano nel cuore dell'interesse contemporaneo per le metodiche storicamente di-

spiegate nei procedimenti topici. Lontano dal pretendere un'autonomia funzionale nel complesso degli atteggiamenti conoscitivi e delle forme di mediazione in cui si radica, il "pensiero topico" porta però l'esigenza di un approccio metodologico estremamente flessibile, costantemente riorientato sull'oggetto e sulla situazione storica; l'indagine storica sulle strutture topiche varrà allora a delineare il concreto campo d'azione che, al di là del mero dibattito accademico, sarà possibile riconoscere alla topica nel nostro mondo profondamente plasmato dalla tecnologia.

Anziché costituire un contromovimento rispetto alla modernità, una riserva nei confronti del discorso metodologico portato avanti dalla scienza moderna (così come, tutto sommato, avviene invece in innumerevoli riprese del riferimento vichiano), la topica apre per Pöggeler all'interno di quelle intenzioni metodologiche uno spazio di dialogo, permettendo, per un verso, di dar voce a quella pluralità di indirizzi metodologici tramite i quali le scienze e le forme della conoscenza plasmano il nostro mondo, e per l'altro mostra come a tale pluralità non sovraintenda una direzione preordinata, in ultimo una "filosofia della storia" ⁷⁰, trovandovi piuttosto forma in modi sempre nuovi una progettualità che investe figure e atteggiamenti conoscitivi di una sempre rinnovata ricerca di senso ⁷¹.

Sulla base di queste impegnative premesse, e con il fine di discuterle e trovarne adeguati sviluppi, Pöggeler individua alcuni esiti della ricerca topologica; converrà soffermarsi su queste considerazioni, che ci guideranno verso le conclusioni del nostro discorso.

Anzitutto, sarà possibile individuare due differenti punti di partenza nell'attuale interesse per la topica ⁷²: da una parte c'è infatti, come abbiamo visto, la prassi argomentativa che, in discipline come il diritto, non può rinunciare a quegli elementi di chiarificazione metodologica che proprio la topica appare offrire, dall'altra c'è la ricerca storica sui repertori topici, che si riporta a Curtius nel tentativo di comprendere la letteratura a partire da quegli "elementi atomici" della tradizione che sono i *topoi* materialmente intesi. Fra i due punti di vista si realizza però una convergenza, per i nostri fini decisiva, perché la prassi argomentativa si riconosce essa stessa storicamente determinata (Viehweg appare al riguardo del tutto esauriente), mentre la topologia storica, come dimostra agli occhi di Pöggeler la poetica celaniana ⁷³, mira a tradursi in una prassi argomentativa topica, ovvero ad elaborare punti di vista atti a porre adeguatamente in luce e a mediare determinati aspetti problematici della teoria artistica. Tutt'altro che casuale il riferimento a Celan, perché la "trasposizione" in una prassi argomentativa e dunque la disposizione storica degli elementi topici rimane per Pöggeler un processo sempre aperto: «una tale topologia rimane sempre "utopica", non essendo in grado di portare a termine *in modo*

completo il dibattito, e dovendo piuttosto ricollocarsi in un dialogo storico che rimane aperto»⁷⁴.

In secondo luogo, ed è quanto era parso di poter veder anticipato con chiarezza già in Viehweg, la topica rinnovata in quanto «topica di un dialogo storico»⁷⁵ non s'identifica con la topica antica per le differenti esigenze da cui muove ma anche per la sua stessa strutturazione concettuale. «Già i *topoi* stessi», osserva Pöggeler, «sono diversamente determinati: essi sono istruzioni all'argomentare contenutisticamente plasmate che entrano in gioco prioritariamente in senso storico. Nella tradizione aristotelica i *topoi* erano invece istruzioni *formali* alla costruzione di argomenti»⁷⁶. Il punto, in cui converge buona parte di quanto sinora abbiamo avuto modo di vedere tramite la lettura di Viehweg e dello stesso Pöggeler, è della maggiore importanza e richiede qualche chiarimento e qualche commento: in un articolo di una quindicina di anni fa Josef Kopperschmidt⁷⁷, un altro dei grandi protagonisti della ripresa contemporanea degli studi di retorica in Germania, dopo aver notato che tale differenziazione è ormai entrata a far parte della stessa storia concettuale della topica, definisce *topica materiale* quella che riguarda l'enorme inventario di motivi, *clichés*, luoghi comuni da Curtius posti al centro dell'attenzione, e definisce invece *topica formale* quella che si può caratterizzare come «euristica di argomenti possibili»⁷⁸, che si muove nell'ambito di una teoria generale dell'argomentazione, cui lo stesso Kopperschmidt ha dedicato numerosi lavori.

La topica formale, potremmo dire, è quella più direttamente interessata alla *logica* dell'argomentazione. Se volessimo attenerci a quanto Barthes dice nel suo studio sulla retorica antica, presupposta la funzione metodica che caratterizza la topica in quanto tale, e che Aristotele sottolinea nel modo più chiaro nelle prime righe dei *Topici* («un metodo, onde poter costruire, intorno ad ogni formulazione proposta di una ricerca, dei sillogismi che partano da elementi fondati sull'opinione»⁷⁹), la topica formale di derivazione aristotelica si occuperà soprattutto di fornire una griglia concettuale di forme vuote, «un percorso quasi cibernetico a cui viene sottoposta la materia che si vuol trasformare in discorso persuasivo»⁸⁰, mentre la topica materiale, decisamente lontana dalle intenzioni aristoteliche, offrirà piuttosto una riserva di forme piene⁸¹.

Quanto appunto alla topica materiale, l'interesse manifestato da Pöggeler si lega indubbiamente al carico di storicità che essa comporta: il senso e l'uso di motivi come quello del *puer senex*, della *musa iocosa* o del «furore poetico» – per attingere un po' a casaccio al libro di Curtius – si determina esclusivamente in situazione, dunque si presta esclusivamente ad una lettura storica, e mette decisamente in questione la separazione «moderna» fra dimensione semantica e dimensio-

ne pragmatica del linguaggio ⁸². Sarebbe del tutto impossibile fornire una lettura della topica materiale nel senso inteso da Pöggeler senza chiamare in causa insieme all'aspetto riguardante la costruzione logica dell'argomentazione anche quello etico e quello emozionale-patetico, così congiungendo, nella specificità della situazione e dell'oggetto dell'argomentazione, i differenti ruoli dei partner dialogici.

Se dunque la topica formale si connette organicamente, nella sua ripresa contemporanea, ad una teoria argomentativa che si concepisce come «Teiltheorie der Rhetorik» ⁸³, ricostruzione parziale della retorica antica indirizzata a «una classe parziale di fattori d'influenza rilevanti sul piano della comunicazione» ⁸⁴, la topologia storica di Pöggeler rinvia a un modello dialogico in cui l'argomentazione andrebbe intesa come *radicale* ⁸⁵, come integrazione piena fra elementi logici, etici e patetico-emozionali. Ciò non autorizza tuttavia a dimenticare, ed è un'altra spia che mi sembra di poter cogliere con chiarezza dal passo prima citato, che anche la topica storica di Pöggeler s'inserisce, al pari del resto della teoria argomentativa di Kopperschmidt, in una "retorica dopo la fine della retorica" ⁸⁶, e non nella proposizione più o meno ingenua di una "retorica rinata".

La *Toposforschung* insomma costituirebbe la punta più avanzata di un ripensamento della retorica in funzione della creazione di una metodologia storica.

Il che è quanto dire, molto banalmente, che la topica qui intesa è appunto "dialogo storico", ossia che il suo fine è quello di render leggibili e portare a dialogare posizioni storiche, e che l'interazione di elementi logici e pragmatici è interazione di prospettive di ricerca, interazione di metodi in cui vengono a raccogliersi, per quel che ci riguarda direttamente, molti dei temi oggetto di queste pagine ⁸⁷.

Un breve sguardo alla metodica dell'argomentazione retorica sviluppata da Kopperschmidt ⁸⁸ può consentirci di approfondire ulteriormente questi risultati: vero nucleo metodologico dell'argomentazione retorica è per Kopperschmidt la *specificità dell'ambito* in cui si afferma la validità di determinate premesse argomentative. Posto infatti, con Quintiliano ⁸⁹, che l'argomentazione retorica sia «il ragionamento [*ratio*] che garantisce la dimostrazione, con il quale si deduce un fatto per mezzo di un altro e che conferma i fatti dubbi attraverso quelli che dubbi non sono», un simile procedimento appare, da un punto di vista logico, più che mai esposto al rischio di un regresso infinito dell'argomentazione, o a quello di ingenerare un circolo vizioso nella dimostrazione, o infine e soprattutto alla tentazione «dell'interruzione dogmatica del processo argomentativo (per mezzo della posizione apodittica di supposte evidenze)» ⁹⁰. A questo rischio, dice Kopperschmidt, si sfugge solo sottolineando il carattere specifico, "situativo" dell'accordo che si genera su ciò che, appunto nella specifica situazione

argomentativa, potrà valere come premessa accettata. Le premesse di un'argomentazione retorica acquistano il loro significato «all'interno di un *sistema di persuasione* di soggetti agenti»⁹¹ che potrà risultare più o meno chiuso e sarà sempre socialmente mediato. In relazione a quel determinato sistema la possibile validità delle asserzioni risulterà verificabile «per mezzo di determinazioni di criterio»⁹², ovvero appunto sarà oggetto di verifica metodologica.

I criteri di validità materiale degli argomenti e dunque in ultima analisi i sistemi di persuasione di riferimento, varieranno dunque col variare dell'ambito problematico materiale, e ciò determinerà la possibilità stessa di dar vita a una topica la cui *plausibilità* sarà specificamente verificabile in relazione al determinato ambito problematico. La prossimità fra queste teorizzazioni e gli spunti più interessanti delle intuizioni di Viehweg viene confermata, mi sembra, dall'ulteriore sviluppo fornitone da Kopperschmidt tramite la distinzione fra la *validità* di una determinata asserzione all'interno di un sistema e l'*adeguatezza* del sistema stesso in relazione a un problema, *adeguatezza* la cui verifica s'impone nel contrasto fra più sistemi reciprocamente incompatibili.

Nello stesso senso Pöggeler, riprendendo nel 1981 la questione dei rapporti fra topica e filosofia, ritornerà sulla distinzione fra *Problemdenken* e *Systemdenken* per effettuare una parziale rettifica delle critiche di Gadamer a Nicolai Hartmann: il pensiero topico non si contrappone a quello sistematico, «piuttosto rende possibile questo "pensiero-sistema" limitando in senso situativo la validità delle sistematizzazioni; i sistemi topici, orientati al problema, restano aperti per altre impostazioni che, a partire dalla ponderazione dei problemi, seguono orientamenti concorrenti»⁹³.

È evidente che qui la possibilità di costruire un orizzonte di condivisione dei criteri di validità assume una forte intonazione etica, giocata da Kopperschmidt con Habermas nel senso di un'etica della comunicazione, sviluppata invece da Pöggeler, che "accompagna a distanza" Gadamer, tramite una ripresa dell'etica aristotelica. Nell'uno come nell'altro caso il momento centrale, ai nostri fini, risulta il perdurante interesse per i fondamenti metodici dell'argomentazione, e la possibilità, puramente "sistematica" in Kopperschmidt, tematizzata e posta al centro della riflessione da Pöggeler, che tale modello argomentativo sia sviluppato in senso storico. Strettamente correlato a quanto si dice, il concentrarsi dell'attenzione sull'elaborazione di determinati *topoi* nella storia non apre alcuno spazio al progetto totalizzante di una "filosofia della storia", ma anzi presuppone come proprio punto di partenza – come del resto Pöggeler sottolinea a più riprese – l'insuccesso di una simile ipotesi totalizzante⁹⁴. Non è allora un caso che lo stesso Pöggeler, insieme ad altri eccellenti studiosi di Hegel come Rüdiger Bubner, sia fra i più convinti sostenitori di un ritorno dal-

l'accezione hegeliana di dialettica a quella antica; un titolo piuttosto recente come quello del piccolo libro programmatico di Bubner, *Dialektik als Topik*⁹⁵, risulta in questo senso emblematico.

Pöggeler, come si è visto, ha trovato assai presto una formulazione particolarmente densa delle implicazioni di una simile prospettiva sul piano storiografico: topologia come dialogo della storia⁹⁶, esercizio di ponderazione delle relazioni fra conoscere e vita storica⁹⁷. Risulta iscritto nelle stesse intenzioni metodiche di una tale procedura storica il carattere sempre aperto dell'*integrazione dialogica*: «im Lichte der U-topie»⁹⁸.

¹ K. Dockhorn, *Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte* (1949), ora in Idem, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg 1968, pp. 46-95.

² B. Munteano, *Un rhéteur esthétique. L'abbé Du Bos*, in Idem, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris 1967, pp. 297-374. Il capitolo riunisce insieme tre saggi risalenti agli anni dal 1954 al 1957. Ancora al di fuori dell'ambito tedesco svolge una funzione comparabile a quella dei lavori citati anche quello poco più tardo di W. J. Ong, *Ramus. Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Massachussets 1958.

³ La straordinaria vitalità del dibattito sulla topica in Germania potrebbe esser dimostrata facilmente anche solo facendo riferimento alla grande quantità di antologie, saggi d'inquadramento e opere generali che al tema sono state consacrate almeno dall'inizio degli anni Settanta; per un primissimo inquadramento cfr. P. Jehn (a cura di), *Toposforschung*, Frankfurt am Main 1972; M. L. Baeumer (a cura di), *Toposforschung*, Darmstadt 1973; L. Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt am Main 1976; Idem, *Topik*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, vol. IV, Berlin New York 1981, pp. 454-475; Idem, *Neue Dimensionen und Desiderata der Topik-Forschung*, in "Mittelalterliches Jahrbuch", 22, 1986, pp. 2-27; C. Breuer, H. Schanze (a cura di), *Topik. Ein interdisziplinäres Kolloquium*, München 1981; J. Kopperschmidt, *Topik und Kritik. Überlegungen zur Vermittlungschance zwischen dem Primat der Topik und dem Primat der Kritik* (1981), ora in Idem, *Rhetorica*, Hildesheim 1985, pp. 173-194; Idem, *Formale Topik*, in G. Ueding (a cura di), *Rhetorik zwischen den Wissenschaften*, Tübingen 1991, pp. 53-62; W. Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, Hamburg 1983; R. Jamison e J. Dyck, *Rhetorik, Topik, Argumentation: Bibliographie zur Redelehre und Rhetorikforschung im deutschsprachigen Raum 1945-1979/80*, Stuttgart 1983 (un repertorio bibliografico di quasi 350 pagine); Th. Schirren e G. Ueding (a cura di), *Topik und Rhetorik: ein interdisziplinäres Symposium*, Tübingen 2000.

⁴ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, nuova ed. it. Firenze 2002; E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, ed. it. Torino 1983¹⁰; Idem, *Epilegomena zu Mimesis*, in "Romanische Forschungen", 65, 1950, pp. 1-18; Idem, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951. Il volume raccoglie saggi dei decenni precedenti, introdotti da una breve ma densa premessa metodologica. Qui infine, p. 7, Auerbach formula quel programma di una "topologia storica" cui alludo nel testo.

⁵ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, in "Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 5, 1960, pp. 89-201; Idem, *Metaphysik und Seinstopik bei Hegel*, in "Philosophisches Jahrbuch", 70, 1, 1962, pp. 118-137. Nel seguito si darà conto anche di alcuni ulteriori interventi di Pöggeler in materia.

⁶ Cfr. in tal senso soprattutto L. Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, cit., specie pp. 115-123; ivi, ad ogni modo, una lettura di Viehweg da cui la presente in più punti si discosterà.

⁷ E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften und das Problem des Historismus*, cit.

⁸ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz. Ein Beitrag zur rechtswissenschaftlichen Grund-*

lagenforschung (1953), München 1965⁹. Del lavoro di Viehweg esiste anche una trad. it., *Topica e Giurisprudenza*, Torino 1962, con introduzione di G. Crifo. Nel seguito tuttavia si cita dall'ed. tedesca menzionata. Fra i numerosi altri contributi di Viehweg al dibattito cfr. Idem, *Notizen zu einer rhetorischen Argumentationstheorie der Rechtsdisziplin* (1972), ora in J. Kopperschmidt (a cura di), *Rhetorik*, Bd. II, *Wirkungsgeschichte der Rhetorik*, Darmstadt 1991, pp. 313-324. Fra i tentativi di messa a punto degli sviluppi del dibattito giuridico su topica e assiomatica, oltre il cit. saggio di Bornscheuer cfr. M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung*, Berlin 1967, pp. 114-156, e soprattutto Fr. Wieacker, *Zur praktischen Leistung der Rechtsdogmatik*, in R. Bubner, K. Cramer, R. Wiehl (a cura di), *Hermeneutik und Dialektik* (H.-G. Gadamer zum 70. Geburtstag), vol. II, Tübingen 1970, pp. 311-336. Si veda inoltre, nello stesso volume secondo degli studi per Gadamer, il saggio di O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, pp. 273-310 (qui soprattutto pp. 294-298).

⁹ Mi limito a titolo d'esempio a citare una voce d'enciclopedia, H. Hohmann, *Juristische Rhetorik*, in G. Ueding (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 4, Tübingen 1998, rr. 779-832, e un saggio specialistico, J. Kopperschmidt, *Neue Rhetorik als Argumentationstheorie*, in H. Vetter e R. Heinrich (a cura di), *Die Wiederkehr der Rhetorik*, Wien und Berlin 1999, pp. 93-117.

¹⁰ Oltre alla traduzione italiana prima ricordata, ne esiste, negli anni '60, anche una spagnola, in un dibattito che oltre la Germania e l'Italia coinvolge vari paesi europei.

¹¹ Viehweg si riferisce particolarmente a N. Hartmann, *Diesseits von Idealismus und Realismus*, in "Kant-Studien", 29, 1924; la posizione di Hartmann in materia ha trovato tuttavia la sua formulazione classica in un saggio del 1936, discusso fra gli altri da Rothacker e Gadamer e tradotto anche in italiano: N. Hartmann, *Il pensiero filosofico e la sua storia*, ed. it. in Idem, *Introduzione all'ontologia critica*, Napoli 1972, pp. 31-93; cfr. E. Rothacker, *Philosophiegeschichte und Geistesgeschichte* (1940), in Idem, *Mensch und Geschichte*, cit., pp. 84-102; H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, ed. it. 1992⁸, p. 435, e l'ulteriore risposta di Pöggeler, tutta relativa ai problemi che qui ci interessano, in O. Pöggeler, *Topik und Philosophie*, in D. Breuer, H. Schanze (a cura di), *Topik*, München 1981, specie pp. 109-110.

¹² Vedi, in questo senso, O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., p. 297.

¹³ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 59.

¹⁴ R. Bäuml, *Staat, Recht und Geschichte*, Zürich 1961, p. 27.

¹⁵ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 59.

¹⁶ Ivi, p. 60.

¹⁷ Idem, *Notizen zu einer rhetorischen Argumentationstheorie der Rechtsdisziplin*, cit., p. 322. Corsivo dell'autore.

¹⁸ Mi sembra dunque di dover respingere la lettura proposta da L. Bornscheuer, *Topik*, cit., pp. 115-120, che parla appunto di sterile contrapposizione fra topica e sistema e di una tendenza antilogica di cui non mi sembra esser traccia in Viehweg.

¹⁹ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 22.

²⁰ Ibid.

²¹ Ivi, p. 24.

²² Ancora una volta contro la lettura di L. Bornscheuer, *Topik*, cit., p. 118.

²³ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 24.

²⁴ Ibid.

²⁵ Idem, *Notizen zu einer rhetorischen Argumentationstheorie der Rechtsdisziplin*, cit., p. 314. Viehweg tenta a partire dagli anni Sessanta di sviluppare un collegamento organico fra la propria prospettiva topica e la semiotica di Morris. Ciò farà della teoria giuridica agli occhi di Viehweg un ambito della più generale *Wissenschaftstheorie* metodologicamente impostata: ulteriore dimostrazione, contro Bornscheuer, delle intenzioni per nulla "irrazionalistiche" del nostro autore.

²⁶ Cfr. ad es. M. Kriele, *Theorie der Rechtsgewinnung*, cit., pp. 126-127, Fr. Wieacker, *Zur praktischen Leistung der Rechtsdogmatik*, cit., pp. 328-329.

²⁷ Fr. Wieacker, *Zur praktischen Leistung der Rechtsdogmatik*, cit., p. 329. Questo risultato coincide in buona misura con gli obiettivi che Viehweg si prefiggeva: cfr. Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., pp. 64-75.

²⁸ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 31.

²⁹ Ivi, p. 32.

³⁰ N. Hartmann, *Diesseits von Idealismus und Realismus*, cit., p. 164, ripreso ripetutamente da Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., ad es. p. 15, p. 17.

³¹ N. Hartmann, *Il pensiero filosofico e la sua storia*, cit., p. 35.

³² In questo senso si potrebbe dire che la ripresa da parte di Viehweg del tema del “pensiero-problema” si pone idealmente al di là delle critiche di Rothacker ad Hartmann (cfr. E. Rothacker, *Philosophiegeschichte und Geistesgeschichte*, cit.) e ne fanno un elemento d’analisi di una dinamica compiutamente storica.

³³ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 16. Per il seguito cfr. ivi, pp. 16-17, in cui Viehweg si riferisce a N. Hartmann, *Diesseits von Idealismus und Realismus*, cit., pp. 163-164.

³⁴ Ivi, p. 164; Idem, *Il pensiero filosofico e la sua storia*, cit., p. 34.

³⁵ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 17.

³⁶ Ivi, p. 20, per il seguito cfr. p. 21.

³⁷ Ivi, p. 15. Corsivo dell’autore.

³⁸ Cfr. al proposito anche O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., p. 296, che si riferisce a H. Henkel, *Einführung in die Rechtsphilosophie*, München und Berlin 1964, p. 426: «Francamente, il “metodo” topico non dev’essere assolutizzato; piuttosto occorre riconoscere “che il metodo topico e quello sistematico-assiomatico, il pensiero-problema e il pensiero-sistema, abbisognano di un reciproco completamento”».

³⁹ Cfr. ad es. questo significativo passo in E. Rothacker, *Die dogmatische Denkform*, cit., p. 18: «Il cambiamento da sistema di filosofia del diritto a dogma si compie *solamente* tramite un mutamento di *credenza* e di *persuasione*. Credenza nella validità universale. Non tramite la negazione della necessità teoretica delle particolari deduzioni. Ben considerata, la critica s’indirizza *solo* ad assiomi impliciti o espliciti non più creduti, non alla consequenzialità della deduzione concettuale». Risulta del tutto secondario, nell’ottica di Rothacker, che gli assiomi siano impliciti o espliciti, e non ci si pone il problema se il “livello di pensiero” in questione sia in generale riportabile o meno a formulazioni assiomatiche.

⁴⁰ Th. Viehweg, *Notizen zu einer rhetorischen Argumentationstheorie der Rechtsdisziplin*, cit., p. 323. Stesso riferimento per le cit. che seguono.

⁴¹ Ivi, p. 324: «Eine vollständige Rechtsdisziplin umfaßt alle diese Tätigkeiten in ihrem Miteinander und Gegeneinander».

⁴² E. Weil, *La place de la logique dans la pensée aristotélicienne* (1951), ed. it. col titolo *La logica*, in Idem, *Aristotelica*, Milano 1990, pp. 59-103, qui a p. 76.

⁴³ Cfr. L. Bornscheuer, *Topik*, cit., p. 119.

⁴⁴ E. Weil, *La place de la logique dans la pensée aristotélicienne*, cit., p. 65.

⁴⁵ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit.

⁴⁶ Ivi, p. 164. Corsivo di Pöggeler.

⁴⁷ Ivi, p. 165. “Dibattiti” traduce “Erörterungen”. È da dire che fra i testi heideggeriani citati da Pöggeler non figura il saggio del 1953 su Trakl, che pure offre come è noto un’ampia discussione del senso della *Erörterung*. Pöggeler sembra far riferimento soprattutto a *Der Satz vom Grund*, e sembra interessato a fornirne una lettura nel quadro degli sviluppi complessivi del rapporto fra problema e storia nella filosofia del Novecento. Cfr. in particolare, nel saggio sulla *Dichtungstheorie*, le considerazioni di p. 171. Non vi sono dubbi che le intenzioni teoriche del confronto con Curtius e della selezione di modelli d’analisi storica di *topoi* offerta nella seconda parte del saggio, pp. 111-152, intesi come riflessione sull’essenza della poesia e sul suo dispiegarsi storico, siano largamente riportabili al modello heideggeriano. Non entrerebbe tuttavia nel merito della questione delle relazioni fra la proposta di Pöggeler e Heidegger (in proposito cfr. anzitutto O. Pöggeler, *Metaphysik und Seinstopik bei Heidegger*, cit., ed alcuni lavori che sostanzialmente ne derivano, come la corrispondente sezione nel libro del 1963, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen 1963, ed. it. Napoli 1991, il saggio *Heidegger’s Topology of Being*, in J. J. Kockelman (a cura di), *On Heidegger and Language*, Evanston 1972, pp. 107-146, in tedesco *Heideggers Topologie des Seins*, in O. Pöggeler, *Philosophie und Politik bei Heidegger*, München 1972, pp. 71-104), essendo piuttosto interessati all’aspetto metodologico della topologia di Pöggeler, aspetto cui è dedicata la terza sezione del saggio del 1960, pp. 152-194.

⁴⁸ Già in riferimento al campo della *Toposforschung* letteraria Pöggeler (*Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 158) afferma che «il pensiero topico unisce continuità e cambiamento nella trasmissione della tradizione»; si tratterà ora di giustificare sul piano metodologico questa affermazione.

⁴⁹ Ivi, p. 153.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ivi, p. 166.

⁵² Cfr. ivi, p. 167: «La questione dei limiti della sistematizzabilità di una dogmatica è oggi diventata urgente. Una considerazione svolta nel campo della teoria della scienza deve giungere al risultato che la *topica, in quanto forma di pensiero non sistematica*, trova sempre nuovi punti di rottura nella sistematica».

⁵³ Ivi, p. 169. Pöggeler riprende da Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 32, un detto del giurista latino Javolenus (*Digestus*, 50, 17, 202). Il passo di Pöggeler corrisponde abbastanza esattamente a quanto Bornscheuer, *Topik*, cit., p. 33, caratterizzerà come «Unschärfe-Prinzip» della *topica*, descrivendola, specie in riferimento ad Aristotele, come «il tentativo paradossale di penetrare nonostante tutto in modo astratto-analitico, e di afferrare “metodicamente”, ciò che non è sistematizzabile, la complessità del parlare e dell’agire naturale» (ivi, p. 42).

⁵⁴ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 173.

⁵⁵ Cfr. Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 24.

⁵⁶ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 174.

⁵⁷ Th. Viehweg, *Topik und Jurisprudenz*, cit., p. 18, ripreso da Pöggeler a p. 173. Ancora una volta occorre sottolineare quanto riduttiva sia una lettura che faccia di Viehweg un paladino della *topica* contro le esigenze sistematiche e analitiche.

⁵⁸ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 174.

⁵⁹ Qui Pöggeler si riferisce particolarmente al saggio di E. Auerbach, *Epilegomena zu Mimesis*, in “Romanische Forschungen”, 65, pp. 1-18, qui specie pp. 15-18: «*Mimesis* è in tutta consapevolezza un libro scritto al principio degli anni '40 da un determinato uomo in una determinata situazione. [...] Identità e rigorosa legalità non esistono nella storia dello spirito, e concetti che realizzano astrattamente delle sintesi falsano o distruggono i fenomeni».

⁶⁰ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 172.

⁶¹ E. Auerbach, *Epilegomena zu Mimesis*, cit., pp. 17-18. Nello stesso senso anche nelle conclusioni di *Mimesis*, ed. it. cit., p. 342.

⁶² Cfr. O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 177: «Se vogliamo esser giusti con la storicità della poesia, allora non c'è da una parte uno sviluppo sistematico della comprensione della poesia e dall'altra una storiografia delle opinioni sulla poesia. Piuttosto noi ascoltiamo le altre voci del dialogo sulla poesia *solo a partire dal luogo che ci è proprio*, e la nostra comprensione della poesia è determinata nella sua essenza, secondo il proprio luogo, ad inserirsi in una riflessione rigorosamente storica nel dialogo della storia». Anche un passo come questo mostra come lo sforzo di Pöggeler sia tutto teso a integrare il punto di vista retorico e quello degli studi letterari con la prospettiva heideggeriana (si pensi qui in particolare al § 77 di *Essere e tempo*, e basta pensare a quanto il conte Yorck, citato da Heidegger a p. 402 della I ed. Halle 1927, dice sul nesso fra sistematica e storiografia).

⁶³ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 171. Ciò corrisponde solo parzialmente, come già si accennava (vedi *supra*, nota 11), con quanto dirà H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 435, dicendo che occorre «distruggere l'illusione che i problemi esistano come esistono le stelle in cielo».

⁶⁴ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 178.

⁶⁵ O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., p. 273.

⁶⁶ Punto di arrivo in certo senso della parabola aperta con gli studi sulla *topica* il volume del 1994 *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie*, cit.

⁶⁷ Si tratta dei tre celebri sogni rivelatori che Cartesio avrebbe fatto nella “stufa” di Ulma.

⁶⁸ Si vedano in questo senso, con ancor maggiore chiarezza, alcuni degli ulteriori lavori di Pöggeler, e specialmente quelli centrati sul ruolo della retorica e sul rapporto con la poesia di Celan: cfr. ad es. O. Pöggeler, *Gadamer's philosophische Hermeneutik und die Rhetorik*, in H. Schanze, J. Kopperschmidt (a cura di), *Rhetorik und Philosophie*, München 1989, pp. 201-216; Idem, *Symbol und Allegorie. Goethes “Divan” und Celans “Atemkristall”* (1991), ora in Idem, *Der Stein hinterm Aug*, München 2000, pp. 89-118. Si veda anche la recente intervista a Pöggeler di M. Mezzananza in “magazzino di filosofia”, n. 5, 2001/B2, pp. 5-18.

⁶⁹ O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., p. 281.

⁷⁰ H. G. Gadamer, *Il problema della coscienza storica* (1963), ed. it. Napoli 1974², p. 31, osservava che «Una logica delle *Geisteswissenschaften*, possiamo dire, è sempre già una filosofia dello Spirito».

⁷¹ Punto di arrivo di questa linea teorica allora aperta da Pöggeler, insieme al più volte

cit. *Schritte zu einer hermeneutischen Philosophie*, anche il saggio *Erklären – Verstehen – Erörtern*, in A. Dorschel, M. Kettner, W. Kuhlmann, M. Niquet (a cura di), *Transzendentalpragmatik. Ein Symposium für Karl-Otto Apel*, Frankfurt am Main 1993, pp. 410-441.

⁷² O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., p. 298.

⁷³ Cfr. *infra*, capitolo VI, "Ricerca topologica?". *Poesia come dialogo e tempo storico in Paul Celan*.

⁷⁴ O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., p. 299; traduco anche qui con "dibattito" l'heideggerianeggiante "Erörterung" dell'originale. Qui, come assai più estesamente nel saggio sulla *Dichtungstheorie* e nel cit. *Metaphysik und Seinstopik bei Heidegger*, del 1962, Pöggeler inquadra la ripresa filosofica della topica e lo stesso concetto di *Gespräch der Geschichte* in una topica ontologica di derivazione heideggeriana. Di passaggio, Pöggeler indica anche come la radice neokantiana della "Problemgeschichte" di Hartmann impedisca di pensare adeguatamente l'aspetto «temporale e storico che potrebbe essere di pertinenza dei problemi» (O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., p. 299). Occorre dire che, laddove nel saggio del 1962 Pöggeler si era compiaciuto di attingere a piene mani al lessico di Heidegger, nel lavoro del 1970 la stessa operazione viene compiuta non senza una salutare presa di distanza ironica: «Wenn man mit dem Worte zu spielen sich erlaubt, kann man sagen: Topologie in diesem Sinn ist Ortsbestimmung und Ortsuche, ein Sagen des jeweiligen Ortes im Sinn- oder Wahrheitsgeschehen, ein Sagen solchen Ortes jedoch mittels einer Sammlung der Leitworte des Sprechens, der Topoi».

⁷⁵ *Ivi*, p. 301.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ J. Kopperschmidt, *Formale Topik*, cit.

⁷⁸ *Ivi*, p. 54.

⁷⁹ Aristotele, *Top.*, 100°; trad. it. in Idem, *Opere*, vol. 2, Bari 1994, p. 3.

⁸⁰ R. Barthes, *La retorica antica* (1970), ed. it. Milano 1991⁶, p. 76.

⁸¹ *Ivi*, pp. 78-80, con riferimento a Curtius.

⁸² Cfr. O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., pp. 300-301: «La separazione post-aristotelica della pragmatica dalla semantica, il rinvio della dimensione semantica della lingua (il suo rapporto non prevenuto con le cose) alla filosofia, e della dimensione pragmatica (il suo rapporto con gli ascoltatori) alla retorica, è diventato problematico».

⁸³ Idem, *Argumentationstheoretische Anfragen an die Rhetorik. Ein Rekonstruktionsversuch der antiken Rhetorik* (1981), ristampato in Idem, *Rhetorica*, cit., pp. 75-104, ora in Idem (a cura di), *Rhetorik*, Bd. II, *Wirkungsgeschichte der Rhetorik*, cit., pp. 359-389, qui a p. 374.

⁸⁴ *Ivi*, p. 373.

⁸⁵ Si veda ad esempio l'articolo di E. Eggs, *Argumentation*, in G. Ueding (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. I, Darmstadt 1992, rr. 914-991; nell'attuale dibattito tedesco sulla retorica la distinzione fra un approccio radicale come quello di cui qui si dice, e uno razionalistico, che mantiene la distinzione fra gli elementi logici e le concomitanti sfere etiche e patetiche, può esser utilmente fatta rimontare proprio a Josef Kopperschmidt, di cui si veda in proposito *Überzeugen. Problemskizze zu den Gesprächschancen zwischen Rhetorik und Argumentationstheorie* (1977), ora in Idem, *Rhetorica*, cit., pp. 141-171.

⁸⁶ Cfr. J. Kopperschmidt, *Rhetorik nach dem Ende der Rhetorik*, in Idem (a cura di), *Rhetorik*, Band I, *Rhetorik als Texttheorie*, Darmstadt 1990, pp. 1-31.

⁸⁷ Occorre ricordare che anche la metaforologia di Blumenberg potrebbe a giudizio di Pöggeler (malgrado le critiche del diretto interessato alla topologia, cfr. ad es. H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, ed. it. Genova 1992, p. 35 e 119-120; cfr. in proposito le interessanti osservazioni, pur prive di riferimenti a Pöggeler, di V. Vitiello, *La favola di Cadmo*, Bari 1998, pp. 11-15) esser utilmente riportata nell'ambito di una topologia storica *contenutisticamente* orientata. Cfr. O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., pp. 291-293. La prospettiva è ovviamente del più grande interesse, specie qualora si ponesse, a fianco del riferimento di Pöggeler ai *Paradigmen* del 1960 (cfr. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, I ed. 1960, n. ed. Frankfurt am Main 1999, ed. it. Bologna 1969), quello alla celebre *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik*, del 1970 (in Idem, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, pp. 104-136, trad. it. Milano 1987, pp. 85-112) e ancora lo *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, del 1979 (in Idem, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt am Main 1979, pp. 77-93, trad. it. Bologna 1985, pp. 115-136). Innegabile, ad ogni modo, che sono assai più le posizioni da Pöggeler espresse a partire dal lavoro del 1970, e quindi quelle interessate in modo pressoché esclusivo all'in-

terazione metodica, che non quelle del 1960, in cui i temi “universalistici” erano ancora così presenti, ad essere utilizzabili nella prospettiva di un reciproco arricchimento metodico con la metaforologia. Tutto ciò tuttavia richiederebbe a mio avviso alcune ulteriori riflessioni e verifiche, estranee all’ambito della presente ricerca.

⁸⁸ Cfr. anzitutto J. Kopperschmidt, *Sprache und Vernunft*, Teil II, *Argumentation*, Stuttgart 1980; Idem, *Methodik der Argumentationsanalyse*, Stuttgart und Bad Cannstatt 1989; Idem, *Rhetorica*, cit., specie pp. 51-74; per brevità mi riferisco nel seguito al cit. *Argumentationstheoretische Anfragen an die Rhetorik*.

⁸⁹ Quintiliano, *Institutio oratoria*, V, 10, 11. Cito dalla trad. it. Milano 1997, p. 817.

⁹⁰ J. Kopperschmidt, *Argumentationstheoretische Anfragen an die Rhetorik*, cit., p. 380.

⁹¹ Ivi, p. 382. Kopperschmidt si riferisce a Quintiliano, *Institutio oratoria*, V, 10, 12.

⁹² Ibid.

⁹³ O. Pöggeler, *Topik und Philosophie*, cit., p. 110.

⁹⁴ Cfr. O. Pöggeler, *Dialektik und Topik*, cit., pp. 304-308. Idem, *Topik und Philosophie*, cit., p. 111. In questo senso, pur senza ancora trarne le conseguenze che soprattutto propone il saggio del 1970, si era espresso Pöggeler già nelle conclusioni di *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., pp. 194-195.

⁹⁵ R. Bubner, *Dialektik als Topik*, Frankfurt am Main 1990.

⁹⁶ Cfr. O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., pp. 165-177.

⁹⁷ Cfr. Idem, *Topik und Philosophie*, cit., p. 119.

⁹⁸ P. Celan, *Der Meridian. Endfassung. Vorstufen, Materialien*, (Werke, Tübinger Ausgabe), Frankfurt am Main 1999, p. 10.

VI – “Ricerca topologica?” *Poesia come dialogo e tempo storico in Paul Celan*¹

1. *Éloge de l'amour*

In uno dei più bei film di Godard, *Éloge de l'amour*, del 2001, a un certo punto qualcuno avvia un disco, e si sente la voce di Paul Celan che legge alcuni versi di *Todesfuge*. *Éloge de l'amour* è un film “agostiniano” sulla memoria e sulla costruzione del tempo e della storia nella vita dell'uomo, e in questo senso è anche un film sull'amore, un film sulla difficoltà di stare sulla soglia del presente.

Vorrei partire dalla presenza di Paul Celan in questo film nel tentativo di rintracciare un filo conduttore che a mio avviso anima le riflessioni dello stesso Celan sul significato odierno del fare poesia. Due sono le dimensioni del discorso celaniano che vorrei provare a tenere insieme, e cioè per un verso le figure del tempo storico, per l'altro il progetto utopico di una umanità ancora possibile; un progetto nel quale, per Celan, si gioca il senso stesso del suo fare poesia: con la celebre chiusa di *Fadensonnen* «ancora | vi sono melodie da cantare | al di là degli uomini»².

La poesia di Celan, per dirla con uno dei maggiori poeti viventi, Andrea Zanzotto, «rappresenta la realizzazione di ciò che non sembrava possibile: non solo scrivere poesia dopo Auschwitz ma scrivere “dentro” queste ceneri, arrivare ad un'altra poesia piegando questo annichilimento assoluto, e pur rimanendo in certo modo nell'annichilimento»³. Nel modo più cosciente – e non senza, a volte, una dura polemica nei confronti di Adorno⁴ – Celan si fa carico del tentativo di attribuire ancora un senso, di necessità radicalmente mutato, all'esperienza poetica “dopo Auschwitz”.

Del tentativo di articolare questo senso possibile *Il Meridiano*⁵, ovvero il discorso pronunciato da Paul Celan a Darmstadt il 22 ottobre 1960 in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner, è, come è noto, l'espressione poetologica più articolata, da cui converrà prendere le mosse. Oggetto di questo discorso è infatti proprio il compito e direi il percorso del poeta nella contemporaneità: il compito del poeta in quanto accetti di assumere su di sé il senso della propria situazione storica, e con ciò il percorso, le «vie che una voce percorre incontro a un tu che la percepisce»⁶. Muovere dalla propria situazione

storica – come il Lenz del racconto di Georg Büchner, che «al 20 di gennaio andava attraverso i monti»⁷ abbandonando la Strasburgo «in cui Herder e Goethe avevano dato inizio a una nuova epoca della letteratura tedesca»⁸, come lo stesso Paul Celan, che dice: «avevo dedotto la mia sorte da un “20 gennaio”, dal mio “20 gennaio”»⁹, alludendo al 20 gennaio 1942, il giorno in cui alla conferenza di Wannsee fu decisa la “soluzione finale”¹⁰ – muovere dalla propria situazione storica, dico, significa fare i conti con la «forte inclinazione ad ammutolire» che «il poema – il poema, oggi – rivela»¹¹, e che a giudizio di Celan solo secondariamente avrà a che fare con il sistema di opzioni stilistiche proprie della modernità. Teniamo conto di questa indicazione, che così possiamo tradurre: non è a partire da una considerazione puramente artistica, non è a partire dalla tradizione moderna del simbolismo e della poesia ermetica che sarà possibile spiegare questa tendenza ad ammutolire, né tantomeno corrisponderle¹². «Ci è lecito – si domanda Celan – partire da un concetto dell’arte come alcunché di dato e d’incondizionatamente presupponibile?»¹³. La polemica nei confronti dell’arte – o per meglio dire i reiterati sondaggi sulle possibilità concesse alla poesia di svincolarsi dalla totale identificazione con la “macchinazione”¹⁴ artistica – ha dunque a mio avviso anzitutto una funzione, e cioè quella di permettere a Paul Celan di sviluppare la sua riflessione sulla poesia “sotto l’angolo d’incidenza” del presente, di un presente che non sia mero oblio di “ciò che è stato” (così Celan si riferisce alla Shoah), ma che ne porti, ne faccia vivere la memoria.

A partire dalla concretezza della situazione storica il poema che «si afferma al margine di se stesso» tra il suo «Ormai-non-più» e il suo «Pur-sempre», non è «verbo in assoluto [...] bensì linguaggio attualizzato, affrancatosi sotto il segno di un processo individuante»¹⁵.

La parola poetica e l’ammutolire che le è proprio, che le è individualmente proprio, direi, che costituisce la misura stessa del suo senso («Parla | Ma non dividere il sì dal no. | Da’ anche senso al tuo pensiero: | dagli ombra», dice *Sprich auch du*¹⁶), sarà allora espressione creaturale dell’uomo nella sua massima determinatezza, «linguaggio, diventato figura, di un singolo individuo – e, nella sua più intima sostanza, presente e presenza»¹⁷.

Così questo convergere sul presente della parola poetica, il suo rimanere per così dire fissata alla concretezza di colui che parla «sempre e soltanto, rigorosamente in prima persona»¹⁸, è precisamente il segno dell’apertura temporale della poesia, della sua capacità di recuperare la memoria e di dialogare con tempi e soggetti differenti.

Leggiamo ancora nel *Meridiano*: «Io ritengo che da sempre tra le speranze del poema vi sia quella [...] di parlare *per conto di un Altro* – chissà, magari di *tutt’Altro*. [...] Forse, ora debbo dirmi, – forse è concepibile perfino un incontro con questo “tutt’Altro”»¹⁹.

Creaturalità e dialogicità della poesia («La Poesia, Signore e Signori: questa patente d'infinito data a quanto è pura mortalità e vanità» “*Sterblichkeit und Umsonst*”²⁰), riconosciute e tematicamente assunte «nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando sotto l'angolo d'incidenza della sua propria esistenza, della sua condizione creaturale»²¹, conducono verso un'estetica della testimonianza, ovvero, vedremo, verso il riconoscimento di una responsabilità etica del presente della poesia nei confronti della storia. Incrociamo di nuovo, se si vuole, il “sistema dei tempi” del Godard di *Éloge de l'amour*, e cioè, in modo più determinato, quel nesso fra pensiero e memoria cui anche Celan dedica l'apertura di un suo breve discorso di ringraziamento del 1958: «*Denken* (pensare) e *Danken* (ringraziare) hanno nella nostra lingua la stessa identica origine. Chi ricerca il loro significato si porta nel campo semantico di: *gedenken* (richiamare alla memoria), *eingedenk sein* (essere memori), *Andenken* (pio ricordo), *Andacht* (devozione)»²².

La tendenza ad ammutolire, lo scavo, le fenditure che, anche dal punto di vista “formale”, percorrono la poesia di Celan, saranno allora da intendere come il tentativo, alla lettera, di fare uno spazio per l'altro, per l'interlocutore; la poesia «diventa colloquio – spesso un colloquio disperato»²³. È noto, accenno soltanto ad un tema che meriterebbe ben altre indagini²⁴, l'interesse di Celan per le ricerche di Scholem sulla mistica ebraica: ebbene, sarebbe difficile, credo, non riconoscere in questa articolazione di una concezione dialogica della poesia – per la quale per così dire il “linguaggio attualizzato” si ritrae in se stesso per far spazio all'altro, all'interlocutore – sarebbe difficile, dico, non riconoscervi la presenza del grande tema mistico dello “*tzimtzùm*”, il doloroso ritrarsi di Dio che rende disponibile, nel nulla di Dio, uno spazio vuoto per la creazione. «Si è tentati di interpretare questo ritrarsi di Dio nel suo proprio essere in termini di “esilio”, di “bando” dalla sua totale onnipotenza nella più profonda solitudine. Considerata così, l'idea dello *Tzimtzùm* sarebbe il più profondo simbolo pensabile dell'esilio»²⁵, osservava Scholem, riportando lo sviluppo di questo tema mistico all'altra grande catastrofe storica del popolo ebraico, la cacciata dalla Spagna, dalla medioevale Sefarád, nel 1492. Su questo sfondo, credo, andrebbe situata la responsabilità per l'interlocutore, per l'altro, anche nel senso di cui parlava Levinas²⁶.

2. L'interlocutore

«È solo entro lo spazio di questo colloquio che si costituisce l'entità interloquita [das Angesprochene], la quale si aduna attorno all'io che l'appella e la nomina. Ma, in questa sua presenza, l'entità interloquita è nominata, fin quasi a diventare un tu, introduce il suo essere altro»²⁷. Mi si permetta un rapido accenno di filologia celaniana: que-

sto passaggio del *Meridiano* si ritrova già in un saggio su Mandel'stam destinato a una trasmissione radiofonica, e pubblicato solo una quindicina d'anni fa (nel 1988) ²⁸. Lo stesso Celan, inoltre, in una lettera a Pöggeler dell'1 novembre 1960 affermava di aver ripreso un paio di formulazioni dalla "trasmissione su Mandel'stam", e di averle usate come *isole che conducono verso altre isole* ²⁹.

Nel passo celaniano colpisce in primo luogo quell'espressione, "das Angesprochene", resa in italiano con "l'entità interlocuita". Celan, traduttore di una scelta di poesie di Mandel'stam, apparsa in volume nel 1959, del poeta russo aveva fatto tradurre in rivista, in Francia, un saggio del 1913, intitolato appunto *Dell'interlocutore* ³⁰. Mandel'stam vi aveva sviluppato una serrata polemica contro il simbolismo, accusato di aver eluso la domanda fondamentale della poesia, «Con chi parla dunque il poeta?» ³¹, riducendo la natura della comunicazione poetica a un mero fenomeno acustico: il simbolismo «getta un suono nell'architettura dell'anima e, con il narcisismo che gli è proprio, ne segue il rimbombo sotto le volte della psiche altrui» ³².

Mandel'stam aveva quindi paragonato – paragone che Celan riprenderà – la poesia a un messaggio in una bottiglia: «Molti anni dopo, vagando per le dune, io ritrovo nella sabbia questa bottiglia, leggo la lettera, conosco la data dell'evento e le ultime volontà dell'annegato» ³³. Sembrirebbero parole scritte dalla stessa penna che ha scritto il *Meridiano*, e spiegano, forse, l'affinità fortissima che Celan sempre sentì con il poeta russo. Infine, in quella che si potrebbe descrivere come una sorta di appassionata apologia dell'*amors de lonhdano* trobadorico, Mandel'stam aveva affermato che «la poesia è sempre diretta, nel suo insieme, ad un destinatario più o meno lontano e ignoto della cui esistenza il poeta non può dubitare senza dubitare di se stesso» ³⁴.

Celan radicalizza, direi, le coordinate stabilite da Mandel'stam: l'interlocutore diventa "das Angesprochene", *l'entità interlocuita*; ciò la cui presenza viene evocata, appellata: qualcosa di morto, di neutro, di non organico che appunto nella parola poetica, addensandosi attorno all'io del poeta, ritrova vita. Paul Celan è ben cosciente della difficoltà per un verso (è il tema del ciclo *Atemkristall* nella sua interezza) e del rischio estremo, per l'altro verso (così si potrebbe leggere la poesia *Einem, der vor der Tür stand* ³⁵) di questa operazione. Eppure vede questa come la strada obbligata per la poesia nella contemporaneità; questo è «nell'aria che ci tocca di respirare» ³⁶, dice Celan con tragica ironia. A queste condizioni, tuttavia, il rapporto con l'interlocutore potrà tornare ad essere come voleva Mandel'stam "un evento" ³⁷: l'entità interlocuita infatti porta con sé un dono prezioso per il poeta, porta «il suo essere altro» ³⁸. E ciò significa che «nell'*hic et nunc* del poema – il quale, di per sé, possiede sempre soltanto codesto unico, irripetibile e puntuale presente –, ancora in questa immediatezza e

contiguità il poema consente che abbia voce quanto, all'Altro, è più proprio: ossia il suo tempo»³⁹.

Nel saggio su Mandel'stam questo pensiero era stato condotto avanti, proprio in riferimento al russo: «È questa tensione fra i tempi, il proprio e l'altrui, ciò che conferisce alla poesia di Mandel'stam quel vibrato sordo e doloroso al quale la riconosciamo. (Questo vibrato è ovunque, negli intervalli tra le parole e tra le strofe, negli "aloni" in cui si collocano le rime e le assonanze. Tutto questo ha *rilevanza semantica*). Le cose s'accostano l'un l'altra, ma ancora in codesto stare insieme risuona l'interrogativo circa il luogo donde vengono e dove vanno – un interrogativo "sempre aperto", "mai giunto al termine", orientato verso quanto è aperto e acquisibile, vuoto e libero»⁴⁰.

Eccoci a una svolta significativa nella riflessione di Celan sul percorso della poesia nella contemporaneità, eccoci allo snodo in cui dialogicità e storicità della poesia convergono e si incontrano. Gli spazi vuoti che abbiamo detto essere quelli in cui si fa luogo all'altra voce del dialogo sono adesso le asincronie fra le differenti "prospettive creaturali" che s'incontrano nel dialogo: «IL PASSO DELLE TROMBE | in fondo al cocente | vuoto del testo, | ad altezza di fiaccola, | nel buco del tempo: || apprendi ad ascoltare | con la bocca»⁴¹.

La poesia, che non può che prendere per sé «l'accento acuto del presente»⁴², assume su di sé la responsabilità per ciò che non ha più parola, lo riporta alla vita, ne ascolta la voce:

il nome Osip ti viene incontro, tu gli racconti
ciò che già conosce, egli lo prende, te ne libera,
a mano, tu gli stacchi il braccio dalla spalla, il destro, il sinistro,
al loro posto attacchi i tuoi, con mani, dita, linee,

– quanto si staccò ricresce e si salda –
ecco, li hai, prenditeli, li hai tutti e due,
il nome, il nome, la mano, la mano,
prenditeli per pegno,
anch'egli si prende tutto questo, e tu hai
*di nuovo ciò che è tuo, ciò che era suo*⁴³.

C'è però anche un'altra considerazione da sviluppare, ancora a partire dal passo del *Meridiano* prima citato, ed è un'indicazione che risulterà della massima utilità per la comprensione delle articolazioni del *pensiero utopico* in Paul Celan. Ritorniamo al passo già citato: «È solo entro lo spazio di questo colloquio che si costituisce l'entità interloquita [das Angesprochene], la quale si aduna attorno all'io che l'appella e la nomina. Ma, in questa sua presenza, l'entità interloquita e nominata, fin quasi a diventare un tu, introduce il suo essere altro»⁴⁴. Difficoltà e rischio di questo appello in cui si costituisce l'interlocutore della poesia, si diceva, ma infine anche il rischio di una completa arbitrarietà,

di una violenza storica. È questo, in fondo, uno dei temi capitali di *Argumentum e silentio*: la testimonianza poetica giunge «in estremo» e si contrappone a quelle parole che «presto | – corteggiate dalle orecchie puttane dei boia – | s'introneranno anche su Tempo e tempi»⁴⁵.

Potremmo allora definire espressione di *attenzione metodologica* – un'attenzione in cui, come suggerisce lo stesso Celan, è inclusa ogni creatura⁴⁶ – il momento in cui Celan sottolinea come l'interlocutore porti con sé il suo essere altro, il suo tempo: la testimonianza ha il suo spazio utopico nelle asincronie fra gli interlocutori del dialogo poetico, e dunque nella tendenza ad ammutolire della poesia: «apprendi ad ascoltare | con la bocca»⁴⁷.

3. *Stelle, pietre e cristalli*

Che significa, in ultima analisi, una così forte sottolineatura del carattere dialogico della poesia? A cosa mira? Credo si possa rispondere ripetendo a proposito di Paul Celan le parole che Adorno scrisse su Benjamin: «il pensiero [di Celan] si lascia negare tanto poco la felicità sensoriale, interdetta dalla tradizione morale del lavoro, quanto il suo opposto polo spirituale, il riferimento all'assoluto. Infatti l'ipernatura è inscindibile dall'adempimento del naturale»⁴⁸. Così vorrei comprendere il riferimento alla “creaturalità” ricorrente nelle pagine del *Meridiano*, e in questo senso leggerei anche quella ricchissima metaforica erotica, su cui specialmente ha lavorato in Italia Bevilacqua⁴⁹, che domina soprattutto la prima fase della poesia di Celan: l'incontro amoroso, espresso con la maggiore concretezza, diventa – nella poesia – promessa di un tempo di nuovo vivibile. Si pensi alla celeberrima *Corona*:

L'autunno mi brucia dalla mano la sua foglia: siamo amici.
Noi sgusciamo il tempo dalle noci e gli apprendiamo a camminare:
lui ritorna nel guscio.

Nello specchio è domenica,
nel sogno si dorme,
la bocca fa profezia.

Il mio occhio scende giù al sesso dell'amata:
noi ci guardiamo,
noi ci diciamo cose oscure,
noi ci amiamo come papavero e memoria,
noi dormiamo come vino nelle conchiglie,
come il mare nel raggio sanguigno della luna.

Noi stiamo allacciati alla finestra, dalla strada ci guardano:
è tempo che si sappia!
È tempo che la pietra accetti di fiorire,
che l'affanno abbia un cuore che batte.
È tempo che sia tempo.

È tempo⁵⁰.

Connaturato a questa poesia è allora, ed è un tema cui si è già fatto riferimento, il trapasso continuo dalla metaforica amorosa alla lingua della mistica, del resto spesso ad essa così prossima.

Celan come Benjamin, cito ancora il passo di Adorno cui prima facevo riferimento, «non tesse il riferimento all'assoluto ricavandolo dal concetto ma lo cerca nel contatto fisico con i contenuti»⁵¹: il senso della poesia non si manifesta in una intenzione "autoriale" ma in un'apertura dialogica; e proprio in quanto dimensione del senso non si lascia pensare senza un riferimento, per quanto paradossale, all'assoluto: «lasciavo | al cuore ch'era in me | di sperare: | nella sua | suprema e rissosa, nella sua, | rantolante, parola»⁵². Si pensi a due delle poesie più celebri di Celan, quella, appena citata, che testimonia l'incontro con Nelly Sachs (*Zürich, zum Storchen*⁵³) e l'altra (*Todtnau-berg*⁵⁴) dedicata all'incontro con Heidegger: colpisce, in questi componimenti, la precisione, che si sarebbe tentati di definire diaristica, dei riferimenti agli eventi, le parole di Nelly Sachs e il luogo dell'incontro, appunto l'hotel Alla Cicogna⁵⁵, la riga di Celan nel libro degli ospiti di Heidegger, le notazioni precise sulla flora, persino sull'autista che riporta indietro Celan dopo l'incontro⁵⁶.

Il senso dell'avvenimento, il senso della poesia, della "stretta di mano" («io non vedo nessuna differenza di principio fra una stretta di mano e un poema»⁵⁷, dice Celan nella celebre lettera ad Hans Bender), viene affidato al lettore, viene affidato all'altra voce del dialogo, e così continuamente rilanciato altrove, ridefinito come un compito da costruire nell'incontro. Come diceva Zanzotto, già citato, «ne resta messa in crisi qualunque ermeneutica, che [le poesie di Celan] pur impetuosamente aspettano, prescrivono»⁵⁸. Se per un verso è dunque riduttiva o per certi versi francamente fuorviante la lettura di Adorno, che vuol vedere nella poesia di Celan il compimento – rovesciato di senso – dell'ermetismo, una poesia in cui «la lingua di ciò che è privo di vita diventa ultima consolazione sulla morte che ha perduto ogni senso»⁵⁹, per l'altro tuttavia il senso, lo spazio vivibile, non si afferma come una conquista definitiva, ma si trova ad essere sempre rimesso in questione. Torniamo al *Meridiano*: «Poesia: ciò può significare una svolta del respiro. Chi può saperlo? [...] Forse qui con l'io – con questo io affrancatosi, resosi estraneo *qui e in tale modo* – forse qui si libera ancora qualcos'altro?»⁶⁰.

A giudizio di Adorno le poesie di Celan «imitano una lingua al di sotto di quella impotente degli uomini, anzi di ogni lingua organica, imitano la morta lingua della pietra e della stella». Celan trasporrebbe così «in procedimenti linguistici la disoggettualizzazione del paesaggio, che avvicina questo all'anorganico»⁶¹. In polemica con queste affermazioni, Pöggeler ribatte che, al contrario, «tutto ciò che è organico e anorganico viene innalzato nella poesia di Celan all'umano e al più che

umano, al Tu e all'Io; proprio alla massima estraneità della morte deve essere strappato il "senso". Stella e pietra non sono realmente nulla di morto in Celan»⁶²; ricordo ancora quel verso della citata *Corona*: "è tempo che la pietra accetti di fiorire". La pietra, e la stella – che discende lungo quel filo di fumo che sono divenuti i morti, «per giù nuotare, giù, dove essa | si vede brillare: nel mareggiare | di errabonde parole» (*Sprich auch du*⁶³) – pietra e stella, dicevo, divengono, nella poesia, un Tu, una voce del dialogo.

L'espressione – e si ricordino i risultati dell'analisi della figura dell'*interlocutore* – va intesa alla lettera: se infatti stella e pietra, o neppure quello, e solo la «gran cicatrice nell'aria»⁶⁴, sono tutto ciò che resta delle voci e della vita delle vittime, allora è questa pietra, questo *crystallo di respiro* (è il titolo del più importante ciclo celaniano) che occorrerà ascoltare: il che significa, ascoltarne la testimonianza storica: «Tief | in der Zeiteinschrunde, | beim | Wabeneis | wartet, ein Atemkristall, | dein unumstößliches | Zeugnis»⁶⁵.

La poesia, ha detto Celan nel già più volte ricordato saggio radiofonico su Mandel'stam, «mette allo scoperto i più profondi strati del tempo, la "terra nera del tempo" viene alla luce»⁶⁶. È questa vocazione che soprattutto apparenta Celan e Mandel'stam, vocazione orfica, come talvolta è stato detto, ma forse vi si può scorgere anche qualcosa di ancor più indicativo, per una ricerca sulle dimensioni del tempo nella poesia di Celan. "Terra nera", la terra grassa e più fertile, e "crystallo di respiro", la parola della testimonianza in fondo al ghiacciaio. Uno stesso atteggiamento, una stessa direzione di ricerca vi conduce, ed uguale ne è il contenuto: il tempo storico. È Mandel'stam, nel *Discorso su Dante*, a fare della mineralogia e della cristallografia uno straordinario modello della struttura temporale della poesia: «Ho capito che una pietra è come un diario meteorologico rappreso in un grumo, non è altro che il tempo astratto dallo spazio atmosferico racchiuso nello spazio funzionale [...]. Una pietra è un diario meteorologico impressionistico, accumulato in milioni d'anni d'intemperie, che vale non solo per il passato ma anche per il futuro, che è caratterizzato dalla periodicità. È la lampada di Aladino, che trapassa le tenebre geologiche delle età future»⁶⁷.

Realtà e storia, è stato detto, sono in Celan la stessa cosa⁶⁸: se, rovesciando sostanzialmente l'interpretazione di Adorno, è condivisibile l'idea di Pöggeler che il movimento fondamentale della poesia di Celan stia nell'innalzamento all'umano, all'ambito dialogico, di ciò che è morto e inorganico, allora nella cristallografia di Mandel'stam si troverà in certo modo la matrice della "poetica storica" celaniana. Nello spazio funzionale del crystallo, della poesia, si aggregano gli spessori storici del vissuto, offrendosi al loro interlocutore al di là delle "tenebre geologiche": «estrarre il minerale-cultura significa farlo tralucere

dalla pietra meteorologica»⁶⁹. È lo stesso Mandel'stam a ricordarci come la cristallogenesi sia un *movimento*⁷⁰, e dunque a renderci la dinamicità del processo descritto.

4. *Toposforschung*

Infine, però, giusto nelle ultime pagine del Discorso di Darmstadt, la dinamica del pensiero di Celan sembra subire un'accelerazione ulteriore, e vengono introdotte, in rapida successione e senza ulteriori contestualizzazioni, due nuove figure, quella dell'*Utopia* e quella conclusiva del *meridiano*. Figure fra le quali evidentemente Celan pone una certa parentela, ma che nondimeno rischiano certamente di lasciare il lettore a brancolare nel buio. Lo stesso Celan si rendeva ben conto di questo rischio se, nella già ricordata lettera a Pöggeler, definiva «un mezzo pensiero»⁷¹ la formulazione data al progetto utopico.

Il percorso sin qui seguito, e in particolare la nostra ricognizione nel campo della *Toposforschung*, ci fornisce qualche ulteriore strumento di lettura; inoltre possiamo anche contare sul fatto che Celan stesso conduce l'ascoltatore sino a questo senz'altro impervio passaggio conclusivo attraverso tutto lo sviluppo del suo discorso poetologico, sino a quella svolta decisiva – ne abbiamo già sottolineato l'apertura utopica – in cui l'incontro con l'interlocutore della poesia conduceva a riconoscere e testimoniare il suo «essere altro»⁷² e anzitutto ad accostarsi a quel *nucleo cristallino* che è il tempo storico ad esso proprio.

«Quando noi parliamo con le cose a questo modo», aggiunge subito Celan, «siamo ancor sempre al problema della loro origine e della loro destinazione: a un problema che “rimane aperto”, che “non sfocia ad alcuna conclusione”, che addita un luogo aperto e vuoto e libero – siamo ampiamente fuori. Il poema cerca, credo, anche questo luogo»⁷³. È dunque proprio la considerazione relativa al tempo dell'interlocutore, considerazione che ho creduto di poter definire *metodologica*, ad aprire alla dimensione utopica: dovremo tenerne conto.

Ricerca topologica?

Certamente! Ma alla luce di ciò che della ricerca è oggetto: alla luce dell'U-topia.

E l'uomo? E la creatura?

In questa luce⁷⁴.

Cosa intende Celan con il termine tecnico *Toposforschung*, che senz'altro corrisponde al dibattito tedesco di cui si è detto, e dunque a un insieme di accezioni e dibattiti almeno in parte e quantomeno tramite Pöggeler a lui ben noti? E in che senso la ricerca topologica sarà da ripensare alla luce dell'utopia? Seguiamo ancora il percorso di Celan: anzitutto sarà l'uomo, la creatura, da intendere in questa luce. A questo punto però Celan – lo abbiamo preannunciato – torna sui suoi passi, cerca di fare i conti con la strada percorsa nella sua ricer-

ca: «è stato un percorso circolare»⁷⁵. Un percorso, cioè, che attraverso alcune figure, specie quelle dell'opera di Büchner, ma anche, si è visto, attraverso Mandel'stam, lo ha condotto a ravvisare, a partire dai rapporti fra l'arte e la poesia, e dunque a partire dalla determinatezza storica del fare poesia, una "via creaturale": «A un certo momento, partendo dall'attenzione rivolta alle cose e alla creatura, siamo giunti anche in prossimità di qualcosa di aperto e di libero. E infine in prossimità dell'Utopia»⁷⁶. Celan cerca un nome per questo percorso circolare, un nome per un percorso tutto sostanziato da incontri, da fatti e vissuti umani, e trova «un Meridiano»⁷⁷, ovvero quella linea, meglio quel circolo che passa per entrambi i poli della sfera terrestre o di quella celeste, così ritornando a se stesso⁷⁸. La linea di mezzogiorno («che affratella i paesi | secondo il precetto, a mezzodì, | di un'amorosa | lontananza»⁷⁹), e dunque agli antipodi la linea di mezzanotte («il bacio, notturno»⁸⁰): il nome astronomico per la soglia del presente, e dunque anche per la poesia «patente d'infinito data a quanto è pura mortalità e vanità»⁸¹.

In una lettera del 30 agosto 1961 Celan racconta poi a Pöggeler una *piccola storia*: «quando tornai da Darmstadt, mi imbattei "casualmente" in una citazione da Keplero: "Dio è simboleggiato dalla sfera. La sezione attraverso la sfera è il circolo; questo designa l'uomo". [...] Forse le poesie sono piani di proiezione di quel "luogo iperurano"»⁸².

Possiamo allora, in prima approssimazione, intendere il *meridiano* come il luogo in cui si può realizzare quell'incontro, quella stretta di mano che è, per Celan, la poesia. Incontro fra l'assoluto e la pura mortalità, stando al passo di Keplero, ma ancor prima incontro con altri e ricerca della propria origine e destinazione. Si tratta, è ben evidente, di una definizione "topologica" – nel senso dato da Pöggeler a questa espressione in quanto «un Dire (legein) del luogo (topos) della verità»⁸³ o ancora, nello specifico, come «luogo nel dialogo sulla poesia»⁸⁴ – si tratta altresì di una definizione "utopica", dal momento che luoghi e uomini di questo incontro Celan non li trova più sulla sua «carta geografica per bambini»⁸⁵, eppure, innegabilmente, si tratta ancora di una definizione statica, che nega, in questa accezione meramente descrittiva, "perlustrativa", del presente, proprio quegli spessori storici che, abbiamo visto, erano stati l'oggetto di tutta la ricerca celaniana.

Torniamo allora alla nostra *Toposforschung*: Celan dichiara di praticare una tale ricerca topologica nel momento in cui si mette sulla traccia di luoghi e uomini, nel momento dunque in cui inizia a tracciare il suo meridiano⁸⁶. In questo senso dunque tracciare un meridiano è *procedimento topologico*: «quello che unisce, quello che, come il poema, può avviare all'incontro»⁸⁷. Questo, sia detto quasi di passaggio, ci porta intanto a situare senz'altro la topologia celaniana sul versante di quella che, come si è visto, Kopperschmidt⁸⁸ definisce *topica*

formale, prendendo le distanze dalla *topica materiale* di Curtius ⁸⁹, che anche oggi trova da noi un folto pubblico sulla scia dei *cultural studies*.

La topologia nell'accezione celaniana non fornirà dunque un inventario tematico – non fornirà, come ancora era negli auspicci del giovane Pöggeler nel saggio del 1960 su *Dichtungstheorie und Toposforschung*, un "accesso alla tradizione" – quanto piuttosto una matrice formale, la figura di una dinamica del pensiero, una dinamica del presente in cui si dà spazio a tempi e a voci che sono state ridotte al silenzio.

La topica, inoltre, si propone al tempo stesso come un sapere storico che muove dal presente e come forma dialogica: in quest'ultima accezione il *Meridiano* sarà da leggere in ampia consonanza con le intenzioni di Pöggeler, all'interno di quel dibattito teorico che cerca di riattivare le valenze dialogiche del pensiero dialettico, proprio facendo leva sul ripensamento della topica ⁹⁰.

Tuttavia, e soprattutto, la vocazione utopica della *Toposforschung* celaniana si mostra in quanto è sembrato sinora di poter rilevare intorno alla riflessione poetica di Celan sulla storia: la "luce dell'utopia" porterà a evidenziare i possibili punti di rottura in ogni intenzione sistematica rivolta alla realtà, così a proposito della tradizione artistica (stilistica e metaforica ⁹¹) come in relazione al tempo della poesia: «il poema rimane temporalmente aperto, il tempo può accedervi, il tempo *partecipa*» ⁹². La diffidenza di Celan nei confronti dell'invenzione poetica ⁹³ è critica di un decorso continuo dell'intenzione in nome di un'estetica della testimonianza, di un'estetica della pluralità dei tempi nel presente del pensiero ⁹⁴.

Siamo di nuovo al nostro punto di partenza, e allo stupendo finale di *Éloge de l'amour*: «Io penso a qualcosa. Quando io penso a qualcosa, in effetti, io penso a un'altra cosa. Non si può pensare a qualcosa se non si pensa a un'altra cosa. Per esempio: io vedo un paesaggio nuovo per me, ma è nuovo per me perché io lo comparo nel pensiero a un altro paesaggio, antico, quello che io conoscevo» ⁹⁵.

Denk dir ⁹⁶, la poesia che chiude la raccolta intitolata *Fadensonnen*, dice appunto ciò che si è cercato di evidenziare in queste note:

PENSA

Pensa:
il soldato di Masada, impaludato,
si procura patria, nel modo
che mai potrà essergli tolto,
contro
ogni spina nel reticolato.

Pensa:
privati degli occhi, senza figura,
ti conducono libero
attraverso la caotica ressa, tu

divieni più e più
forte.

Pensa: la tua
stessa mano
ha tenuto questo
pezzo
di terra abitabile
che il dolore
risollevò alla vita.

Pensa:
tutto ciò mi giunse,
desto di nome e di mano
per sempre, venendo da quanto
non può aver sepoltura.

I *Lieder jenseits der Menschen*, le “melodie al di là degli uomini” obiettivo della ricerca topologica celaniana costituiscono ancor oggi l’inaghirabile attestazione di una volontà di dialogo ancora aperta.

¹ Alcune delle idee e dei temi di questo lavoro nascono dal lavoro da me sviluppato in questo periodo all’interno del corso di Storia dell’estetica della Facoltà di Lettere di Palermo; desidero ringraziare particolarmente Simona Iovino e Tonino Pintacuda.

² P. Celan, *Filamenti di sole*, in Idem, *Poesie*, ed. it. Milano 1998, p. 541; a p. 540 il testo tedesco: «es sind/ noch Lieder zu singen jenseits/ der Menschen». Fra i tentativi di interpretazione di questa poesia nel contesto del ciclo “Atemkristall” cfr. almeno O. Pöggeler, *Spur des Worts*, München 1986, specie pp. 165-245; H. G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu*, ed. it. Genova 1989, specie pp. 61-62; G. Bevilacqua, *Alla ricerca dell’Atemkristall*, in Idem, *Lettere celaniane*, Firenze 2001, pp. 96-174, specie pp. 147-150.

³ A. Zanzotto, *Per Paul Celan*, in Idem, *Le Poesie e prose scelte*, Milano 1999, p. 1332.

⁴ Si veda, a tal proposito, una poesia rimasta inedita in vita, dedicata alla madre morta nei campi di sterminio. Cfr. P. Celan, *Madre, madre*, in Idem, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, Torino 2001, p. 124-127. Vi si legge: «Ai coltelli | ti consegnano scrivendo [...] in nome della in- | umanità da distribuire | di nuovo e giustamente, | da maestro tedesco, | un garbuglio, non | a-bisso, ma | a-dorno | scrivendo, i | reci-divi, | consegnano| te | ai | coltelli». Cfr. in proposito O. Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug*, cit., p. 59.

⁵ P. Celan, *Der Meridian*, in Idem, *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Main 1988, pp. 40-62; ed. it. *Il meridiano*, in Idem, *La verità della poesia*, Torino 1993, pp. 3-22. Da qualche anno è disponibile anche l’edizione critica, con gli abbozzi preparatori e materiali di supporto: P. Celan, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, cit. Fra le ormai numerose letture del *meridiano* si veda, insieme all’introduzione di G. Bevilacqua alla traduzione citata e alle pagine di Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., pp. 144-164, L. Samonà, *La poesia come “Atemwende” e “Il meridiano” di Paul Celan*, in “Quaderni di Filosofia”, n. 1, Palermo 1978, pp. 103-137; vi si trova la prima traduzione italiana dello scritto di Celan. Ringrazio Leonardo Samonà per avermi fornito questo e gli altri suoi scritti celaniani, che costituiscono il maggior risultato in ambito filosofico italiano nella lettura di Celan.

⁶ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 19.

⁷ Ivi, p. 12. Celan cita il *Lenz* di Büchner, per il quale si veda l’ed. it. in G. Büchner, *Opere e lettere*, Torino 1981, pp. 199-238. Cfr. L. Samonà, *Modernità e morte dell’arte. Büchner e Celan*, in “Giornale di Metafisica”, n. s. XVIII, 1996, pp. 349-368.

⁸ O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., p. 145.

⁹ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 19.

¹⁰ Il verbale della riunione è disponibile al sito <www.ghwk.de>, e riportato per intero

nella tesi di laurea di A. Pintacuda, *Neve e silenzio. Paul Celan verso un'estetica della testimonianza*, Palermo 2004, lavoro che ho avuto il piacere di seguire come relatore.

¹¹ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15.

¹² Anche su questo aspetto del discorso poetico di Celan cfr. in primo luogo i lavori di Pöggeler, a partire dal più volte citato *Spur des Worts*, specie pp. 113-129.

¹³ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 10.

¹⁴ Cfr. P. Celan, *Brief an Hans Bender*, in Idem, *Der Meridian und andere Prosa*, cit., p. 32: «Ich habe es vor Jahren eine Zeitlang mit ansehen und später aus einiger Entfernung genau beobachten können, wie das "Machen" über die Mache allmählich zur Machenschaft wird». Su questi temi cfr. L. Samonà, *Arte, tecnica e poesia. Celan e Heidegger*, in "Giornale di Metafisica", n. s. VII, 1985, pp. 83-102.

¹⁵ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15.

¹⁶ P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 230-231.

¹⁷ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 15, trad. modificata, e cfr. Idem, *Der Meridian und andere Prosa*, cit., p. 55.

¹⁸ Ivi, p. 14.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ivi, p. 18, cfr. *Der Meridian und andere Prosa*, cit., p. 59.

²¹ Ivi, p. 15. L. Samonà nel suo splendido *Modernità e morte dell'arte. Büchner e Celan*, cit., p. 366, parla di «un'attestazione di sé che non cessa per questo di essere un'invocazione».

²² P. Celan, *Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema*, in Idem, *La verità della poesia*, cit., p. 34.

²³ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 16.

²⁴ Tali indagini in misura notevole sono state portate avanti da Pöggeler nel già più volte citato studio del 1986 nonché in O. Pöggeler, *Mystische Elemente im Denken Heideggers und Dichten Celans*, ora in Idem, *Neue Wege mit Heidegger*, München 1992, pp. 426-464; cfr. inoltre ad es. J. Schulze, *Celan und die Mystiker*, Bonn 1983².

²⁵ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* (ed. inglese 1941, ed. tedesca 1957), ed. it. Genova 1986, p. 271.

²⁶ E. Levinas, *Paul Celan. Dall'essere all'altro*, in Idem, *Nomi propri*, ed. it. Casale Monferrato 1984, pp. 47-54.

²⁷ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 16, trad. modificata, e cfr. Idem, *Der Meridian und andere Prosa*, cit., p. 56.

²⁸ P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'stam*, in Idem, *La verità della poesia*, cit., pp. 47-56. Ivi, nota 1 a p. 47, si cita la fonte, ovvero il volume di O. Mandel'stam, *Im Luftgrab*, a cura di R. Dutli, Zürich 1988. Anche questo testo è ora disponibile nell'edizione critica; cfr. P. Celan, *Der Meridian. Endfassung. Vorstufen, Materialien*, cit., pp. 215-221.

²⁹ Cfr. O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., p. 407.

³⁰ O. Mandel'stam, *Dell'interlocutore*, in Idem, *Sulla poesia*, Milano 2003, pp. 56-62. Per le notizie che precedono si cfr. l'introduzione di Bevilacqua a P. Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. xxvii-xxix. Fra le ormai numerose letture del rapporto fra Celan e Mandel'stam si veda ad es. quella recente di H. W. Pickford, *Demystifying the "Metaphysics" of Meaning. Paul Celan's Aesthetic-Historical Materialism*, in "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft", 47/2, 2002, pp. 263-296.

³¹ O. Mandel'stam, *Dell'interlocutore*, cit., p. 57.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ivi, pp. 61-62.

³⁵ P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 410-413. Fra i tentativi di interpretazione cfr. O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., pp. 342-350 e, in polemica con Pöggeler, J. Bollack, *Paul Celan sur sa langue*, in A. D. Colin (a cura di), *Argumentum e silentio*, Berlin 1987, qui alle pp. 113-129. Pöggeler ulteriormente replica nel già cit. studio dal titolo *Symbol und Allegorie. Goethes "Divan" und Celans "Atemkristall"*.

³⁶ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 9.

³⁷ Si veda O. Mandel'stam, *Dell'interlocutore*, cit., p. 61: «Sì, quando parlo con qualcuno non so con chi parlo e non voglio, non posso desiderare di saperlo. Non v'è lirica senza dialogo. Ma la sola cosa che ci spinge tra le braccia dell'interlocutore è il desiderio di meravigliarci delle nostre parole, di rimanere affascinati dalla loro novità e per la loro comparsa

inattesa [...]. Il risultato è che i versi [...] continuano a vivere dopo essere stati scritti, come eventi e non come semplici tracce di una vicissitudine».

³⁸ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 16.

³⁹ Ivi, pp. 16-17.

⁴⁰ P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'stam*, cit., p. 50. Trad. modificata, e vedi P. Celan, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, cit., p. 216.

⁴¹ P. Celan, *Die Posaunenstelle*, in Idem, *Poesie*, cit., pp. 1322-1323; è questa una tarda poesia del ciclo *Zeitgehöft* su cui Pöggeler ha più volte richiamato l'attenzione.

⁴² P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 6.

⁴³ P. Celan, *Es ist alles anders*, in Idem, *Poesie*, cit., p. 491.

⁴⁴ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 16, trad. modificata, e cfr. Idem, *Der Meridian und andere Prosa*, cit., p. 56.

⁴⁵ P. Celan, *Argumentum e silentio*, in Idem, *Poesie*, cit., pp. 236-239.

⁴⁶ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 16, cita un passo dal saggio di Benjamin su Kafka: «l'attenzione è la preghiera spontanea dell'anima»; il passo prosegue «E in essa, come i santi nelle loro preghiere, egli ha compreso ogni creatura» (W. Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, ed. it. in Idem, *Angelus novus*, Torino 1982, p. 299).

⁴⁷ P. Celan, *Die Posaunenstelle*, in Idem, *Poesie*, cit., p. 1323.

⁴⁸ Th. W. Adorno, *Introduzione agli Scritti di Benjamin*, in Idem, *Note per la letteratura 1961-1968*, ed. it. Torino 1979, p. 244.

⁴⁹ G. Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., pp. 38-74, nonché l'introduzione (intitolata appunto *Eros – Nostos – Thanatos*) all'edizione italiana delle *Poesie*, cit.

⁵⁰ P. Celan, *Poesie*, cit., p. 59.

⁵¹ Th. W. Adorno, cit., *ibid.*

⁵² Sono versi della poesia *Zurigo*, "*Alla Cicogna*". Cfr. P. Celan, *Poesie*, cit., p. 357.

⁵³ Ivi, pp. 356-359.

⁵⁴ Ivi, pp. 960-963.

⁵⁵ Cfr. P. Celan – N. Sachs, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main 1993, ed. it. Genova 1996, p. 41.

⁵⁶ Cfr. ad es. la documentazione, anche fotografica, presente in A. Gellhaus, "*Seit ein Gespräch | wir sind ...*". *Paul Celan bei Martin Heidegger in Todtnauberg*, Marbach am Neckar 2004². *Todtnauberg* è una delle poesie più intensamente frequentate dagli interpreti. Si ricordi qui almeno il cit. Pöggeler, *Spur des Worts*, specie pp. 151-153 e pp. 259-271; Idem, *Der Stein hinterm Aug*, cit., pp. 159-188; cfr. anche G. Bevilacqua, *Lecture celaniane*, cit., pp. 231-237, che riporta una lettera di Heidegger a Celan, scritta sei mesi dopo il famoso incontro.

⁵⁷ P. Celan, *Lettera a Hans Bender*, in Idem, *La verità della poesia*, cit., p. 58.

⁵⁸ A. Zanzotto, cit. *ibid.* Nello stesso senso anche H. G. Gadamer, cit., p. 3.

⁵⁹ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, ed. it. Torino 1977, p. 538.

⁶⁰ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 13. Trad. modificata, cfr. *Der Meridian und andere Prosa*, cit., p. 52.

⁶¹ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., *ibid.*

⁶² O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., p. 156.

⁶³ P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 230-231.

⁶⁴ Ivi, p. 535. È la poesia *STEHEEN, im Schatten*, tredicesimo componimento del ciclo *Atemkristall*.

⁶⁵ P. Celan, *Weggebeizt*, in Idem, *Atemwende, Historisch-Kritische Ausgabe* 7. Band, 1. Teil, Frankfurt am Main 1990, p. 31. Si tratta notoriamente della poesia conclusiva del ciclo *Atemkristall*; eccone la traduzione di G. Bevilacqua in P. Celan, *Poesie*, cit., p. 551: «In fondo | al crepaccio dei tempi, | presso il favo di ghiaccio | attende, cristallo di respiro, | la tua irrefutabile | testimonianza».

⁶⁶ P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'stam*, cit., p. 53.

⁶⁷ O. Mandel'stam, *Discorso su Dante*, in Idem, *Sulla poesia*, cit., p. 155. Ringrazio Tonino Pintacuda per aver richiamato la mia attenzione su questo testo di Mandel'stam.

⁶⁸ Cfr. S. Bogumil, *Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans*, in Ch. Jamme, O. Pöggeler (a cura di), "*Der glühende Leertext*". *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München 1993, p. 129.

⁶⁹ O. Mandel'stam, *Discorso su Dante*, cit., p. 155.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 141: «Poesia, invidia la cristallografia, morditi le dita per l'ira e per l'impotenza! Infatti, le combinazioni matematiche che presiedono alla cristallogenesi non possono

prescindere dalla tridimensionalità dello spazio. A te dunque si nega quell'elementare movimento di cui può valersi invece un pezzo qualsiasi di cristallo di rocca!».

⁷¹ Anche questo passo si trova in O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., p. 407.

⁷² P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 16.

⁷³ Ivi, p. 17, trad. ampiamente modificata, e cfr. P. Celan, *Der Meridian und andere Prosa*, cit., pp. 56-57.

⁷⁴ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 17.

⁷⁵ Ivi, p. 18.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ivi, p. 21.

⁷⁸ Cfr. ivi, p. 20: «E cerco anche, poiché mi ritrovo dove ho cominciato, il luogo della mia propria origine».

⁷⁹ P. Celan, *In der Luft*, in Idem, *Poesie*, cit., pp. 502-505, qui p. 503. È la poesia che chiude la raccolta *Die Niemandrose*. Sul nesso fra questa poesia e il *Meridiano* cfr. O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., pp. 162-164. Per una diversa interpretazione cfr. ad es. Th. Buck, "Auf Atemwegen", "Celan-Studien" VI, Aachen 2004, pp. 35-47.

⁸⁰ P. Celan, *In der Luft*, cit., p. 505.

⁸¹ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 18.

⁸² O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., p. 162.

⁸³ O. Pöggeler, *Metaphysik und Seinstopik bei Heidegger*, cit., p. 137. Nello stesso anno esce anche il primo saggio di Pöggeler su Celan, dedicato appunto alla lettura "topologica" del *Meridiano*: cfr. Idem, "– ach, die Kunst!". *Die Frage nach dem ort der Dichtung*, in G. Bandmann, P. Bloch, W. Perppet, E. Trier (a cura di), *Der Mensch und die Künste*, Düsseldorf, 1962, pp. 98-111.

⁸⁴ O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, cit., p. 199. Qui si innesta per Pöggeler il problema della storia: «ein wesentlich verstandenes Sammeln und ein geschichtliches Sichversammeln jener Topoi, in die als in die leitenden Gesichtspunkte sich die Erörterung eines Problems, wie sie im Gespräch der Geschichte geschieht, fügt» (ivi, p. 174). Paul Celan, pur manifestando il maggior interesse per le coordinate heideggeriane in cui si lascia iscrivere il discorso di Pöggeler nel 1960, continuò, per esplicita ammissione dello stesso Pöggeler, a nutrire delle riserve nei confronti di un approccio storico che manifesta nei confronti del ruolo costruttivo della tradizione una fiducia che Celan non era in grado di condividere: «Allerdings war schon in frühen Gesprächen deutlich, daß Celans und mein Verständnis der Geschichte verschieden waren» (O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., p. 407).

⁸⁵ P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 20.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ivi, p. 21, corsivo mio. Trad. modificata, e cfr. P. Celan, *Der Meridian und andere Prosa*, cit., p. 61.

⁸⁸ Cfr. J. Kopperschmidt, *Formale Topik*, cit..

⁸⁹ Cfr. in proposito anche O. Pöggeler, *Spur des Worts*, cit., pp. 160-161.

⁹⁰ Cfr. supra, cap. V, *Topica come dialogica: Pöggeler e il tempo storico*.

⁹¹ Cfr. ad es. P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'stam*, cit., p. 50: le poesie di Mandel'stam «non sono "seconda" realtà che sovrasta per via di simboli il reale. Le sue immagini ripugnano al concetto della metafora e dell'emblema; esse hanno carattere fenomenale».

⁹² Ibid. trad. it. modificata, e cfr. P. Celan, *Der Meridian. Endfassung. Vorstufen, Materialien*, cit., p. 216. Penserei che in ultima analisi proprio in questa direzione vada letto l'interesse di Celan per la teoria benjaminiana dell'allegoria.

⁹³ Tema, questo, su cui ha soprattutto insistito Levinas nel saggio già citato. Vi ritorna oggi con risultati di grande interesse P. Montani, *Introduzione*, in Idem (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Roma 2004, pp. 11-34.

⁹⁴ Un contributo significativo al dibattito cui qui ci si riferisce viene anche dal volume, curato da L. Regazzoni, *Per un'estetica della memoria*, "Discipline filosofiche", XIII, 2, 2003. In relazione ai nostri temi si vedano soprattutto i contributi di G. Didi-Huberman, *Montaggio e memoria*, pp. 35-56, e di J. E. Jackson, *Dolore, lutto, memoria*, pp. 79-93.

⁹⁵ J.-L. Godard, *Eloge de l'amour*, Paris 2001, pp. 123-124.

⁹⁶ P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 912-913.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di Luigi Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di Elisabetta Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di Anna Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di Lucia Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di Luigi Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di Salvatore Tedesco

Aesthetica Preprint*

Supplementa

Collana 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 Publicicula 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

Method and History

The present volume aims to examine the relationship between some models of articulation of the system of art theory and the methodological reflection on the history of aesthetics in 20th-century Germany. Starting from Erwin Panofsky, this volume analyzes various aspects of the debate of the 1920s and 1930s (the development of neo-Kantian methodology, historical phenomenology, and the beginning of the “history of ideas”), up to the great crisis caused by the rise of Nazism.

The author discusses Panofsky’s theoretical essays from 1915 to 1932 and his renowned book *Idea*; Baeumler’s works on aesthetic historiography and his revision of Panofsky’s historiographic model; Rothacker’s contributions to the methodology and system of the humanities; Benjamin’s participation in the debate on the Vienna circle; young Edgar Wind’s theoretical development from neo-Kantism to his more complex understanding of Warburg’s work, as well as his interest in the tradition of rhetoric and in the relationship between science, history, and the humanities.

After World War II, the increasing problematization of early 20th-century methodological frameworks and the pressure to connect with history resulted in a renewed interest in topological research, which was intended as a specific methodology of historical research and as a profound revision of the hermeneutic models of the human sciences. The last section of the volume analyzes these developments of topology, focusing on Viehweg, Poggeler and Paul Celan.