

## Un punto delicato. Breve nota su sensibilità e stile

*di Andrea Pinotti*  
[andrea.pinotti@unimi.it](mailto:andrea.pinotti@unimi.it)

In my paper I address Guido Davide Neri's reading of Panofsky's art theory formulated in his German works. I particularly focus on the critical objections raised by Neri in his introduction to the Italian anthology of Panofsky's essays *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, that he edited in 1961. In this text Neri rejects a dualistic rigid opposition of natural physiology of vision and cultural stylistic representation, as supported by the neo-Kantian Panofsky in his seminal essays on the iconological levels, and advocates a more nuanced approach, capable of connecting sensibility and style.

---

Una tensione, a tratti polemica, ha animato il dibattito estetologico in anni recenti intorno al compito dell'estetica come disciplina filosofica: e cioè se l'estetica debba intendersi come filosofia dell'arte (certo non più necessariamente, ed esclusivamente, "bella"), o se invece l'estetica debba essere, così come vuole la sua etimologia, una teoria dell'*aisthesis*, una teoria della sensibilità, una teoria del corpo e della conoscenza sensibile, del tutto a prescindere da quella classe di oggetti particolari che (con criteri tassonomici e ontologici assai problematici e controversi) siamo soliti chiamare opere d'arte.

All'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso, Guido Davide Neri aveva precocemente e *ante litteram* affrontato la questione sottraendosi alla rigida alternativa fra teoria dell'arte ed estesiologia, muovendo dalla constatazione che incontriamo le opere d'arte innanzitutto come oggetti sensibili (il che naturalmente non significa che tale incontro debba ridursi alle sue implicazioni sensibili).

Guido Davide Neri si era laureato all'Università di Pavia con Dino Formaggio, discutendo una tesi su Alois Riegl, uno dei fondatori della Scuola viennese di storia dell'arte, per il quale – come è evidente dal suo capolavoro del 1901, *Industria artistica tardoromana* – era fondamentale individuare nell'analisi della cultura visuale e figurativa di un popolo e di un'epoca

(nell'analisi cioè degli stili relativi non solo a opere "alte" di pittura, scultura e architettura, ma anche alla cultura visuale allargata, che si esprime nelle suppellettili, negli ornamenti, nelle fibbie e nei gioielli) quella che oggi chiameremmo pragmatica o *agency* dell'immagine: vi sono immagini che invitano l'osservatore a un'esplorazione ravvicinata (un occhio tattile, che palpa), altre che lo tengono a debita distanza, suggerendogli un'apprensione da lontano.

Dopo il lavoro su Riegl, il giovane Neri prende a interessarsi di uno storico e teorico dell'arte che all'austriaco deve molto, Erwin Panofsky, curandone la prima raccolta degli scritti teorici del periodo tedesco per la collana "I fatti e le idee" dell'editore Feltrinelli: *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, uscita nel 1961. Una lunga introduzione di Neri (allora ventiseienne), intitolata *Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky*<sup>1</sup>, pone lucidamente sul tappeto una serie di problemi che vanno ben al di là dell'esegesi panofskyana, dal momento che a tutt'oggi non cessano di interpellare chi voglia comprendere il rapporto fra sensibilità e stile artistico.

La questione affrontata da Neri riguarda innanzitutto la riflessione panofskyana sulla rappresentazione prospettica rinascimentale, intesa non come una modalità di restituzione su supporto bidimensionale della visione umana "naturale" della spazialità tridimensionale, bensì come una "forma simbolica" (à la Cassirer, collega di Panofsky all'Università di Amburgo) scaturita da una determinata cultura e da una certa epoca che vi si è visibilmente espressa: nella fattispecie, la cultura del Rinascimento italiano, impegnata nel programma di realizzare una potente astrazione matematico-geometrica dell'esperienza vissuta dello spazio, sulla base della proiezione della tridimensionalità su una superficie piana (e non curva come quella anatomica dell'occhio umano), della correlazione fra punto di vista e punto di fuga e dell'assunzione di una visione monoculare statica: «Era stato così

---

<sup>1</sup> G.D. Neri, "Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky", in E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, tr. it. di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1961, 1988<sup>4</sup>, pp. 7-33. Ripubblicato in G.D. Neri, *Il sensibile, la storia, l'arte. Scritti 1957-2001*, ombre corte, Verona 2003, pp. 307-327 (nelle note che seguono ci riferiamo all'edizione Feltrinelli 1988).

realizzato il passaggio dallo spazio psicofisiologico allo spazio matematico: in altre parole, un'obiettivazione della soggettività»<sup>2</sup>. Sotteso a questo argomento panofskyano è il dualismo di ascendenza kantiana fra una visione neutra, fisiologicamente determinata e identica per tutti i popoli e tutte le culture in tutte le epoche (pertinente al *Mensch* in generale, correlato soggettivo dell'estetica trascendentale della prima *Critica*), e una raffigurazione invece culturalizzata, che imprime ai dati della percezione visiva i caratteri storici di questo o quello stile della rappresentazione.

Ma, lungi dal riguardare solo la modalità di rappresentazione prospettica inventata dal Rinascimento italiano, questa problematica investe più in generale il progetto iconologico di Panofsky come proposta di metodo interpretativo dell'immagine artistica. Tale progetto viene esposto nella sua veste sistematica più nota nell'Introduzione agli *Studies in Iconology*, usciti nel 1939. Ma si prepara in alcuni saggi teorici degli anni Venti, fra quelli appunto raccolti da Neri nell'antologia da lui curata per Feltrinelli.

Vediamo la celebre tripartizione esposta negli *Studies*. Qui Panofsky distingue un «soggetto primario o naturale [*primary or natural subject matter*]», che è l'oggetto della «descrizione preiconografica dell'opera d'arte»:

Lo si coglie identificando le pure forme (vale a dire: certe configurazioni di linee e di colori, o certe masse peculiarmente configurate di bronzo o di pietra) come rappresentazioni di oggetti naturali quali esseri umani, animali, piante, case, utensili e così via; identificandone le mutue relazioni come eventi; e percependo caratteristiche espressive quali il carattere luttuoso di una postura o di un gesto, o l'atmosfera casalinga e tranquilla di un interno.<sup>3</sup>

Abbiamo quindi il «soggetto secondario o convenzionale [*secondary or conventional subject matter*]», oggetto dell'«iconografia nel senso più ristretto del termine»:

Lo si coglie rendendosi conto che una figura maschile con un coltello rappresenta san Bartolomeo, che una figura femminile con una pesca in mano è una personificazione della Veracità, che un gruppo di figure sedute a un tavolo a mangiare, in una certa disposizione e in certe pose, rappresenta l'Ultima

---

<sup>2</sup> E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* (1927), in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, cit., pp. 37-117, qui p. 71.

<sup>3</sup> E. Panofsky, "Introduzione", in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), tr. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1975, pp. 3-20, qui pp. 5-6.

Cena, o che due figure che si combattono in una certa maniera rappresentano la lotta tra il Vizio e la Virtù.<sup>4</sup>

Infine, troviamo il «significato intrinseco o contenuto [*intrinsic meaning or content*]», oggetto dell'«iconografia in senso più profondo»: «Lo si coglie accertando quei principi interni che evidenziano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, di un'epoca, di una classe, di una convinzione religiosa o filosofica: principi che una singola personalità inconsapevolmente qualifica e condensa in una singola opera»<sup>5</sup>. Un livello successivamente definito da Panofsky «iconologico»<sup>6</sup>.

Questa tripartizione, che sarebbe diventata canonica, era stata preceduta da una bipartizione esposta da Panofsky nel suo volume del 1930 *Herkules am Scheidewege*. Qui si distinguevano due livelli o strati oggettuali (*Gegenstandschichten*): quello «primario», che riguarda la percezione di linee, colori, e superfici in quanto rappresentazioni significative, e quello «secondario», propriamente «iconografico», che identifica l'uomo rappresentato con Cristo piuttosto che con Apollo. Allo strato oggettivo primario corrisponde una «esperienza «immediata» dell'opera d'arte», per la quale si presuppongono

*accanto all'impressione sensibile delle linee, delle superfici e dei colori visibili, soltanto quelle conoscenze e quei vissuti che sono comuni a ogni essere umano come parti integranti della sua vitale esperienza dell'io. [...] Le dimostrazioni «iconografiche», invece, si riferiscono a uno strato oggettivo, se si vuole, «secondario», vale a dire presuppongono, accanto alle impressioni sensibili prodotte dalle linee, dalle superfici e dai colori, e accanto ai dati dell'«esperienza dell'io», ancora qualcosa come un «sapere aggiunto» che viene dalla cultura e a essa si rapporta.<sup>7</sup>*

A sua volta, questa articolazione bipartita viene preceduta da una tripartizione, che Panofsky espone nel saggio *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, pubblicato su «Logos» nel 1932. Qui il primo livello è definito «senso del

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 6.

<sup>5</sup> Ivi, p. 7.

<sup>6</sup> E. Panofsky, «Iconografia e iconologia», in Id., *Il significato nelle arti visive* (1955), tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1996, pp. 29-57.

<sup>7</sup> E. Panofsky, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna* (1930), a cura di M. Ferrando, Quodlibet, Macerata 2010, «Prefazione», pp. 8-9.

fenomeno», il secondo «senso del significato» e il terzo senso del documento» o «senso essenziale»<sup>8</sup>, corrispondenti rispettivamente al momento in cui linee e colori mi si configurano come uomo o donna, animale o pianta; al momento in cui quella donna mi si precisa come Giuditta o come Salomè; al momento in cui una certa scelta formale, compositiva, tematica rivela una profonda opzione connessa alla visione del mondo dell'artista (mettiamo, il colore della pelle di Cristo in una crocefissione, roseo piuttosto che livido, accentua il lato divino o umano di Gesù, e quindi un'istanza di carattere cristologico).

Ciascuno di questi livelli solleva di per sé dei problemi complessi. Per l'orizzonte teorico dal quale abbiamo preso le mosse, e rispetto al quale è preziosa l'indicazione avanzata da Guido Davide Neri, è tuttavia non l'ultimo – quello che sembrerebbe più complesso perché correlato addirittura alle visioni del mondo –, quanto piuttosto il primo a presentare le maggiori difficoltà. A prima vista esso sembrerebbe il più elementare: vedo linee e colori, riconosco un essere umano. Ma già questo fenomeno del riconoscimento non è per niente immediato, anzi implica una apprensione molto complessa del senso della forma: «Una descrizione che fosse davvero *puramente formale* non potrebbe nemmeno usare espressioni come “sasso”, “uomo” o “rocce”; si dovrebbe bensì limitare, di principio, a connettere tra loro i colori che si distinguono l'un l'altro attraverso svariate sfumature»<sup>9</sup>.

Qui Panofsky affronta una questione davvero fondamentale: quella cioè delle condizioni di possibilità della descrizione dell'immagine (alla quale la tradizione ha assegnato il nome di *ekphrasis*) a partire dalle proprietà sensibili della figura. Tale questione era già stata affrontata, e risolta negativamente, nel saggio *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, pubblicato sulla «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» nel 1925: risolta negativamente poiché in quella sede Panofsky nega che a parole si possano dire «le *pure qualità* della percezione ottica», ad esempio il «pastoso», il «vellutato», il «frusciante», esempi di

---

<sup>8</sup> E. Panofsky, “Sul problema della descrizione e interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa” (1932), in Id., *La prospettiva come “forma simbolica” e altri saggi*, cit., pp. 215-232, qui p. 230.

<sup>9</sup> Ivi, p. 216.

quelli che chiama concetti meramente «dimostrativi» o «accennanti» (*demonstrative* o *hindeutende*), volti al coglimento delle sole «proprietà sensibili [*sinnliche Eigenschaften*]»:

Le “proprietà sensibili” dell’opera d’arte non potranno mai essere determinate in modo esatto ed esaustivo, perché un enunciato generale (generale perché linguistico-concettuale) non potrà mai venire a capo di un contenuto individuale puramente qualitativo: anche la più viva e appassionata descrizione di un complesso di linee o di un insieme di colori non è in fondo che un richiamo, mai esauriente, a una situazione di fatto, la cui peculiarità ultima ed essenziale – l’unica a ben guardare – è costituita dal fatto che essa è *questa* situazione di fatto.

La storia dell’arte si deve arrendere di fronte a tale «inesprimibilità», limitandosi a una «ritrascrizione di quel “questo”». <sup>10</sup>

Questo livello di descrizione si porrebbe, a ben vedere, al di sotto del primo livello, quello “pre-iconografico”, contemplato dalla tripartizione sopra esposta, compromettendo la stessa possibilità di distinguere tra figura rappresentata e supporto materiale dell’immagine: «In sé una caratterizzazione che colga soltanto le “qualità sensibili” dell’opera d’arte non ha il minimo diritto di porre una differenza di principio tra le linee tracciate dalla mano dell’artista e le linee che si sono formate attraverso le incrinature della vernice» <sup>11</sup>.

In virtù di queste difficoltà, che pertengono ai registri radicalmente eterogenei della parola e della figura, del parlare e del vedere, ogni tentativo di sistematizzare le proprietà sensibili ad uso di una razionalizzazione e universalizzazione dell’ecriasi è destinato per Panofsky a fallire per principio, a naufragare sullo scoglio dell’*individuum ineffabile*:

Su questa base si chiarisce l’inutilità di tutti gli sforzi di costruire una “tavola di tutti i colori possibili” ad uso della storia dell’arte, una tavola a cui ci si possa riferire per descrivere i quadri. Un simile tentativo – che certo è realizzabile a fini tecnici – nel nostro ambito fallirebbe quanto il tentativo di “costruire una tavola di tutte le forme possibili”. Perché qualsiasi pennellata di giallo cadmio – almeno quando si tratta di un’opera d’arte – può sempre esser determinata soltanto come “*questo*” giallo cadmio, realizzato con *questo* tratto di pennello,

<sup>10</sup> 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’” (1925), in Id., *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, cit., pp. 178-214, qui pp. 194-195.

<sup>11</sup> Ivi, p. 195.

che si trova in *questo* punto del quadro, vicino a questa pennellata di grigio o di verde azzurro.<sup>12</sup>

Ma, se anche volessimo ipotizzare di poter cogliere tramite quei concetti meramente «dimostrativi» o «accennanti» (vellutato, pastoso, fruscianti ecc.) tale strato “pre-pre-iconografico”, esso non possiederebbe *ancora* un significato stilistico, ma costituirebbe *solo* il «substrato [*Substrat*]» per la determinazione di uno stile, dal momento che si riferirebbe ai «singoli contenuti della percezione, che in sé sono puramente qualitativi e privi di nessi»<sup>13</sup>.

Si vengono dunque a produrre qui due spaccature apparentemente incomponibili: innanzitutto, quella che divarica i registri del linguaggio e della visione, fino a renderli incomunicabili e intraducibili (quel che vedo non posso dire a parole); quindi, quella che oppone lo strato neutro e naturale delle proprietà sensibili allo strato culturalizzato dell'espressione stilistica. Entrambe rendono in ultima analisi impossibile una comprensione del fenomeno figurativo: non si capisce infatti come dall'apprensione puramente ottica di proprietà sensibili dovrei poter pervenire alla comprensione categoriale della cultura stilistica di un'immagine se su quelle due spaccature non potessi gettare dei ponti di comunicazione.

Ed è su questo preciso punto che si indirizza precocemente il rilievo critico di Guido Davide Neri. Il quale, riferendosi tanto al saggio sulla prospettiva quanto agli altri saggi teorici sopra citati, lo definisce «il punto più delicato della concezione di Panofsky» osservando (a proposito dello spazio naturale “al di sotto” dello spazio prospettico; ma l'argomento può essere esteso in generale alla “neutralità” del dato sensibile *tout court*):

Prima di tutto: qual è la reale consistenza di questo *dato* (nel senso dello spazio fisiologico)? [...] Uno spazio di questo genere è davvero puramente “fisiologico”? È meramente accidentale, o non è forse già il prodotto di un'evoluzione orientata? Non è al vertice di un lungo processo di apprendimenti, che vanno dallo “spontaneo” agitarsi del bambino di poche settimane al suo inoltrarsi in una serie di moti e di operazioni, quale si realizza di fatto nelle dimensioni di ogni forma sociale? Non si dovrebbe indagare allora proprio questo intrecciarsi genetico di naturalità e socialità, e vedere come, nei diversi livelli evolutivi, la specificità di una certa forma sociale oggettivata condizioni la nozione che noi

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 212, nota 24.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 196-197.

abbiamo dello spazio? E, viceversa, non si dovrebbe sottolineare come le oggettivazioni già esistenti della spazialità costituiscano un prolungamento di certe funzioni percettive?<sup>14</sup>

Se non si ricomponesse la forbice neokantiana aperta da Panofsky tra natura e cultura, tra sensibilità e stile, sarebbe semplicemente impossibile comprendere la storia dell'arte (e più in generale delle immagini) come una storia di prodotti culturali coglibili dall'occhio in un processo che è visione e insieme sapere. A tale scopo, auspicava Neri nel 1961, «una nuova e più ricca “estetica trascendentale” ci sembra necessaria»<sup>15</sup>. Tale necessità rimane a tutt'oggi un urgente *desideratum*.

---

<sup>14</sup> G.D. Neri, *Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky*, cit., pp. 17-18.

<sup>15</sup> Ivi, p. 18.