

Silvia Ferretti

Pathos e stile in Erwin Panofsky

Abstract

In some of Panofsky's studies, pathos is a basic energy in forming and understanding of the style, that marks art of an epoch, and the succession of different styles, together with the influence of shifts in philosophical thought. Warburg's Pathosformel and Cassirer's symbolic form have shaped his art-historical research. Some examples from the history of Aesthetics, known from Panofsky, attempt to demonstrate the role of pathos in cognitive processes.

Keywords

Pathos, Style, Mental Habit

Received: 25/02/2026

Approved: 27/04/2026

Editing by: Alessandro Agostini

2026 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

silviaferretti@libero.it (Università di Macerata)

Il tema del pathos torna più volte negli scritti di Erwin Panofsky e per coglierne il motivo occorre cercare le origini speculative, gli scopi e le caratteristiche dell'idea di storia dell'arte del suo autore. Le ricerche, riguardanti in parte anche le sue fonti filosofiche, dovrebbero far emergere d'altro canto il legame fra i modi della conoscenza, variamente intesi nella storia del pensiero, e l'evidenza di un pathos che ne accompagna la funzione.

Darò solo brevi cenni sulla sua vita di studioso. Panofsky fu chiamato all'università di Amburgo negli anni Venti del secolo scorso, università fondata allora sulla spinta, nel consiglio comunale, di Aby Warburg. Warburg aveva, proprio nella città anseatica, fondato una biblioteca per raccogliere e promuovere ricerche sull'arte rinascimentale, secondo un progetto che includeva studi antropologici, filosofici, storici e psicologici. Ad Amburgo Panofsky conobbe anche Ernst Cassirer, allora attivo sia nell'università che nella biblioteca, e trasse da quell'esperienza concetti ricorrenti nella sua opera, quali la *Pathosformel* warburghiana e la forma simbolica in Cassirer.

Nel 1933, con l'avvento del nazionalsocialismo, l'Istituto Warburg di Amburgo – Warburg era morto nel 1929 – organizzò il trasporto dell'intera biblioteca su due navi a Londra, e qui trovò ospitalità presso il Courtauld Institute e la sua raccolta d'arte a Woburn Square, dove si trova tutt'ora. Panofsky invece dopo il '33 si recò negli Stati Uniti, accolto all'università di Princeton dove fece ricerca e insegnò per il resto della sua vita, rifiutandosi di scrivere e parlare in tedesco ma esprimendosi soltanto in lingua inglese. Panofsky, in una sorta di appendice al volume *The Meaning in the Visual Arts* (1955) dove riflette sui suoi primi trent'anni negli USA, è consapevole dei mutamenti espressivi che ha sperimentato dal tedesco all'inglese, costretto a rendere comprensibili in una lingua tanto diversa i concetti fondamentali della sua educazione storico- e filosofico-artistica (Panofsky 1962: 303-29).

Il rapporto tra il Panofsky degli anni 1915-1933 trascorsi ad Amburgo e quello che si esprime in inglese è abbastanza coerente ed evidente in due opere. Da un lato gli *Studies in Iconology* del 1939, con saggi importanti dell'epoca precedente o subito successiva al trasferimento in America. Vi si affronta tra l'altro il problema, centrale nei suoi studi, della differenza tra iconografia e iconologia. E, d'altro lato, il già citato *The Mea-*

ning in the Visual Arts, che raccoglie i suoi scritti propriamente già americani¹.

A parte le oscillazioni che il termine di iconologia ha avuto nell'opera di Panofsky, esso indica un grado superiore di significato simbolico rispetto all'iconografia. Prende infatti in esame i simboli culturali come sintomi di una civiltà, nel senso più prossimo alla forma simbolica di Cassirer, che viene intesa come un'energia dello spirito attraverso cui un contenuto significante della mente viene legato a un segno concreto e sensibile che ne assume l'intimo valore. Panofsky lo chiama significato intrinseco di un'opera, e rappresenta l'unità di senso visivo e di significato ulteriore nella lettura di un'opera d'arte (Panofsky 1962: 8; Holly 1991: 150 ss.)

Il tema dello stile è strettamente intrecciato in Panofsky con i vari luoghi artistici del verificarsi di un pathos. Nelle sue opere emergono gli elementi stilistici dall'antico Egitto fino al greco arcaico, lo stile greco classico e il tardo antico, in un percorso che va dallo stile medievale, gotico e bizantino, fino agli stili rinascimentali e manieristici e al barocco, col quale si entra nell'ampia, e per Panofsky alquanto complessa e variegata, sfera della modernità dell'arte. I suoi scritti, sempre attenti alla necessità fondativa di un metodo di pensiero, cominciano nel 1915 come critica al formalismo di Wölfflin e continuano con l'interpretazione del *Kunstwollen* di Alois Riegl, che Panofsky in parte critica e in parte rielabora. Lo estende infatti all'educazione dell'epoca nei suoi fermenti attuali, e insieme alle reminiscenze del passato, con cui ogni tempo fa in vario modo i conti e da cui emerge il pathos della distanza fra epoche diverse. Lo stile è la volontà del dare forma, sia da parte dell'artista sia da parte dell'epoca (Pinnotti 2001: 40-53).

Panofsky non concorda con la teoria di Wölfflin che lo sviluppo degli stili, dal lineare al pittorico ecc., sia dovuto alla semplice evoluzione di una forma, indipendente dalla radice espressiva del pathos. La forma in cui uno stile si offre alla vista è dovuta a quel complesso di idee e sensazioni che si dovranno tradurre proprio in quella determinata forma. Per Wölfflin l'opera d'arte è una pura essenza fenomenica indipendente da ogni altra informazione (Holly 1991: 46) e tuttavia non esclude una prospettiva storica. Con lui Panofsky concorda che allo stile concorrano in modo es-

¹ Sul mutamento teorico tra i primi scritti di Panofsky e quelli americani la critica si è esercitata in modo interessante, soprattutto con G. Didi-Hubermann in vari luoghi (1990: 130 ss. e 146 ss.). Dello stesso cfr. 2007: 15, 55 sulla "rinuncia al pensiero teorico" nel secondo Panofsky, e inoltre il volume collettaneo *Relire Panofsky* (2008: 67-88). Ancora, dello stesso Didi-Hubermann, sulla differenza tra l'idea di forma in Panofsky e in Warburg, cfr. 2023: 35-8, 69, 71.

senziale la psicologia dell'epoca e quella dell'artista. La formula di pathos di Warburg diventa così, da traccia costante e indelebile depositata nella memoria dell'umanità, uno strumento di confronto tra il pensiero di un'epoca e il suo abito mentale nella realizzazione di opere d'arte.

L'apporto degli scritti di Wölfflin a questo percorso è soprattutto importante per il confronto tra barocco e rinascimento. Per Wölfflin il rinascimento è modello di una forma dal perfetto equilibrio, mentre il barocco nasce da una contrapposizione al classicismo che si impone come decadenza dalla forma, dominata qui da un movimento sfrenato, suggestivo ma deteriore. Il barocco per Wölfflin è dissoluzione sistematica dell'equilibrio formale, a favore di movimenti con effetti di pathos, di spazi non del tutto organizzati in cui le figure perdono il loro dominio sulla regolarità della visione. Questo giudizio sullo spazio della visione non è condiviso da Panofsky. Per lui il barocco non si contrappone al rinascimento, ne è piuttosto il simbolo di riconquista, o meglio di autonomia rispetto alle ambiguità della forma manierista e come emancipazione decisiva dall'antichità e ingresso dell'arte nella sua fase moderna. Il capitolo di *The Meaning* (1955) su Michelangelo e il neoplatonismo fiorentino mostra la figura dello scultore e pittore inserita nella sfera culturale dell'accademia platonica alla corte dei Medici, e cerca il significato dell'individualità altrettanto potente e caratterialmente marcata di Michelangelo. In poche efficaci righe finali Panofsky riassume il suo pensiero sul barocco: è lo stile che lascia dietro di sé ormai il rinascimento, da cui Michelangelo è emerso in tutta la sua complessa e contraddittoria personalità. Il carattere dell'artista è visto anche attraverso i suoi Sonetti dalle cadenze amorose tragiche e pessimistiche, in cui risuonano toni del neoplatonismo dello stil novo di Cavalcanti e Dante, e della battaglia di pensiero per la prevalenza tra Aristotele e Platone (Simmel 2003: 39, 41, 48-9). Panofsky costruisce paralleli tra l'umanesimo, sia fiorentino che nordico, e il carattere violentemente passionale di Michelangelo. Alcuni elementi di quest'analisi si trovano nel volume di Cassirer su Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento del 1927 che Panofsky ha forse potuto leggere.

A conclusione delle considerazioni sul platonismo fiorentino, Panofsky precisa di nuovo ciò che aveva già visto anni prima nel barocco (Panofsky 2011: 67-8), stile pieno di forze interamente nuove anche rispetto all'antichità, di un'energia libera nella creazione di immagini e tecniche espressive. Queste energie si esprimono modernamente nella nascita del dramma e del romanzo moderno, del melodramma, in parallelo con il cogito cartesiano. I palazzi e le chiese sono trasformati in luoghi di spettacolo e si espande un sentimento di liberazione soggettiva, di disgrega-

zione dell'umanesimo classico e di fine dell'influenza predominante della fede cristiana, che invece permeava il rinascimento e soprattutto il manierismo. Di questo mutamento epocale, di un controllo creativo di un pathos e di questa complessità in continua espansione, Panofsky vede le tracce ancora nel Novecento (Panofsky 1975: 319). Riecheggiano qui le considerazioni di Riegl sullo stile come condizione di espressione di una visione dello spazio e del mondo.

Del resto, nel primo periodo americano, Panofsky aveva scritto, nel 1936, *Che cos'è il barocco?*, pubblicato solo negli anni novanta del secolo scorso da I. Lavin, in cui recuperava un concetto di cultura intesa nel suo strato psicologico, con riferimento a questi ingredienti: la cultura del tempo, la distanza dal passato e la sensibilità vitale e apprensiva in fermento per la conquista di una forma. Da ciò la sua interpretazione del manierismo come risolto in un movimento indefinito delle forme e talvolta scomposto in un'emozione troppo forte. Vi si manifesta un'esitazione nel definire le forme, un'incertezza stilistica che viene superata nel barocco, dove si recupera una predilezione consapevole per la forma e il suo autonomo e innovativo pathos².

La psicologia del barocco riesce a mostrarsi persino nella manifestazione del dolore o dell'ascesi mistica. Le sensazioni sono altamente soggettive, colte in una irrazionalità visiva, che ne testimonia la libertà da esperimenti precedenti e dove il piacere è spesso veicolato dal dolore e dalla tensione. È così anche negli inizi barocchi della caricatura – ad esempio nelle caricature del Bernini – intesa come forma d'arte in cui il pathos trova la sua espressione nell'umorismo. Una volta fissato il bello oggettivo, nella caricatura si compie un contro-movimento nel tipo ideale della deformazione (Gurisatti 2006: 7-20). Nel barocco Panofsky vede un incremento di sperimentazione espressiva fino al rococò. Qui la forma non è resa autonoma dall'ansia intima, come in Michelangelo, in cui la ricerca della potenza ordinata classica resiste a un pessimismo quasi del tutto individualistico. Il barocco ha in sé un principio formale a suo modo classico e un ritorno alla natura in termini di stile e di emozioni. Il pathos barocco è espressione di quel processo psicologico che è alla base dei fenomeni stilistici. Acquistano risalto in questa analisi la componente psicologista, persino inconscia, e la tensione emotiva che si trasforma in energia soggettiva e insieme in un controllo stilistico della forma (Pinotti 2001:

² *Che cos'è il barocco?* è del 1936, ma fu pubblicato solo negli anni Novanta per iniziativa del curatore I. Lavin. Sul tema dello stile in Panofsky si veda l'ampio saggio di C. Cieri Via (2016: 232 ss.).

171; Holly 1991: 51-2). Lo stile si svela come risoluzione di contrasti e dualismi, ad esempio tra superficie piana e vista tridimensionale (Panofsky 2011: 32).

Se si percorre, anche solo in pochi esempi, la storia dell'estetica si vede che il sentimento, o lo stato d'animo, del pathos nella creazione artistica ebbe un giudizio radicalmente negativo in Platone. Importante per Panofsky è stato il saggio di Cassirer *Eidos und Idolon* pubblicato nel 1923 nei *Vorträge* della biblioteca Warburg, seguito nell'anno successivo negli *Studien* dal libro di Panofsky *Idea*, come prosecuzione delle riflessioni cassireriane e come suo primo scritto sulla storia delle idee. Vi si tratta dell'evoluzione del concetto di idea dopo Platone e del mutare del suo significato intrinseco a partire dal neoplatonismo fino all'età moderna. Cassirer aveva osservato che il pensiero ossessivamente negativo di Platone sull'artista e sull'immagine, entrambi aspetti di una soggettività non speculativa, era in contraddizione con l'attrazione appassionata per il bello in funzione dell'ascesi al mondo delle idee (ad esempio in *Simposio* 210 ss.). La contraddizione sarebbe nell'esito estetico di una teoresi, che pure è volta al totale abbandono della sensibilità in funzione della pura dialettica e partecipazione alle idee.

Il concetto platonico di *eidos* è incompatibile con l'arte perché è impossibile rendere l'espressione artistica del tutto astratta dalla sensibilità. Il sensibile non consente un accesso all'idea se non in uno sforzo teorico che pochi sanno compiere, e con grande fatica e in molto tempo (Platone: *VII Lettera*, 344 b), per innalzarsi alla percezione della verità. Anche l'opera del pittore per Platone è imitazione, concetto svalutativo della realtà essenziale, perché nella *mimesis* l'oggetto raffigurato, solo un'immagine della realtà, è apparente e non reale. Cassirer nota però come l'inserimento del mito nella discussione filosofica sia una forma di arte: il mito ideato da Platone, contro la tradizione mitopoietica greca arcaica – eppure per certi aspetti conformemente ad essa –, ha la funzione di lasciare intravedere il vero nella rappresentazione del verosimile. La filosofia dell'arte successiva a Platone, del resto, ha interpretato l'idea platonica proprio a partire dall'ideale, da quell'*eidolon* che ne è l'immagine o il simulacro³.

L'esperienza del pathos, secondo Platone, è incapace di sollevarsi all'etica e alla sfera delle idee, anche se le sue opere scritte sono permeate dal pathos della discussione filosofica, dell'esperienza vissuta del

³ Per un ragionamento sul simulacro come differenza e non somiglianza in Platone e nella storia della filosofia si veda G. Deleuze (1975: 230-4).

dialogo fino alla sua teatralità. Per quanto sia molto arduo disputare sull'autenticità della Lettera VII – e su questo rinvio sempre alle argomentazioni di Giorgio Pasquali (Pasquali 1967: 45 ss.) – il documento è comunque estremamente importante come attestato della vita e del pensiero di Platone (Isnardi Parente 1970: 50-99). Dobbiamo dunque tener conto della prova o esperimento e tentativo (*peira*), di uno sforzo supremo che solo pochi sono in grado di compiere, attraverso “sfregamenti” (*moghis de tribomena pros allela*) verso l'alto e verso il basso, che si compiono fra i quattro tempi della conoscenza, nomi e pensieri, visioni e sensazioni, con una fatica persino fisica di sudore e affanno, per essere in grado di accogliere la visione dell'idea. Una tensione che non è affatto mistica in Platone, ma è uno sforzo teorico in cui si accende il lampo dell'apprensione dell'idea (*eklamptsis*). La lunga fatica dei discorsi intrecciati nell'esercizio della prova e il negarsi alla scrittura riflettono la necessità di uno sforzo intellettuale che ciascuno compie in sé medesimo e nella discussione diretta con altri. C'è, credo, un pathos anche in questa esperienza di un distacco, movimentato e complesso, dalla realtà sensibile nell'attingere l'idea.

Si sa che le passioni della tragedia greca, terrore e pietà, *heleis kai phobos*, acquistano nella *Poetica* di Aristotele, solo in parte all'opposto di Platone, un valore positivo, perché si manifestano in funzione conoscitiva nella catarsi con cui si conclude la trama del pathos tragico.

Nel terzo secolo della nostra era, Plotino, di cui Panofsky parla con competenza in *Idea* e in alcuni scritti sul rinascimento fiorentino, nei trattati sul bello di *Enneadi* I, 6 (1) e V 8 (31), come ancora in VI, 7 (38)⁴, riflette sulle sensazioni di pathos, come dolore e piacere, entusiasmo e spavento. Esse accompagnano, in modo apparentemente contraddittorio (infatti si presentano dopo che l'anima ha già abbandonato, nella sua risalita verso il *nous*, la sensibilità e la dimensione etica), l'ascesi alla visione delle idee, tutte pervase dall'idea del bello e dalla sua diretta discendenza dal Bene-Uno (Ferretti 2005: 66-8). Il bello partecipa di tutte le idee rendendole trasparenti così che appaiono le une nelle altre, interpretazione ingegnosa della partecipazione (*metexis*) tra le idee in Platone ma anche del valore conoscitivo di determinate passioni, pur presente in un autore che “sembrava vergognarsi di essere in un corpo” (così Porfirio all'inizio dell'introduzione alla sua edizione delle *Enneadi*) (Plotino 1992: 3). Già davanti alla bellezza delle virtù si prova gioia, spavento, stupore accom-

⁴ I numeri tra parentesi indicano la serie cronologica dei trattati, secondo l'edizione delle *Enneadi* fatta da Porfirio, preziosa per precisione filologica, alla fine del terzo secolo.

pagnato da piacere. In *Enneadi* I (6,3) l'ascesa al Bene è accompagnata da beatitudine e stupore, stordimento e paura. E tuttavia c'è ormai separazione dalla sensibilità⁵. Nel capitolo 9 dello stesso trattato lo smisurato spaventa e affascina. In VI (7, 38, 22, 8-21) l'anima sotto l'influsso del Bene si agita come una baccante, e "pervasa da acuti desideri si fa tutta eros" (Plotino 1992: 1253).

Si ricordi in proposito l'emozione d'amore che porta l'anima al Bene nel *Fedro* di Platone (251 b, 2-5) e che persiste nel ricordo delle forme anche quando l'anima ne è di nuovo discesa (Hadot 1999: 42 ss.). Il bello, a differenza del Bene, suscita terrore e smarrimento e piacere misto a dolore (*Enneadi* V: 5, 12, 33-7). Come si può vedere qui, in Plotino l'anima individuale è mossa dalla bellezza terrena e dalla scintilla di Bene che ha dentro di sé, verso la via di risalita alle virtù e alle idee, agitata nel suo percorso da passioni e sentimenti ancora di natura sensibile.

Per seguire questo itinerario solo indicativo sulla passione dell'aprensione intellettuale, che in gran parte ha influito sul pensiero di Warburg e di Panofsky, a metà del Settecento un pensatore politico, Edmund Burke, inaugurò nella sua *Inchiesta sulle idee di bello e di sublime* (1757-1759) una lettura del sublime opposto al bello fino a teorizzarne il carattere anche di brutto come forma passionale e artistica. Il pathos produce il sublime e l'orrido nelle loro contraddizioni e nella loro potenza espressiva. Anche nel *Laocoonte* di Lessing, all'apice della cultura illuministica, fanno la loro comparsa gli ingredienti che accompagnano la forma bella classica, e però si risolvono non solo nel tragico ma anche nel brutto, il ridicolo, il disgustoso (Lessing 2007: cc. XXIII-XXVII). In questi opposti alla bella forma risolti nell'arte figurativa, come anche nella letteratura antica sia omerica sia tragica, si dilata lo spazio per il manifestarsi del sentimento estetico e con esso l'incremento dell'immaginazione. Vi è qui un risalto dato al patetismo estremo come portatore di emozioni comunque essenziali al risultato artistico e dunque, crediamo, conoscitivo.

Un poeta, Friedrich Hölderlin, alla fine del Settecento ci dà una conferma e una smentita. Nella peripecia e nella catastrofe della vicenda tragica, come nella vicenda mondana della morte dell'artista e il disvelarsi della sua eroica impresa creativa, si inizia una nuova epoca, contrapposta a quella vissuta nel presente storico. Solo la morte dell'eroe, artista e poeta, rende percepibile ai suoi contemporanei la nuova epoca. Il poeta è il solo a vedere il nuovo tempo, proteso sull'orlo della fine per la nostal-

⁵ Sul tema del rapporto tra l'anima e la sensibilità corporea si vedano a proposito della divisibilità e indivisibilità dell'anima i primi trattati della quarta *Enneade*.

gia del passato e partecipe dell'avvento di un linguaggio nuovo (Hölderlin 1994: 89-94).

Ancora su questa traccia di pensiero, Friedrich Schiller, nel *Saggio sull'ingenuo e il sentimentale* (1795-1796) vede, proprio nella dinamica tra ingenuo e sentimentale, la rottura dell'intesa umana con la natura, per approdare a una tormentosa, ma pure conoscitivamente determinata, nostalgia dell'irrecuperabile. L'accesso alla modernità è qui sancito e compreso nella sua forma più genuina, quella di una civiltà che è ricerca, ma non conquista definitiva, della bellezza, un equilibrio raggiunto solo idealmente tra intelletto e sensibilità.

Su quel crinale tra luci e ombre che segna la fine del Settecento, ritroviamo un movimento e un divenire che generano pathos nella *Critica del giudizio di Kant* (1790), ben nota a tutti i pensatori successivi nonché a tutti i volenterosi di leggerla e comprenderla. Nella trattazione del bello e il sublime risuona una nota di pathos quando, nel percorso che conduce al sublime, la mente abbandona l'immaginazione, insufficiente a colmarne l'apprensione, e prova una forte emozione dolorosa di fronte a questa *défaillance* di una delle sue esperienze fondamentali (Kant 1790: § 24). Nel configurarsi del bello e nel riflettersi del pensiero su se stesso, quello che Schiller chiamerà, nelle *Lettere sull'educazione estetica* del 1795, il "passo indietro" dall'intelletto alla sensibilità (Schiller 2005: 66, lettera XX), si genera una rappresentazione senza l'oggetto e quindi in modo puramente rappresentativo (la bellezza vaga, cioè libera dal concetto). Nell'accedere al sublime invece è l'intera funzione formativa che si sospende per liberarsi dei limiti, altrimenti così essenziali, dell'immaginazione.

Nel testo di Cassirer *Vita e dottrina di Kant* del 1918, che ha influenzato Panofsky nei suoi primi scritti tedeschi, il capitolo sulla Critica del giudizio deve aver dato molto da pensare al giovane storico dell'arte per il tema del giudizio sull'opera artistica. In particolare deve essere stata rilevante per lui l'esposizione della natura soggettiva e insieme universale del giudizio estetico. L'opera d'arte vi appare nell'unicità del suo manifestarsi grazie alla facoltà universale e insieme soggettiva del giudizio di bello. L'opera d'arte è unica ma il giudizio di bello è, benché soggettivo, universale, tale da configurare un'accezione non personale del gusto, ma una sua funzione nello scoprire in sé il "sostrato sovrasensibile dell'umanità" (Kant 1999: 237). Ognuno di noi coglie soggettivamente il bello, ma nel senso che ognuno nel provarne il sentimento fa riferimento all'universale facoltà del giudizio.

Il genio artistico esprime un talento naturale, dato dalla natura all'arte secondo una regola a noi sconosciuta intellettualmente, ma avvertita nel libero gioco delle nostre facoltà conoscitive. Nelle pagine della *Critica* sul sublime si considera il movimento della funzione del giudizio oltre il bello. Qui anche la forma senza il concetto, e senza l'oggetto che inerisce al bello, viene abbandonata e viene a cadere anche l'immaginazione. È così che nel sentimento del sublime diventa possibile pensare l'infinito matematico e la potenza infinita e in sé irrapresentabile della natura. La riflessione estetica del giudizio sull'io pensante e senziente si amplia fino a cogliere l'inimmaginabile, e scoprire così sentimenti di dolore e insieme di piacere che accompagnano la percezione del sublime e che, lungi dall'essere dispersivi del senso, portano a quel sovrasensibile comune a tutti gli uomini, che dà unità e consistenza alla forma che Cassirer direbbe simbolica.

Ma senza l'oggetto, il concetto o anche la pura forma (la *Formung*, attività del dare forma) del bello, quale riferimento alla storia o alla cultura può avere un tale giudizio? Nel Kant della terza critica l'interrogazione sul senso della creazione artistica è centrale, come e forse più di quella sulle leggi particolari ed empiriche della natura, che pure è il suo punto di origine e il suo scopo. Qui il sensibile acquista tutta la sua potenza espressiva di regole, venute dalla natura in sé all'arte, cioè da quella natura che eccede le leggi trascendentali della conoscenza. E la psicologia, con i sentimenti di piacere e dispiacere nel sublime, vi ha parte preponderante almeno in funzione esplicativa (Kant 1999: 113-5).

Le funzioni conoscitive riflettono su se stesse, si interrogano sul loro procedere e si scoprono senzienti e ragionanti nell'opera del genio artistico (Kant 1999: § 45), che attinge direttamente alla regola ignota della natura la sua propria ed esclusiva regola, e in questo supera a detta di Kant qualunque esperienza conoscitiva o scientifica (Kant 1999: § 46). Nella percezione del sublime inoltre, il giudizio riflettente opera come se fosse in presenza di anche solo un fuggevole contatto diretto con la cosa in sé, quel noumeno inaccessibile alla conoscenza logica o naturale, che pertiene a quella sfera inconoscibile che, tramite l'affezione alle nostre facoltà sensibili, ed entro i loro limiti, innesca il processo stesso della conoscenza: "Infatti solo attraverso tale facoltà (sovrasensibile) e la sua idea di un noumeno, il quale pure non consente alcuna intuizione, ma è però posto a sostrato dell'intuizione del mondo, in quanto semplice fenomeno, l'infinito del mondo dei sensi viene interamente compreso sotto un concetto" (Kant 1999: 93). Naturalmente qui l'in sé e l'intuizione paiono convergere in un punto, anche se l'intera compagine delle tre Critiche lo

vieta. Questo punto di contatto può essere tuttavia almeno pensabile, data la natura del sublime che eccede la sensibilità e l'immaginazione.

Tornando a Panofsky, il pathos si mostra essenziale nel cammino verso una concezione non puramente formalistica ma anche storica psicologica ed epocale dello stile. Si potrebbe dire che il passaggio tra romanico e gotico e tra rinascimento e barocco per Panofsky consista nel fermento che percorre le cosiddette epoche di transizione, così definite da Warburg, le età più o meno consapevoli del proprio pathos nel tentativo della conquista di un'espressione di sé in uno stile (Pinotti 2001: 44).

Nel saggio *Storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come storia degli stili* del 1921, la proporzione è una forma simbolica nel senso in cui la intende Cassirer, la forma che riassume gli sforzi degli autori o artisti di un'epoca per trovare una sintesi simbolica e persistente al proprio divenire. Così è lo stile in Panofsky, è il risultato fermo di una volontà formativa in parte inconscia in parte consapevole. Nella forma dunque coesistono sia i contenuti oggettivi, nei quali rientra anche la visione del mondo, sia la coscienza individuale. In questi saggi, ancora sotto l'influsso di alcune espressioni del neokantismo di inizio secolo, diventa ingrediente fondamentale dello stile anche il concetto di *Erlebnis*, l'esperienza vissuta. Il pathos della distanza storica dai modelli greci si attua nella necessità di rivivere la tragica inquietudine dell'antico prima ancora di apprezzarne il risultato calmo della forma. E di nuovo osserviamo la traccia della concezione warburghiana della *Pathosformel* come "esperienza universale dell'umanità". Il pathos è a fondamento della capacità di creare tipi che connotano uno stile (Warburg 2002: 3-5).

I "Tre studi sullo stile in America": *Che cos'è il barocco; Stile e tecnica del cinema; I precedenti stilistici della calandra della Rolls Royce* – di cui i primi due (di uno si è già detto sopra) appartenenti agli anni Trenta, e uno, sul *design* industriale in Inghilterra, di molto posteriore (1963) – uscirono negli anni Novanta per l'edizione e la cura di Irving Lavin, che ne sottolinea la congruità complessiva, per l'intelligenza di Panofsky, nel sapersi liberare dal condizionamento degli schemi interpretativi di stili (Panofsky 2011: 141-2).

Interessante da molti punti di vista è il saggio del 1936 sul cinema, di cui Panofsky era appassionato spettatore. Il cinema vi è considerato come arte nuova, autenticamente popolare e necessaria alla contemporaneità oltre che fonte di godimento e pathos nel veder muoversi le immagini sullo schermo. Per questo e con sottile percezione sociologica, Panofsky rileva la diffidenza delle classi colte verso gli inizi di quest'arte. Si ricordi la scena descritta nello *Zauberberg* di Thomas Mann, *La Montagna incan-*

tata, dove un gruppo di ospiti del sanatorio si avventura – contravvenendo alle regole istituite dai medici – nel cinema di Davos per assistere sbigottiti allo scatenamento di forze visive di cui sono incapaci di coordinare le impressioni e passioni. Nello stesso anno del saggio di Panofsky, Walter Benjamin pubblica il suo *L'opera d'arte nell'età della sua riproducibilità tecnica*, testo diversamente sottile e profondo, sul pathos collettivo nella fruizione dello spettacolo di massa. Così Warburg, nel suo figurativo *Bilderatlas*, ha associato la ninfa o menade danzante avvolta in ampi panneggi, che affascinò l'antichità classica e il rinascimento facendone rivivere la formula (in Ghirlandaio e Botticelli). Warburg vede il suo ritorno, sotto la specie della stessa formula, in una pubblicità delle crociere atlantiche, dove appare una ragazza moderna su di una nave a vapore in viaggio.

Anche nel cinema Panofsky osserva la coincidenza del mezzo tecnologico con il mezzo espressivo. Questa stessa caratteristica aveva osservato nel mosaico medievale, che porta il pensiero a innalzarsi al soprannaturale, e nel procedimento dell'incisione su metallo che in Dürer evolve verso la purezza classica. Panofsky è affascinato dalla sperimentazione stilistica nel cinema e dalla parallela evoluzione degli strumenti della ricerca tecnologica dal muto verso il parlato. Qui lo stile è nel montaggio di esperienze percettive e ricettive di storia, che concorrono a una forma espressiva efficace (*Pathosformel*) e persistente oltre la storia (come infatti è la *Pathosformel*). Ed è proprio nell'analisi sul cinema, arte moderna e incisiva pur in varie altre forme, che il discorso sullo stile si amplia quasi senza confini, diventando potenzialità collettiva di senso e significato, e soprattutto di come evolva nella sua potenza la formula di pathos, coinvolgendo movimento, azione e sostanza.

Vorrei infine soffermarmi sul saggio *Architettura gotica e filosofia scolastica* uscito nel 1951, dove ancora più efficace, sia dal punto di vista descrittivo che da quello di scienza dell'arte, appare l'azione del pathos nel contrapporsi del gotico al romanico nelle chiese medievali francesi, periodo caratterizzato sia cronologicamente che concettualmente dal pensiero della scolastica. Il parallelo tra l'argomentazione tomista delle dispute quodlibetane nella Parigi del tredicesimo secolo e la capacità costruttiva e inventiva di nuove forme tra gli architetti del gotico francese, che lavoravano a stretto contatto con i committenti di educazione scolastica, viene condotto con perizia nei minimi particolari della sperimentazione sulle torri e i frontoni in rapporto alle navate interne delle chiese.

Con il risorgere della grande filosofia nella prima scolastica rinascono anche le arti e la prima architettura gotica francese, quella della chiesa di

Saint Denis, sotto la guida dell'abate Suger (Panofsky 1963: 107-45). Panofsky individua poi caratteristiche della scolastica classica cui corrispondono quelle del gotico maturo a Chartres. Lo studio, che l'epoca intraprende, del *de anima* di Aristotele mostra il rinnovato interesse per la psicologia. Infine l'arte tardogotica, subito successiva, appare disgregata in una varietà stilistica e in un soggettivismo intensificato che ne spezzano la coerenza formale, mentre le esperienze nominalistiche empiriste e mistiche in filosofia mutano il quadro intellettuale dell'epoca.

Nel nesso tra arte gotica e filosofia scolastica, Panofsky trova prima di tutto il loro straordinario sincronismo nel periodo che va dal 1140 circa al 1270. E vi individua un genuino rapporto di causa-effetto. Qui torna con insistenza nel saggio il concetto di *habitus mentalis*, inteso come "forza formatrice di abitudini", che nell'originale inglese è "mental habit". L'espressione è tratta dalla *Summa Theologiae* di Tommaso ed è spiegato come "principium importans ordinem ad actum" ("il principio che regola l'atto"). In Panofsky "habitforming force" (Panofsky 2010: 21)⁶. Sotto questo concetto Panofsky osserva il monopolio a Parigi della scolastica e la sua influenza nel campo dell'educazione del periodo preso in esame. Questo ha determinato il peculiare rapporto dei costruttori di cattedrali con coloro con cui dovevano discutere i progetti. Il lavoro degli architetti era esposto all'influenza del pensiero scolastico della capitale e degli ordini con cui essa aveva rapporto. Gli architetti infatti lavoravano con i programmi liturgici e iconografici. Un particolare influsso formativo avevano sugli stilemi del primo gotico francese, e sulle sue evoluzioni stilistiche, i sermoni di *disputationes quodlibetanae* dell'università di Parigi. L'architetto del XIII secolo era insomma una sorta di pensatore scolastico, ma nel senso di *enlumineur*, un professionista, un uomo di mondo (Panofsky 2010: 23).

Vivida è la descrizione di Panofsky di questo ambito sociale, come è stato ben sottolineato da Pierre Bourdieu nella sua postfazione alla prima pubblicazione francese del saggio da lui stesso tradotto per i tipi de *Les éditions de minuit*. Evidente è l'entusiasmo di Bourdieu per Panofsky di contro alle critiche aspre che erano state da più parti rivolte all'opera. Bourdieu vi riconosceva invece la possibilità da lui stesso perseguita di una fusione tra filosofia e sociologia, brillante per lo sviluppo di entrambe le discipline (Anheim e Pasquali 2025: 138 ss.).

⁶ Il concetto, pur giudicato dallo stesso Panofsky un po' generico, si precisa nel corso dell'esposizione come essenziale a collegare gli ambiti disciplinari diversi e ricorre spesso nel saggio.

Panofsky enuncia i passi salienti dell'*habitus mentalis* che la scolastica aveva inculcato, con il suo procedimento intellettuale di divisioni analitiche e ricomposizioni, nei modi del dare forma di un'intera epoca. Egli cita un movimento essenziale della psicologia della *Gestalt*, che, in contrasto con le dottrine del XIX secolo e in accordo invece con quelle del XIII secolo, "rifiuta di riservare alle sole facoltà della mente umana la capacità di sintesi e sottolinea i poteri formativi dei processi sensoriali" (Panofsky 2010: 31-2). Nella sola percezione si trova infatti già una specie di intelligenza, che organizza il materiale sensoriale secondo il modello di semplici buone *Gestalten*. Viene citato Tommaso dalla *Summa*, dove si dice che anche il senso è una specie di ragione, come lo è ogni potere conoscitivo (*virtus cognoscitiva*). Il discorso orale è organizzato con frasi ricorrenti e, nello scritto, si trova una determinata articolazione visiva della pagina stessa che asseconda le suddivisioni concettuali. Questi modi e stili influirono direttamente sull'arte, anche sulla musica, la pittura e la scultura, e divennero contesti funzionali dell'architettura. Nel XIII secolo fu quindi acquisito un *habitus mentale* della chiarificazione e un principio della trasparenza che, ad esempio nelle cattedrali gotiche da Saint Denis a Nôtre Dame, decisero del rapporto tra le diverse strutture e conformazioni delle chiese.

Panofsky procede nelle zone intermedie dell'arte come ha fatto per il rinascimento: individua i principi di formazione dello stile. La prima scolastica nasceva nello stesso tempo e ambiente in cui si concretizzava a Saint-Denis la concezione di guida spirituale ma concretamente fattiva dell'abate Suger, con la sua intraprendenza fondativa di richieste di stile e grandiosità celebrativa. Panofsky mette poi in evidenza lo schematismo e il formalismo della struttura letteraria nella scolastica classica, che tende a un disegno che chiarisca all'immaginazione del lettore i procedimenti mentali (Panofsky 2010: 27). In seguito, nella speculazione nominalistica che succede al razionalismo teologico, Panofsky trova stimoli emozionali come vie di accesso alla realtà, sia nel misticismo di Meister Eckhart sia nel nominalismo critico di Ockham, pensatori da lui definiti "moderni". Da ciò trae conseguenze che lo conducono a individuare la costruzione di opere di culto per empatia. Nominalismo e misticismo sono, nella sua visione dinamica della cultura, gli estremi che si toccano, le opposte vie che conducono alla realtà.

Quello che è particolarmente interessante in questo saggio è l'analisi del diffondersi nell'epoca di un abito mentale, che ha una forza formatrice di abitudini e dei suoi canali di trasmissione, segnati dal monopolio della scolastica nel campo dell'educazione. Panofsky pone la questione

del metodo scolastico del procedere per conquistare la verità, intesa come impalcatura anche inconscia di modelli di pensiero, che in mano agli architetti diventano strutture visive. L'abito mentale può essere visto come una formazione simbolica dell'epoca, ma diventa anche formula di pathos, e precisamente nell'accezione tomista del potere formativo dei caratteri sensoriali come una specie di ragione. Si tratta di una *virtus cognoscitiva* che entra a far parte della capacità costruttiva degli architetti del gotico. "Qui la dialettica scolastica ha condotto il pensiero architettonico ad un limite tale che cessa quasi di essere architettonico" (Panofsky 2010: 60). L'abitudine mentale si distacca dal romanico e si avvia alla suggestione visiva e contemplativa del gotico, quello stesso stile grandioso e potente che Vasari due secoli dopo ha ritenuto non più persuasivo di forma per il Rinascimento.

Il divenire di forme persistenti si configura come successione storica di fatti che trovano la loro consistenza nella durata di un'espressione simbolica. L'unità di un ambito spirituale deve essere determinata e assicurata non a partire dall'oggetto, ma solo dalla funzione che gli sta a fondamento, così come era stata formulata nella sistematica generale delle forme simboliche di Ernst Cassirer.

Da questa riflessione complessiva e veloce del raffronto tra forma simbolica, *Pathosformel* e *mental habit* nella loro azione attivatrice di arte e di pensiero, il pathos emerge come ciò che accompagna il processo conoscitivo e comunicativo, e ne segna tutti i passaggi, rivelando il suo stretto rapporto con lo stile in cui si consolidano volta a volta e, con maggiore o minore potenza espressiva, le forme dell'arte figurativa.

Bibliografia

- Anheim, É., Pasquali, P., *Bourdieu et Panofsky. Essai d'archéologie intellectuelle*, Paris, Les Editions de minuit, 2025.
- Burke, E., *Inchiesta sul bello e il sublime* (1759), a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985.
- Deleuze, G., *Logica del senso* (1969), tr. it. M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Hadot, P., *Plotino o la semplicità dello sguardo* (1997), tr. it. M. Guerra, Torino, Einaudi, 1999.
- Didi-Hubermann, G., *Devant l'image. Question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Les éditions de minuit, 1990.
- Didi-Hubermann, G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), tr. it. S. Chiodi, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

- Didi-Hubermann, G., *L'Exorciste*, in G. Didi-Hubermann et al., *Relire Panofsky*, Paris, Beaux-arts de Paris éditions, 2008.
- Didi-Hubermann, G., *L'humanisme altéré. La rassemblement inquiète*, I, Paris, Gallimard, 2023.
- Cieri Via, C., *L'iconologia dello stile: un cortocircuito energetico fra Aby Warburg e Erwin Panofsky*, in A. Barale, F. Desideri, S. Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione*, Milano, Mimesis, 2016.
- Ferretti, S., *Bellezza sensibile e intelligibile*, in Id., *Antichi e moderni. L'elaborazione del passato*, Pisa, ETS, 2005, pp. 59-84.
- Hölderlin, F., *Sul tragico*, a cura di R. Bodei, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Holly, M.A., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte* (1984), tr. it. A. Zoerle, Milano, Yaka Book, 1991.
- Gurisatti, G., *Introduzione*, in W. Hofmann, *La caricatura. Da Leonardo a Picasso* (1956), Vicenza, Angelo Colla, 2006.
- Isnardi Parente, M., *Filosofia e politica nelle lettere di Platone*, Napoli, Guida, 1970.
- Kant, I., *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni. H. M. Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999.
- Lessing, G.E., *Laocoonte* (1766), a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2007.
- Panofsky, E., *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in Id., *Il significato nelle arti visive* (1955), tr. it. R. Federici, Torino, Einaudi, 1962.
- Panofsky, E., *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del rinascimento* (1939), tr. it. R. Pedio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 236-320.
- Panofsky, E., *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls Royce*, a cura di I. Lavin, Milano, Abscondita, 2011.
- Panofsky, E., *Architecture gotique et pensée scolastique*, tr. fr. P. Bourdieu, Paris, Éditions de minuit, 1967.
- Pasquali, G., *Le lettere di Platone*, Firenze, Sansoni, 1967.
- Pinotti, A., *Il corpo dello stile*, Milano, Mimesis, 2001.
- Plotino, *Enneadi*, a cura di G. Reale e R. Radice, tr. it. G. Faggini, Milano, Rusconi, 1992.
- Schiller, F., *L'educazione estetica dell'umanità* (1793), Palermo, Aesthetica, 2005.
- Simmel G., *Michelangelo. Un capitolo di filosofia della cultura* (1910), a cura di L. Perucchi, Milano, Abscondita, 2003.
- Warburg, A., *Mnemosyne. Atlante delle immagini* (1937), a cura di M. Ghelardi, Racconigi, Arago, 2002.
- Wölfflin, H., *Rinascimento e barocco* (1908), tr. it. A. Tizzo, Milano, Abscondita, 2010.