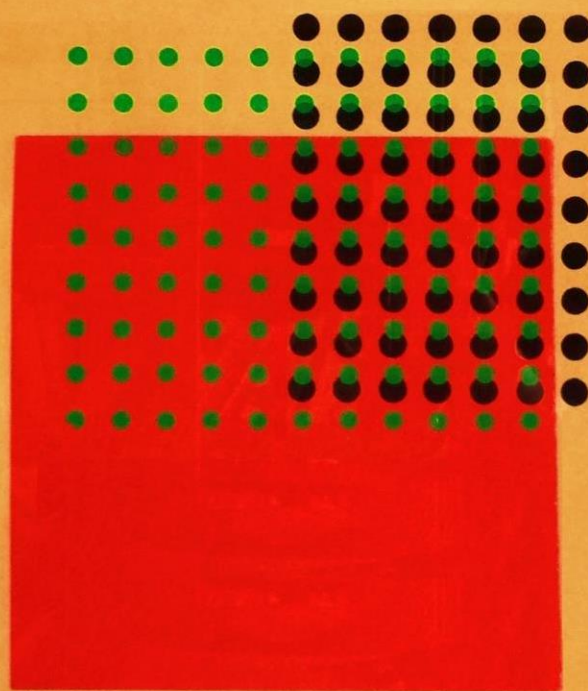


# PERCORSI NELLA STORIA DELL'ARTE

*a cura di*

Rita Pamela Ladogana e Simona Campus

2 - La biblioteca di MEDEA



UNICApress

2021



*La biblioteca di Medea, 2*

*La biblioteca di Medea*

Collana diretta da

Andrea Cannas (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Simone Casini (Università di Perugia), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari) Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Claudia Ortu (Università di Cagliari), Luca Vargiu (Università di Cagliari), Annalisa Volpone (Università di Perugia)

Comitato scientifico internazionale:

Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Giulio Angioni (Università di Cagliari), Sandra Astrella (Università di Cagliari), Simona Campus (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Alessandro Celani (Università di Alberta), Guido Clemente (Università di Firenze), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Sylvia Diebner (Berlin), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (CNR, Roma), Philippe Marinval (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène MassaPairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Ezio Pellizer (Università di Trieste), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre France), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs, Hungary), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London)

# Percorsi nella Storia dell'arte

Giornate di studi in onore di  
Maria Luisa Frongia

Atti del convegno  
(7-8 giugno 2016 – Dipartimento di Storia, Beni  
culturali e Territorio, Cittadella dei Musei – Cagliari)

a cura di Rita Pamela Ladogana e Simona Campus



Cagliari  
UNICApress  
2021

© Autori dei rispettivi contributi, 2021

Licenza CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Immagine di copertina: © Tonino Casula, *Transazione 1 7*, 1966

Logo della rivista Medea © Giorgia Atzeni, 2015

Gli autori dichiarano che detengono il diritto di utilizzo e di riproduzione di tutti i dati e le immagini, liberando la redazione della rivista "Medea. Rivista di Studi Interculturali", UNICApres e l'Università degli Studi di Cagliari da ogni responsabilità riguardo all'uso improprio dei suddetti dati ed immagini. Gli Autori sono comunque a disposizione per eventuali diritti di terzi che non è stato possibile identificare.

Si ringraziano tutte le persone che hanno collaborato per la realizzazione di questa pubblicazione.

Un ringraziamento speciale va a Mauro Salis per l'impaginazione del volume.

*La biblioteca di Medea* è una collana della rivista internazionale di studi interculturali "Medea" (<http://ojs.unica.it/index.php/medea/index>), ISSN 2421-5821. Si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo è sottoposto alla procedura di *double-blind peer review*.

Cagliari, UNICApres 2021 (<http://unicapres.unica.it>)

ISBN: 9788833120508

## Indice

Rita Pamela Ladogana, Simona Campus <i>Introduzione</i>	IX
Antonella Sbrilli <i>Il tempo in mostra. Un percorso nella rappresentazione della dimensione temporale nel XX e XXI secolo</i>	1
Giuseppina Dal Canton <i>Motivi iconografici classici nell'opera di Fernand Khnopff</i>	21
Rossana Martorelli <i>La Sardegna paleocristiana nell'Allegoria della fede sarda (Filippo Figari, Duomo di Cagliari, 1955-1957). Questioni storiografiche</i>	29
Andrea Pala <i>I turiboli cristiani nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari</i>	47
Franco Meloni <i>Il Rinascimento come necessità</i>	55
Alberto Virdis <i>Antoniazio Romano e il Trittico del Sacro Volto al Prado. Fra icona e ritratto nella Roma del secondo Quattrocento</i>	59
Mauro Salis <i>Considerazioni e su finalità e significati delle committenze artistiche nei centri rurali della Sardegna spagnola (secoli XVI- XVII)</i>	81
Alessandra Pasolini <i>Veni electa mea. L'iconografia delle Vergini nell'arte postridentina</i>	101
Anna Saiu Deidda <i>L'Albero di Iesse e Gesù Vite su una icona scolpita del XVIII secolo</i>	133

Nicoletta Usai	
<i>I Santi Quattro Coronati nel dipinto di Raimondo Contini a Santa Lucia di Oristano. Dal dipinto moderno all'iconografia medievale</i>	173
Luca Vargiu	
<i>Tipo, simbolo e forma simbolica in Imago Pietatis e negli altri scritti panofskiani del 1927</i>	189
Cristina Pittau	
<i>Malinconie di cristallo: il Sacro secondo Bruno Croatto</i>	203
Francesca Piano	
<i>La Scuola d'arte di Oristano e i bozzetti per La Jura di Gavino Gabriel</i>	223
Francesca Ghirra	
<i>Il mondo visionario di Salvatore Fancello</i>	241
Efisio Carbone	
<i>Il '58 da Franz - I primi ribelli</i>	249
Silvia Ledda	
<i>Riflessioni sull'arte ambientale in Sardegna: il muralismo</i>	271
Ivana Salis	
<i>Arte murale in Sardegna: dalle origini alla Street art</i>	297
Giulia Aromando	
<i>Notizie sulle Giornate di Studi in onore della Professoressa Maria Luisa Frongia</i>	315



# Tipo, simbolo e forma simbolica in *Imago Pietatis* e negli altri scritti panofskiani del 1927

Luca Vargiu

A tutt'oggi manca un'analisi organica che abbia per oggetto la contestualizzazione dello studio di Erwin Panofsky sull'*imago pietatis* nel quadro dello sviluppo del pensiero del suo autore. Pubblicato nel 1927 nella *Festschrift* per i sessant'anni di Max Friedländer (Panofsky 1998c), il saggio continua a suscitare interesse per l'importanza e la valenza innovativa che generalmente gli è stata riconosciuta nell'ambito degli studi sulle immagini devozionali, all'interno dei quali è considerato un classico (Cieri Via 1994 : 113; Skubiszewski: 1995). Meno interesse ha destato invece il ruolo che esso assolve all'interno delle posizioni teoriche del suo autore. È su quest'aspetto che ci si soffermerà nelle pagine che seguono, per provare a fornire qualche elemento interpretativo in vista di uno studio a più ampio respiro.

1. Nel 1927 Panofsky non era ancora giunto alla nota codificazione tripartita del metodo iconologico. Egli stava piuttosto traendo le conseguenze da quel ripensamento di un sistema di «concetti fondamentali della storia dell'arte» che, a partire da un confronto serrato con le posizioni di Wölfflin e di Riegl, l'aveva impegnato, negli anni immediatamente precedenti, in una tematizzazione-revisione della nozione di stile (Panofsky 1999c; Panofsky 1999d; Panofsky 1999e). Ciò non significa, comunque, che nel saggio sull'*imago pietatis* non sia già rilevabile la lettura iconologica nella sua complessità (Rubaltelli, Secchi 1998: 50), o che tale metodo non possa già scorgersi in lavori di poco precedenti, come *Idea*, del 1924 (Panofsky, 2006a; Carchia, 1995 pp. 87-88), o come lo scritto del 1925 *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte* (Panofsky 1999e; Tedesco 2006: 21-22).

Tuttavia tali osservazioni, pur importanti, corrono il pericolo di omettere alcuni passaggi-chiave della riflessione panofskiana e di adottare una lettura dei saggi della fine degli anni Venti passibile, potenzialmente, di essere viziata da un'interpretazione modellata per lo più sui lavori di poco

successivi. Alcuni di questi passaggi-chiave sono individuabili proprio in *Imago pietatis*: un loro approfondimento, pertanto, farebbe sì che anche «l'intento di cogliere il valore simbolico, più che allegorico, dell'immagine per una comprensione del significato globale del fenomeno artistico», ravvisato in questo saggio da Luca Rubaltelli e Loretta Secchi (1998: 50), acquisisca uno spessore di significato che altrimenti rischierebbe di essere ridimensionato o frainteso.

Il saggio sull'*imago pietatis* rivela un'affinità teoretica con alcuni scritti coevi, in particolare con l'articolo dello stesso 1927 intitolato *Problemi della storia dell'arte* (Panofsky 2007). Come ha sostenuto in maniera convincente Hubert Locher (2010: 455), è proprio in *Imago pietatis* che il lavoro prospettato in quest'articolo trova la sua concretizzazione, oltre che nella prima versione dello studio sulla *Melencolia I* di Dürer, scritta insieme a Saxl e uscita nel 1923 (Panofsky, Saxl 1923)<sup>1</sup>. Fra l'altro, oltre a tale affinità, non mancano alcune corrispondenze che vanno a interessare la stessa destinazione degli scritti in questione: Friedländer, singolarmente, non viene mai nominato in *Imago pietatis*, nonostante questo saggio fosse stato pubblicato nella raccolta di scritti in suo onore, ma viene invece menzionato nelle righe finali di *Problemi della storia dell'arte*. Per di più, alcuni passaggi di quest'ultimo testo sembrano costituire risposte o riferimenti proprio alle posizioni teoriche di quest'ultimo (Panofsky 2007: 154; Dilly 1988: 14-15).

*Problemi della storia dell'arte*, mai più citato dal suo stesso autore, a lungo addirittura assente dalle bibliografie e rimesso in circolazione prima nel 1988 e poi nel 2001, era apparso sul supplemento domenicale della «Deutsche Allgemeine Zeitung» il 17 luglio 1927, nel quadro di un ciclo di interventi sugli indirizzi di ricerca delle varie discipline scientifiche. In esso Panofsky continuava a portare avanti una revisione del concetto di stile che considerasse tale concetto come la struttura sovraordinata entro la quale gli oggetti della storia dell'arte possono essere trattati all'interno delle scienze dello spirito. Per Panofsky è solo attraverso la considerazione stilistica che l'opera d'arte può divenire oggetto di conoscenza storica e che la storia dell'arte può farsi scienza:

Non appena la reinterpretazione delle opere d'arte fruibili esteticamente in "fenomeni stilistici" si sia compiuta, la storia dell'arte rientra nel novero delle "scienze dello spirito", il che significa che può creare scomposizioni e collegamenti, indicare linee di sviluppo

---

<sup>1</sup> In italiano è stata tradotta l'edizione rivista e aumentata con il contributo di Raymond Klibansky: Klibansky, Panofsky, Saxl 2002.

e differenze essenziali, in breve: può tentare di comprendere i propri oggetti tramite le categorie di tempo, spazio e causalità – sempre tenendo bene a mente che qui si tratta di una *forma specificamente storica di tempo, spazio e causalità* (Panofsky 2007: 152).

Fra le trame complesse intessute in questo passo, va perlomeno accennata l'affinità, anch'essa ancora tutta da studiare e che si aggiunge a quelle rilevate da Locher, riscontrabile fra quest'articolo e un altro importante lavoro dello stesso 1927: il saggio dedicato ai diversi stili della cattedrale di Reims. È un'affinità che emerge soprattutto se si considerano le pagine conclusive dedicate al problema del tempo storico e la constatazione, lì messa in luce, di una non coincidenza fra tempo cronologico e tempo storico – e tra spazio geografico e spazio storico (Panofsky 1998a: 133-140). Nel saggio su Reims Panofsky avverte infatti che spazio e tempo «non significano per lo storico in generale primariamente null'altro che una unità di senso [*Sinneinheit*] (e per lo storico dell'arte in particolare null'altro che una unità di stile [*Stileinheit*]), che domina un determinato gruppo di fenomeni singolari e li congiunge in un complesso di fenomeni» (Panofsky 1998a: 134-135)<sup>2</sup>. Un'avvertenza, questa, che trova esemplificazioni non solo nel saggio in questione, ma anche, in modo assai simile, in *Problemi della storia dell'arte*, laddove viene detto che il concetto storico-artistico di 'Toscana' non può essere definito in termini puramente geografici e che il concetto storico-artistico di 'XIV secolo', parimenti, non può essere definito in termini puramente astronomici, come mostra il fatto che uno stesso anno può assumere significati diversi, per esempio «a Firenze, a Norimberga o a Bisanzio, nell'attività di un giovane o di un anziano» (Panofsky 2007: 152)<sup>3</sup>.

Di qui Panofsky si apre la via per giungere al riconoscimento della presenza di più sistemi storico-temporali di riferimento, riconoscimento che permette alla considerazione storica di tenere insieme «tanto una capacità di apprezzare la non contemporaneità storica in ciò che è obiettivamente contemporaneo (e *vice versa*), quanto, al contrario, una capacità di scoprire la contemporaneità obiettiva in ciò che è storicamente non contemporaneo (e *vice versa*)», come scrive ancora nel saggio su Reims (Panofsky 1998a:

---

<sup>2</sup> Si è seguita la traduzione che del passo dà Salvatore Tedesco (2006: 27).

<sup>3</sup> Nel saggio su Reims, similmente, si legge: «tutti sanno che “il sesto decennio del XIV secolo” [...], per come è impiegato per il linguaggio e il pensiero storico, assume un “significato” del tutto diverso a Bisanzio rispetto all'Occidente, del tutto diverso in Italia rispetto alla Germania, e ancora del tutto diverso persino a Colonia rispetto a Schwäbisch Gmünd». Poco più giù compare anche l'esempio della Toscana (Panofsky 1998a: 134).

140)<sup>4</sup>. In tal modo lo studioso tedesco prende posizione su un problema, quello, appunto, riassumibile nella formula della ‘non-contemporaneità del contemporaneo’, che negli stessi anni, per tacere di Aby Warburg e Walter Benjamin, doveva interessare Wilhelm Pinder (1926: 11-22) e Karl Mannheim (2000c: 248-252), il primo in una prospettiva storico-stilistica e il secondo in un’ottica storico-sociologica attenta anche alle posizioni dello stesso Pinder.

La questione della *Sinneinheit* aveva già ricevuto importanti chiarimenti nel saggio del 1925 *Sul rapporto tra la storia dell’arte e la teoria dell’arte*, nel quale Panofsky aveva 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*» (Panofsky 1999e: 208). Essa viene ribadita in *Problemi della storia dell’arte*, in un passaggio nel quale l’interrogazione relativa al senso – e basata sul comprendere (*Verstehen*) – viene vista come *trait d’union* delle diverse scienze dello spirito, in contrapposizione a ogni determinismo e dogmatismo proprio delle spiegazioni di natura causale o teleologica. Un passaggio, questo, che tradisce una vicinanza al pensiero di Wilhelm Dilthey, oltre che a quello di Mannheim, come mostrano le considerazioni immediatamente successive, nelle quali il carattere peculiare della moderna storiografia artistica è visto nella tendenza a una ‘*weltanschauliche Gesamtinterpretation*, a un’interpretazione complessiva che fa leva sulle visioni del mondo (Panofsky 2007: 153)<sup>5</sup>.

È a partire da quest’ordine di idee che si comprende perché, sempre in *Problemi della storia dell’arte*, lo studioso tedesco prospettasse come compito futuro della disciplina storico-artistica l’attuazione di «indagini che si dedicano ad un *tema alquanto circoscritto*, affrontandolo però *con un metodo il più possibile universale*», in modo da tentare «di affrontare un determinato fenomeno particolare cogliendolo dal maggior numero possibile di punti di vista e [...] di svelarne quanto più possibile i “presupposti” (non solo in senso temporale)» (Panofsky 2007: 153). L’unità di senso, che si declina sul piano del tempo e dello spazio storico e sul piano di una causalità ‘comprendente’, non può non riguardare l’opera d’arte, che anzi, come già visto, soltanto attraverso la considerazione stilistica può divenire oggetto

---

<sup>4</sup> Si è seguita, modificandola, la traduzione che del passo dà Tedesco (2006: 29).

<sup>5</sup> Cfr. inoltre Panofsky 1999f: 227, con riferimento a Mannheim, 2000b (che a sua volta cita Panofsky a più riprese). La vicinanza con Dilthey è messa in luce, per il saggio su Reims, da Tedesco (2006: 33 nota 97), in relazione, però, al concetto di *Wirkungszusammenhang*.

di conoscenza storica. In quest'ottica l'opera d'arte si precisa come «unità intuitiva» (*anschauliche Einheit*), come si legge tanto in *Problemi della storia dell'arte* (Panofsky 2007: 153), quanto in *Imago pietatis* (Panofsky 1998c: 104)<sup>6</sup>. A partire dall'idea secondo cui «lo “stile” è [...] una forma in cui il contenuto estetico di senso dell'opera d'arte deve confluire senza venir annichilito» (Panofsky 2007: 151), la storia dell'arte diviene non più soltanto «storia degli artisti e delle opere d'arte», bensì «storia degli stili in grado di fornire caratterizzazioni morfologiche e interpretazioni adeguate al senso» (Panofsky 2007: 153). In secondo luogo si promuove un approccio che, come afferma il saggio sull'*imago pietatis*, «non è né puramente formalistico, né puramente iconografico, ma molto più cerca di comprendere la storia di quelle figure [*Gestalten*] nelle quali un particolare contenuto si è fuso con una particolare forma» (Panofsky 1998c: 104).

È questa l'«unità intuitiva» in cui consiste l'opera d'arte. Con parole simili in *Problemi della storia dell'arte* si legge:

Sembra che, a riguardo, si stia soprattutto imponendo una nuova e più alta considerazione dei momenti “contenutistici”, che per lungo tempo e del tutto erroneamente sono stati tenuti separati da quelli “formali”; quelli in realtà – già per il fatto che l'opera d'arte costituisce un'unità intuitiva – appartengono tanto quanto questi al reperto stilistico (Panofsky 2007: 153-154).

Panofsky intende così comporre e superare «la frattura, puramente dialettica, del mondo dell'arte [*Kunstwelt*]» che contrappone contenuti e forme, in direzione di un approccio che – ancora una volta le parole dei due saggi sono assai simili – non vedesse «né “forme” né “contenuti”, bensì figure [*Gestalten*] in cui entrambi gli aspetti sono congiunti», come si legge ancora in *Problemi della storia dell'arte* (Panofsky 2007: 154)<sup>7</sup>. Conseguentemente anche i due rami tradizionali della disciplina – analisi formale e iconografia – devono essere superati «tramite il ricorso ad una specie di “teoria dei tipi” [*Typenlehre*]» (Panofsky 2007: 154).

La costituzione di una *Typenlehre* è dunque l'esito al quale Panofsky giunge nei saggi del 1927, ed è dunque nel senso della *Typenlehre* che deve

---

<sup>6</sup> Rispetto alla traduzione di Montinari di quest'ultimo scritto, che rende “*anschauliche Einheit*” con «unità visibile», appare maggiormente convincente la traduzione di Conte di *Problemi della storia dell'arte* («unità intuitiva»). In Panofsky l'*anschauliche Einheit* è connessa a tal punto con la *Sinneinheit* e con l'*innere Einheit* che sarebbe limitativo considerarla soltanto sul piano visivo.

<sup>7</sup> Traduzione modificata.

essere inteso l'intento panofskiano di comprendere il «significato globale del fenomeno artistico», più che in senso allegorico, in senso simbolico – cioè tautegorico, del tutto interno al fenomeno artistico stesso e senza residui rispetto a esso – richiamato, come si è visto, da Rubaltelli e Secchi. Nella stessa ottica, commentando la monografia su Dürer (Panofsky 2006b), Georges Didi-Huberman (2004: 207) fa notare come la sintesi a cui perviene Panofsky si cristallizza per l'appunto nella formazione di un tipo o di un simbolo, considerando i due termini pressoché come sinonimi. Il termine di simbolo tuttavia, specie nel Panofsky di quegli anni, non può non evocare il concetto di forma simbolica, mutuato, come è noto, da Ernst Cassirer. È richiamando lo stesso Cassirer che Panofsky, nel saggio del 1924-1925 sulla prospettiva come forma simbolica, scrive che attraverso le forme simboliche «un contenuto significativo spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente annesso a tale segno» (*ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird*) (Panofsky 1999b: 50)<sup>8</sup>.

Come la critica ha messo in luce a più riprese, il problema della ricezione delle teorie cassireriane da parte di Panofsky non è scevro di difficoltà già nel saggio sulla prospettiva. Nella definizione che più si avvicina a quella riportata da Panofsky, Cassirer – con una formulazione di cui è stata notata l'ispirazione goethiana (Alloa 2015: 54) – afferma di intendere per forma simbolica «ogni energia dello spirito mediante la quale un contenuto significativo spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente annesso a tale segno» (*jede Energie des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird*) (Cassirer 1992: 102)<sup>9</sup>. Il rimando all'«energia dello spirito» in Panofsky è assente, e ciò fa emergere una differenza rilevante: Cassirer, goethianamente, ha di mira anzitutto il processo formativo, nell'ottica di una concezione nella quale la cultura è vista come attività permanente di simbolizzazione del mondo; Panofsky invece, più che alla formazione, è attento alle forme, come simboli concreti dei diversi campi culturali (Hub 2010: 154-155, 157-158 e 168; Rieber 2012: 76-78, 84-91; Alloa 2015: 53-54). È alla luce di questa differenza generale, riguardante l'impostazione stessa del problema, che possono essere comprese anche le differenze relative alla definizione, le quali, prese da sole, rischierebbero di fermarsi a un livello di analisi ancora epidermico.

Così il riferimento di Cassirer all'energia e alla formatività e l'assenza di

---

<sup>8</sup> Traduzione modificata. Panofsky non precisa la fonte del riferimento a Cassirer.

<sup>9</sup> Traduzione ritoccata.

tale riferimento in Panofsky rendono conto sia del perché Cassirer individui una forma simbolica non nella prospettiva, ma nell'arte in generale, oltre che nel linguaggio e nel mito, sia del fatto che la prospettiva – ancor più se ristretta alla sola prospettiva centrale – non soddisfi i requisiti per essere una forma simbolica, in quanto non compare in tutte le culture e in tutti i tempi (Belting 2010: 28, 208; Alloa 2015: 66). D'altro canto è possibile sostenere che lo stesso Cassirer non avesse voluto fornire di proposito un *principium individuationis* preciso per le forme simboliche, allo scopo di non restringerne aprioristicamente il campo: tale campo, piuttosto, doveva mantenersi aperto all'apporto collaborativo di filosofia e scienze dello spirito, ed è nell'ottica di questa collaborazione che Panofsky vide la possibilità di scrivere il proprio saggio sulla prospettiva (Neher 2005: 364). Da un altro punto di vista, legato alle implicazioni del concetto in termini di filosofia della storia, occorre inoltre osservare che, al contrario di Cassirer, Panofsky non credeva che l'evoluzione del simbolo potesse giungere a un compimento. Come argomenta Silvia Ferretti (1984: 201), il simbolo in Panofsky, più che possedere «una sua intima forza evolutiva tendente a un perfezionamento di sé», è soggetto a una «necessità storica» che porta ad acquisizioni condizionate temporalmente, sempre suscettibili, in quanto tali, di disfarsi: è il caso, per esempio, della stessa prospettiva nell'arte contemporanea.

Alla luce di queste considerazioni occorrerebbe dunque comprendere, nell'ottica della *Typenlehre* introdotta in *Imago pietatis* e in *Problemi della storia dell'arte*, se e fino a che punto i concetti di *Gestalt* e di *anschauliche Einheit* possano essere visti come sovrapponibili a quello di forma simbolica, e se e fino a che punto la stessa teoria dei tipi possa essere considerata come una teoria delle forme simboliche in ambito storico-artistico. Degno di rilievo, in proposito, è il fatto che, ancora nel saggio sulla prospettiva, Panofsky affermi che la prospettiva, proprio in quanto forma simbolica, è «un momento stilistico» (Panofsky 1999b: 50). Ciò non implica, come pensa Belting (2010: 30), un appiattimento del «significato culturale dell'invenzione, per tacere del suo retroterra scientifico». Tale lettura avrebbe senso se Panofsky avesse adottato un'accezione meramente formalistica del concetto di stile, disattendendo così gli esiti del suo confronto con Wölfflin (Panofsky 1999c; Panofsky 1999d; Panofsky 1999e); egli invece, con tale affermazione, ne sta ribadendo quel carattere di struttura sovraordinata che, come si è visto, è stato teorizzato e difeso nei saggi degli stessi anni e si ritrova espresso con chiarezza in *Problemi della storia dell'arte*.

Al di là dei problemi legati alla ricezione delle teorie cassireriane da

parte di Panofsky, in questo contesto mette conto segnalare che, se è vero che nei due saggi del 1927 è tramite il ricorso al concetto di *Gestalt* che forma e contenuto finiscono per identificarsi – assecondando pertanto il significato ‘minimale’ del concetto di forma simbolica – d’altro canto in essi è assente una teorizzazione esplicita, il che fa propendere per una certa cautela interpretativa. Nondimeno, sul piano di un’interpretazione più generale, è senz’altro convincente leggere *Problemi della storia dell’arte* nel solco delle considerazioni metodologiche connesse al ripensamento cassireriano della filosofia di Kant. Come propone Salvatore Tedesco (2006: 99-100), la comprensione degli oggetti storico-artistici tramite «una forma specificamente storica di tempo, spazio e causalità» – e cioè, come si è visto, attraverso una considerazione stilistica – è da concepirsi in quest’ottica come una «lettura storica dell’a priori kantiano», nella quale una «embrionale rilettura ontologica della terza Critica [...] deve tuttavia fare i conti con le esigenze contrapposte del punto di vista storico». Da un lato, infatti, Panofsky (2007: 149-150) sottolinea il «completo *isolamento*, o meglio *l’autarchia*» dell’intuizione estetica e l’impossibilità che il contenuto di tale intuizione venga messo «concettualmente in rapporto con una qualunque rappresentazione extraestetica (sia essa di natura pratica o teoretica)» o venga collegato con contenuti simili, pena la distruzione della «forma genuina della considerazione estetica». Dall’altro lato, invece, la storia richiede «una certa *connessione*», che implica il «bisogno di suddivisione e collegamento» dei propri oggetti. La «lettura storica dell’a priori kantiano» per il tramite della nozione di stile, quindi, non solo è ciò che permette, come si è già accennato, l’ingresso della storia dell’arte nell’insieme delle scienze dello spirito, ma è anche, come scrive ancora Tedesco (2006: 100), ciò che «regola insieme il senso della storia dell’arte in quanto “forma simbolica” e gli sviluppi della sua strumentazione metodologica».

È all’interno di questo quadro concettuale che le opzioni teoriche di fondo di *Problemi della storia dell’arte* possono ricevere in *Imago pietatis* specificazioni rivolte soprattutto al piano operativo, pur se non mancano ricadute ulteriori sul piano del metodo e della teoria. Nei capoversi finali di quest’ultimo saggio, Panofsky si preoccupa così di offrire alcune precisazioni relative al confronto tra le opere, che mostra, nel lavoro concreto, il carattere parziale che gli indirizzi formalistici e contenutistici rivelano a contatto con i fenomeni artistici. In quanto unità intuitive, le opere «si impongono e differenziano», scrive, «in base a un principio di affinità [*Affinitätsprinzip*], che ora conduce insieme ciò che è imparentato per contenuto, malgrado differenze formali, ora al contrario avvicina



ciò che è imparentato formalmente, malgrado differenze di contenuto» (Panofsky 1998c: 104). Nell'attività interpretativa dello storico dell'arte, la *Typenlehre* può così permettere accostamenti di temi apparentemente del tutto diversi e verificare, d'altro canto, «una differenza nell'origine genetica, malgrado un'identità iconografica» (Panofsky 1998c: 104). Ciò è mostrato, per esempio, dal confronto tra due immagini del cosiddetto "uomo dei dolori", una che vede Cristo e Maria in piedi (ca. 1430, coll. privata, Kissingen) e l'altra, di Hans Memling, che vede Cristo a mezza figura tra le braccia di Maria, attorniato dagli *arma Christi* (1475 o 1479, NGV, Melbourne): l'esame di queste immagini sul piano storico-tipologico conduce Panofsky a una lunga serie di confronti che costituisce uno degli assi tematici portanti dell'intero suo saggio (Panofsky 1998c: 73-85, 104 e figg. I, 18 e I, 20).

Negli anni successivi Panofsky, sempre portando avanti parallelamente indagini storiche e riflessioni teoriche, continua ad approfondire le questioni affrontate nei saggi del 1927, fino a trovare un nuovo punto di sosta – certo ben lungi dall'essere definitivo – nel saggio del 1932 *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, pubblicato su «Logos» e derivato da una relazione presentata l'anno prima alla Kantgesellschaft di Kiel. In questo scritto il concetto di stile continua a essere visto come ciò che costituisce le «particolari modalità di soluzione» dei «“problemi artistici fondamentali”» (Panofsky 1999f: 221), e a questo proposito Panofsky (1999f: 231 nota 4) rimanda alle considerazioni svolte nel saggio del 1925 (Panofsky 1999e) e allo scritto di Edgar Wind dello stesso anno dal titolo *Sistematica dei problemi artistici* (Wind 2007). Nondimeno, tale concetto non sembra più godere di quel ruolo decisivo e indispensabile al fine di permettere alla storiografia artistica di entrare a far parte nel novero delle scienze dello spirito. Anche in questo scritto Panofsky (1999f: 222) si sofferma sulla teoria dei tipi, definendo il tipo come «una raffigurazione in cui un senso fenomenico determinato si è così saldamente fuso con un determinato senso del significato». Egli rimanda in merito al proprio saggio sull'*imago pietatis*, ma non a *Problemi della storia dell'arte*, articolo, come si è già osservato, mai più citato neanche dal suo stesso autore (Panofsky 1999f: 231 nota 5). Rispetto agli scritti precedenti, la teoria dei tipi non è però più vista come la via per comporre l'antitesi tra formalismo e contenutismo, né in una singola immagine, né, anzitutto, per quanto riguarda i due rami tradizionali della disciplina storico-artistica. Quest'ultimo problema non riceve in effetti una risposta esplicita; tuttavia tale risposta è ricavabile tanto alla luce della proposta

teorica che nel saggio viene esposta compiutamente per la prima volta – vale a dire, il noto metodo tripartito – quanto sulla scorta della *Prefazione a Ercole al bivio*, del 1930, nella quale la contrarietà a una considerazione scissa di forma e contenuto è ribadita nello stesso ordine di idee del saggio di due anni successivo, ma con maggiore forza e nitidezza:

Una separazione della «forma» dal «contenuto», ben lungi dal liberare «ciò che appartiene all'arte» dalle scorie di ciò che si presume non ne faccia parte, spezzerebbe piuttosto una unità di fatto secondo una disgiunzione puramente dialettica e che tale separazione non sarebbe in sostanza suscettibile di essere attuata in alcun modo: e poi bisogna ammettere che anche l'indirizzo «formalista» della scienza dell'arte non può fare a meno di sollecitare, in misura assai rilevante, una «esegesi del contenuto», oppure – ciò che dal punto di vista metodologico è lo stesso – di presupporla (Panofsky 2010: 8).

In merito alla singola immagine, poi, se è vero che nello scritto del 1932 si afferma che nel tipo si ha una fusione di «senso fenomenico» e «senso del significato», è anche vero che il campo d'azione della teoria dei tipi riguarda per lo più proprio «la scoperta del senso del significato», campo all'interno del quale essa riveste un ruolo di «istanza superiore», analogo alla conoscenza dello stile nella comprensione del senso del fenomeno (Panofsky 1999f: 222).

Sul piano di un'interpretazione più generale di quest'ultimo saggio, Tedesco (2006: 97) osserva che in esso «la questione del “senso ultimo” del fenomeno artistico non è più riproposta per mezzo delle robustissime innervature teoriche» che avevano caratterizzato i saggi precedenti, «ma viene avanzata in modo volutamente aproblematico e tutto sommato “dimesso”». È convincente, come propone ancora Tedesco (2006 p. 97), ricercare le «ragioni teoriche – forti, benché volutamente proiettate sullo sfondo – [che] inducono Panofsky a cercare la legatura [...] fra una declinazione applicativa delle questioni metodologiche e la costruzione della storia dell'arte» in *Problemi della storia dell'arte*, ma anche, per quello che si è visto fin qui, nelle righe finali di *Imago pietatis* e nella *Prefazione a Ercole al bivio*. Tuttavia occorre anche aggiungere che tale ricerca non può prescindere dalle differenze intercorse fra tutti questi lavori, ravvisabili fra l'altro, come si sta tentando di mostrare, proprio nell'impiego dei concetti di stile e di tipo. Per queste stesse ragioni, le righe conclusive del saggio

sull'*imago pietatis* possono essere considerate soltanto fino a un certo punto come «una riflessione teorica *ante litteram* rispetto all'articolo del 1932», come invece intende Claudia Cieri Via (1994 p. 74), in quanto già in quest'ultimo articolo la *Typenlehre* non assume più quel ruolo fondativo che la stessa studiosa le riconosce avere, appunto, in *Imago pietatis*. Nel 1932, piuttosto, la riflessione sulla teoria dei tipi aveva già trovato quella «continuità [...] in termini e con finalità diverse» che ancora Cieri Via (1994 p. 74) rinviene in alcuni lavori posteriori, come, esemplarmente, nel saggio del 1935 sull'*Annunciazione* della collezione Friedsam, nel quale l'analisi tipologica serve per dirimere problemi di natura attribuzionistica (Panofsky, 1935).

Anche a costo di semplificazioni, destinate a diventare *loci communes* sia nell'interpretazione del pensiero panofskiano, sia nell'applicazione concreta del suo metodo – quale quello che vuole l'iconologia come rivolta esclusivamente al contenuto e, come tale, alternativa agli indirizzi incentrati sullo stile dell'opera d'arte – restano comunque consegnate alla riflessione successiva le questioni relative allo statuto epistemologico e alla fecondità euristica ed ermeneutica del concetto di stile e alla via per comporre il dualismo metodologico tra formalismo e contenutismo. Questioni sulle quali la storia dell'arte, nonostante tutte le trasformazioni, le sue 'fini' e i suoi 'post', continua tuttora a confrontarsi.

## Bibliografia

- Alloa 2015 = E. Alloa, *Could Perspective Ever Be A Symbolic Form?: Revisiting Panofsky With Cassirer*, "Journal of Aesthetics and Phenomenology 2 (1)", 2015, pp. 51-72.
- Belting 2010 = H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, tradotto dal tedesco da M. Gregorio, Bollati Boringhieri, Torino (1 edizione originale 2008), 2010.
- Carchia 1995 = G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- Cassirer, 1992 = E. Cassirer, *Il concetto di forma simbolica nella costruzione delle scienze dello spirito*, tradotto dal tedesco da R. Lazzari, in E. Cassirer, *Mito e concetto*, La Nuova Italia, Scandicci, 1992, pp. 95-135 (1 edizione originale 1921-1922).
- Cieri Via 1994 = C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994.
- Didi-Huberman 2004 = G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris (1 edizione 1990), 2004.
- Dilly 1988 = H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker. 1933-1945*, Deutscher Kunstverlag, München, 1988.
- Ferretti 1984 = S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky, Marietti*, Casale Monferrato, 1984.
- Hub 2010 = B. Hub, *Perspektive, Symbol und symbolische Form. Zum Verhältnis Cassirer-Panofsky*, in "Estetika. The Central European Journal of Aesthetics XLVII (2)", 2010, pp. 144-171.
- Klibansky, Panofsky & Saxl 2002 = R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, tradotto dal tedesco da R. Federici, Einaudi, Torino (1 edizione originale 1964, edizione rivista 1990), 2002.
- Locher 2010 = H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750-1950*, Fink, München, 2010.
- Mannheim 2000a = K. Mannheim, *Sociologia della conoscenza*, tradotto dal tedesco da M. Gagliardi e T. Souvan, Il Mulino, Bologna (1 edizione originale 1952), 2000.
- Mannheim 2000b = K. Mannheim, *L'interpretazione del concetto di «Weltanschauung»*, in Mannheim, 2000a pp. 3-63. (1 edizione originale 1923), 2000.
- Mannheim 2000c = K. Mannheim, *Il problema delle generazioni*, in Mannheim, 2000a pp. 241-296. (1 edizione originale 1927), 2000.

- Neher 2005 = A. Neher, *How Perspective Could Be a Symbolic Form*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 63 (4), 2005, pp. 359-373.
- Panofsky 1935= E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*. "The Art Bulletin", XVII (4), 1935, pp. 433-473.
- Panofsky 1998a = E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, in E. Panofsky, *Deutschsprachige Aufsätze*, vol. I, Akademie, Berlin, 1998, pp. 100-140 (1 edizione 1927).
- Panofsky 1998b = E. Panofsky, *"Imago pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, tradotto dal tedesco da G. Montinari, Il Segnalibro, Torino, 1998.
- Panofsky 1998c.= E. Panofsky, *"Imago pietatis". Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Medicatrix*, in Panofsky, 1998b, pp. 59-107 (1 edizione originale 1927).
- Panofsky 1999a = E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, tradotto dal tedesco da E. Filippini, Feltrinelli, Milano (1 edizione italiana 1961), 1999.
- Panofsky 1999b = E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, in Panofsky, 1999a pp. 37-117 (1 edizione originale 1924-25).
- Panofsky 1999c = E. Panofsky, *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in Panofsky, 1999a, pp. 145-156 (1 edizione originale 1915).
- Panofsky 1999d = E. Panofsky, *Il concetto del "Kunstwollen"*, in Panofsky, 1999a, pp. 157-177 (1 edizione originale 1920).
- Panofsky 1999e=E. Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte. Contributo alla discussione sulla possibilità di "concetti fondamentali nella scienza dell'arte"*, in Panofsky, 1999a, pp. 178-214 (1 edizione originale 1925).
- Panofsky 1999f=E. Panofsky, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in Panofsky, 1999a, pp. 215-232 (1 edizione originale 1932).
- Panofsky, E. 2006a = E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tradotto dal tedesco da E. Cione, Bollati Boringhieri, Torino (1 edizione originale 1924), 2006.
- Panofsky 2006b = E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, tradotto dall'inglese da C. Basso, Abscondita, Milano (1 edizione originale 1943), 2006.
- Panofsky 2007 = E. Panofsky, *Problemi della storia dell'arte*, tradotto dal tedesco da P. Conte, in Pinotti ed., 2007, pp. 149-154 (1 edizione originale 1927).
- Panofsky 2010 = E. Panofsky, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici*

- dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, tradotto dal tedesco da M. Ferrando, Quodlibet, Macerata (1 edizione originale 1930), 2010.
- Panofsky, Saxl 1923 = E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers "Melencolia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Teubner, Leipzig, 1923.
- Pinder 1926 = W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Frankfurter Verlag-Anstalt, Berlin, 1926.
- Pinotti 2007 = A. Pinbotti, *Estetica e scienza generale dell'arte. I concetti fondamentali*, Clueb, Bologna, 2007.
- Rieber 2012 = A. Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- Rubaltelli, Secchi 1998 = L. Rubaltelli, L. Secchi, *Nota introduttiva*, in Panofsky, 1998b, pp. 7-57.
- Skubiszewski 1995 = P. Skubiszewski, *Figurazioni devozionali*. In *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Disponibile su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/figurazioni-devozionali\\_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/figurazioni-devozionali_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) [visto il 20/4/2015].
- Tedesco 2006 = S. Tedesco, *Il metodo e la storia, "Aesthetica Preprint"*, Supplementa 16, 2006.
- Wind 2007 = E. Wind, *Sistematica dei problemi artistici*, tradotto dal tedesco da P. Conte, in Pinotti ed., 2007, pp. 105-148 (1 edizione originale 1925).