

Il cavaliere e il Bodensee

Heinrich Wölfflin: l'Italia e il sentimento tedesco della forma

MAURIZIO GHELARDI

ABSTRACT: *The knight and the Lake of Constance. Heinrich Wölfflin: Italy and the German feeling of the form*

The relationship between the Italian and German art form in the reflection of Heinrich Wölfflin. Through unpublished documents the author of this essay traces not only the reflection of the great Swiss historian on this subject, but also reconstructs the relations of Wölfflin with the German academic environment and his “feeling of the form”.

KEYWORDS: Italian Renaissance art, German art of the sixteenth century, artistic form.

«Mi sento come il cavaliere del Bodensee, visto che ho mantenuto per così lungo tempo il posto in questa società». Così Heinrich Wölfflin annota nel suo diario agli inizi di marzo del 1924¹.

Ma chi è il cavaliere del *Bodensee*? E soprattutto: che cosa significa questa metafora?

Rispondere alla prima domanda è semplice: il cavaliere del Bodensee è il personaggio principale di una ballata di Gustav Schwab, in cui si racconta che un cavaliere, scambiando il *Bodensee* ghiacciato per una pianura, lo aveva attraversato a cavallo. Solo dopo essere giunto in una locanda, si era reso conto del pericolo corso e per lo shock era morto: «il suo cuore si fermò, i suoi capelli si drizzarono, immediatamente, dietro le sue spalle, sghignazzò ancora il terrificante pericolo»².

Il secondo quesito è più complesso, perché la risposta implica il giudizio sull'esperienza che, come professore di storia dell'arte, Wölfflin aveva fatto

1. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, 4 marzo 1924; il *Wölfflin Nachlaß* è conservato nella Handschriften-Abteilung della Biblioteca Universitaria di Basilea. Su Wölfflin si veda in ultimo: A. AY, *Nachts: Goethe gelesen. Heinrich Wölfflin und seine Goethe-Rezeption*, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht, 2010; H.C. Hönes, *Wölfflin Bild-Körpers*, Zürich, Diaphanes, 2011. Sempre utile H. Wölfflin, *Heinrich Wölfflin 1864–1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Basel, Schwabe & Co, 1984².

2. G. Schwab, *Der Reiter und der Bodensee*, in Idem, *Gedichte*, Stuttgart-Tübingen, Cotta, 1828, vol. I, pp. 364–366; il leggendario episodio risalirebbe al 1573. Nel 1971 Peter Handke in *Der Ritt über den Bodensee*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971 ha ripreso questa leggenda rapportandola ad alcune riflessioni sul linguaggio.

in Germania: a partire dal 1901 a Berlino ove, come scrive nel diario, «per 10 anni avevo avuto di fronte il monumento di Federico il Grande»³, quindi dal 1912 al 1924 a Monaco⁴.

Pochi giorni dopo essersi riferito al cavaliere del Bodensee, il 9 marzo 1924, sulla «Allgemeine Zeitung», Wölfflin ufficializza la sua partenza da Monaco con un breve articolo di commiato dal titolo eloquente: *Abschied*⁵. Qui, pur riconoscendo i debiti contratti «nei confronti della grande nazione tedesca», Wölfflin scrive, non senza un sottile velo di ironia e di distacco: i giovani hanno adesso bisogno di una nuova guida che non appartenga più «alla mia generazione, oramai fuori moda», aggiungendo però che questa scelta è dettata anche dall'esigenza di voler chiudere a sessant'anni il cerchio della sua formazione individuale, approfondendo un ultimo problema che sia in grado «di coniugare la ricerca ad un più alto e profondo senso della vita»⁶.

Alla luce di queste affermazioni si chiarisce la questione che adesso lo occupa.

Due anni prima, nel 1922, sulla rivista «Logos», Wölfflin aveva pubblicato un saggio dal titolo: *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, ove aveva anticipato in alcune pagine dense e cristalline l'idea che articolerà nel suo ultimo libro del 1931⁷. E sempre sullo stesso tema era tornato nel 1924 in un ciclo di conferenze, mentre ritornava a farsi insistente il suo interesse per Goethe — «Di sera, a casa, leggo Goethe: uomo felice! Presto a letto!»⁸ — che culminerà nell'importante saggio del 1926, *Goethes Italienische Reise*, ove l'autore si sofferma non sui giudizi estetici di Goethe, quanto sul rapporto tra la forma e l'esperienza italiana che il poeta tedesco aveva definito una «rinascita»⁹. L'interesse per Goethe era stato mediato fin dal 1887 dalla lettura

3. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, 8 luglio 1912.

4. Ivi, 1911: «Berlino mi è sempre rimasta estranea, è impossibile far proprie le impressioni di altri che hanno come patria questa città»; cfr. pure gli appunti del marzo 1912; del 12 luglio 1912 (ove Wölfflin confessa di aver preso la decisione definitiva di lasciare Berlino); del 18 luglio 1912; del 26 luglio 1912 e del 12 settembre 1912.

5. Idem, *Abschied*, «Allgemeine Zeitung», 9 marzo 1924, p. 14.

6. *Ibidem*.

7. Idem, *Italien und das deutsche Formgefühl*, «Logos», X (1922), pp. 251–260, riprodotto in Idem, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel, Schwabe, 1941, pp. 119–126. La quarta parte di questa raccolta di saggi, che era ritenuta da Wölfflin una sorta di testamento intellettuale, è dedicata alla trattazione del carattere nazionale.

8. Citato in A. AY, *Nachts: Goethe gelesen. Heinrich Wölfflin und seine Goethe-Rezeption*, cit., p. 5.

9. H. Wölfflin, *Goethes Italienische Reise*, «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft», XII (1926), pp. 327–337, riprodotto in H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, cit., pp. 49–57. In un appunto del 3 ottobre 1890, Wölfflin aveva scritto: «Il viaggio in Italia a partire da Goethe va visto in relazione alla esposizione artistica: 1) l'epoca classica di Winckelmann; 2) l'epoca romantica e come questo concetto muta»; cfr. pure la riflessione su Goethe e le scienze naturali del 20 giugno 1883.

di Victor Hehn¹⁰ che in *Italien. Ansichten und Streiflichter* aveva condotto una penetrante polemica verso la concezione romantica, rivendicando il carattere essenzialmente plastico e tettonico del paesaggio italiano¹¹.

Così nei diari, mentre ripercorre più volte le tappe salienti della sua biografia intellettuale — «la chiamata nel 1893 a Basilea. La serenità di Burckhardt»¹² —, a partire dal 1924 Wölfflin sembra tirare definitivamente le fila della sua esperienza tedesca che, con il «deciso mutamento di atmosfera sopravvenuto in Germania con la guerra», stride con il nuovo ambiente zurighese: «è sempre piacevole trovarsi in una società dove ... non c'è bisogno di tenere discorsi preconfezionati, e dove non si paga il tono giocoso del discorso»¹³. Parallelamente, si dipana l'esigenza, più volte ripetuta, di risolvere quello che l'autore ritiene idealmente il suo ultimo compito: «il libro sull'Italia e la Germania deve essere alla fine risolto, affinché la strada possa essere libera»¹⁴.

Insomma, gli anni dal 1920 al 1927 costituiscono una fase centrale di riflessione e allo stesso tempo una tappa intermedia per elaborare in forma di saggio una delle questioni di fondo a cui Wölfflin aveva rivolto da anni la sua attenzione: «L'*habitus* nazionale è una forma interna o esteriore? Si può parlare sempre di ambiti più ampi? E allora lo sviluppo interno di Wundt? Naturalmente è anch'esso pienamente espressivo e non paragonabile con le forme della rappresentazione che per l'individuo sono inespressive, sebbene necessarie»¹⁵.

E proprio tale questione si declina non solo attraverso un giudizio sull'esperienza tedesca, ma implica anche un spostamento di accento riguardo all'Italia: «Fino al cinquantesimo anno di età ho sperato che l'Italia appagasse la mia vita. Ma l'estate del 1914 ha smentito tutto ciò, forse perché in generale avevo sbagliato di cercare tale appagamento proprio là. Ma i molti inizi non potevano smarrirsi»¹⁶.

Noi, prosegue l'autore, non potremmo mai conciliare l'infinità nordica con la forma chiusa, tipicamente italiana che permette il rafforzamento

10. Vorrei scrivere «un libro sulla falsariga di Hehn» scrive H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, inizi 1902; e sempre allo stesso periodo risalgono alcuni appunti che portano come titolo «per un libro sull'Italia».

11. Cfr. V. Hehn, *Italien. Ansichten und Streiflichter*, St. Petersburg, H. Schmitzdorff (K. Rottger), 1867; Wölfflin aveva letto a Roma nel 1887 la quarta edizione pubblicata con aggiunte (Berlin, Borntraeger, 1887). In un appunto del 1917 Wölfflin scrive che ciò che ricorda meglio del suo primo soggiorno romano è l'altro libro di V. Hehn, *Gedanken über Goethe*, Berlin, Bornträger, 1895, soprattutto la parte dedicata alle «forme naturali della vita umana».

12. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, fine 1923 – marzo 1924.

13. Ivi, fine febbraio 1924.

14. Ivi, 30 ottobre 1926.

15. Ivi, metà dicembre – fine gennaio 1927.

16. Ivi, 24 dicembre 1917.

dell'individuo. Al Nord non prevale l'isolamento — vale a dire il tema della colonna isolata —, e ciò che è pittorico non ha singolarità, ma punta al di là di sé¹⁷.

Non a caso su questo sfondo si riaffaccia, smorzato, il giudizio sulla dolce empiria di Burckhardt, e al contempo si afferma quell'idea tipica di distacco che Wölfflin attribuirà negli ultimi anni di vita al suo professore basilese e a Montaigne: «Scrivere con la distanza di Montaigne. Nebulosità dell'attuale storia dell'arte»¹⁸.

Il grande tema dei rapporti nel Rinascimento tra l'arte italiana e il sentimento tedesco della forma costituisce dunque una sorta di spartiacque, che per un verso rimanda agli anni della formazione di Wölfflin, per l'altro agli ultimi anni della sua attività.

Perciò, prima di ricostruire brevemente la genesi del testo del 1931 e misurare le reazioni che esso avrà in due figure emblematiche e tra loro distanti quali Wilhelm Waetzold e Theodor Hetzer, cerchiamo di capire come tale questione si fosse imposta a Wölfflin fin dalla stesura di *Rinascimento e barocco*.

Qui, com'è noto, Wölfflin pone al centro della sua trattazione la relazione tra sentimento della forma e il concetto di stile¹⁹, introducendo un'analisi comparativa tra i due stili (rinascimentale e barocco) e al contempo evidenziando una «analogia organica» tra l'uomo e l'architettura. Secondo l'autore solo se si confronta il modo in cui il corpo umano è raffigurato nell'arte in epoche diverse, si può comprendere l'attitudine generale delle varie culture verso di esso. Perciò non è necessario scrivere una storia della civiltà, giacché ogni aspetto della cultura può essere appreso attraverso il confronto tra due modelli o ideal-tipi. Questa completa fiducia riguardo alla comparazione dei prodotti di due civiltà indica un rifiuto dei valori assoluti e una considerazione dei valori relativi di ogni cultura che in tal modo diventa autosufficiente e incommensurabile. Perciò Wölfflin non accetta la tradizionale idea di causa. Suggerisce piuttosto il metodo analogico, poiché lo stile, connesso a un determinato sentimento della forma (*bestimmtes Formgefühl*), è in analogia con una specifica fase della percezione (*Empfindungsphase*):

17. Cfr. *Ibidem*.

18. *Ibidem*. Ma cfr. anche l'appunto del 28 ottobre 1920, ove Montaigne ritorna come uno degli autori prediletti. Su Burckhardt e Montaigne si veda il manoscritto della conferenza di H. Wölfflin, *Die Persönlichkeit Jacob Burckhardts* (a cura di M. Ghelardi), «Cassirer Studies», IV (2011), pp. 11–34 e M. Ghelardi, *Scrivere «al Rand»: Jacob Burckhardt e la forma breve*, in *Prosa saggistica di area tedesca*, a cura di G. Cantarutti e W. Adam, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 117–127. Resta tuttora da ricostruire, sulla base dei diari, dell'epistolario, degli scritti e delle recensioni, l'evoluzione complessa e in parte ondivaga dei rapporti tra Wölfflin e Burckhardt. Una fonte importante in questo senso, almeno per i primi anni della formazione, sono le lettere di Wölfflin indirizzate al padre.

19. Cfr. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, 8 dicembre 1888.

Qual è il fatto decisivo per la fantasia creativa dell'artista? Si risponde: quella che forma il contenuto del tempo [...]. Ma qual è la via che conduce dalla cella del filosofo medievale all'officina dell'architetto? Qui ben poco contano i poteri culturali e le singole manifestazioni culturali, conta [...] invece il sentimento fondamentale del tempo, ed esso non può essere rappresentato da una singola idea o da un sistema di principi: le idee si possono esprimere grazie alle parole, i sentimenti possono essere espressi anche tettonicamente²⁰.

Con ciò Wölfflin spiega perché uno stile relativamente omogeneo permette di ricavare (per analogia) la *Stimmung* di un paese attraverso la sua materializzazione nell'arte: «Il sentimento della forma o piuttosto il senso per la libertà e il movimento non risiede nella architettura tedesca [...]. Ogni popolo ha l'arte che si merita»²¹. L'arte diventa in tal senso anche la fonte per comprendere l'uomo, e la descrizione artistica un mezzo per spiegare il carattere umano e i suoi mutamenti: forma e comprensione appaiono strettamente connessi e la prima rappresenta il concetto necessario per interpretare la vita: «Lo storiografo della umanità deve essere uno psicologo che mostra le forme umane, la vita dell'anima»²².

Già attorno al 1888 la spiegazione dell'organicità di una cultura attraverso differenze stilistiche aveva trovato per Wölfflin la sua legittimazione in una legge interna allo stesso sviluppo artistico²³. Una simile impostazione rimanda per un verso a Herder: «In tutti i sensi sono stato colpito da Herder»²⁴. Per l'altro, a Dilthey e a Wundt, il quale aveva elaborato una psicologia dell'arte capace di studiare il suo processo di formazione immanente. Un tale principio, ma non la sua applicazione, scrive Wölfflin, converge largamente con le mie idee e conferma il legame tra l'arte e la psicologia dell'arte²⁵.

Un importante riferimento alle opere di Wundt sulla psicologia dei popoli riemerge in una cartella di appunti del 1935, ove Wölfflin confessa la problematicità del rapporto tra arte e psicologia: «mi occupo di Wundt. L'omogeneità [tra arte e psicologia] è ancora da provare»²⁶.

20. Ivi, dicembre 1888.

21. Ivi, novembre 1886. Ma già Karl Otfried Müller aveva sottolineato che era il sentimento la fonte della espressione artistica, cfr. ivi, inverno 1886–1887 ove, oltre che Müller, Wölfflin ricorda anche il contributo che in questo senso hanno dato August Boeckh, Friedrich Schlegel e Friedrich Schleiermacher.

22. Ivi, 4 febbraio 1888.

23. Cfr. *ibidem* e soprattutto il lungo frammento intitolato *Die historische Krankheit* e altre osservazioni abbozzate tra l'autunno–inverno 1886–1887.

24. Ivi, 2 novembre 1885: «Introduzione alla antropologia a sfondo psicologico, grosso modo come Herder la tratta nelle *Idee* [...]. In tutti i sensi sono stato colpito da Herder [...] ma bisogna guardare! E poi ancora guardare! I viaggi: bisogna osservare le terre e i popoli». Da Herder Wölfflin trae l'idea che la storia dei popoli è governata dal ritmo della crescita, della fioritura e della decadenza.

25. Cfr. Idem, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, cit., p. 3 (a proposito del terzo volume della *Volkerpsychologie* di Wundt).

26. Idem, *Notiz-Tagebuch*, settembre–dicembre 1935.

Ma torniamo agli anni attorno al 1888.

In una pagina del diario Wölfflin annota: «Noi Tedeschi percepiamo l'Italia in modo profondamente diverso dagli Italiani, poiché muoviamo da un punto: solo chi conosce l'impurità può sapere che cosa sono le forme pure»²⁷. Tutta la nostalgia per l'Italia non è dunque che una spinta verso una purezza che cerca di cogliere l'infinito nel finito.

Il lungo soggiorno parigino del 1888–1889 permette a Wölfflin di sciogliere ogni ambiguità riguardo all'idea che lo stile sia una mera espressione del sentimento prevalente dell'epoca, di cui adesso gli appare come esempio negativo la *Philosophie de l'art* di Taine che, a torto, ha sostenuto che l'opera d'arte è un «necessario prodotto della razza, della terra e della cultura del tempo»²⁸. Wölfflin critica aspramente anche il fatto che Taine non abbia considerato a sufficienza il rapporto tra materia e stile: il presupposto di fondo resta infatti per lui «un ben definito senso della forma»²⁹.

Undici anni dopo la pubblicazione di *Rinascimento e barocco*, appare nel 1899 *L'arte classica*, ove a prevalere è una teoria della determinazione visuale delle forme. Non solo. Riemerge qui il contrasto tra arte nordica e arte italiana: «la parola "classico" ha per noi qualcosa di gelido [...]»³⁰. Rispetto alla oscillazioni e alle ambiguità presenti nelle due opere precedenti (*Psicologia dell'architettura* e *Rinascimento e Barocco*), e grazie anche all'influenza di Hildebrand che legge durante il soggiorno parigino, adesso è la percezione a costituire per Wölfflin il principio che spiega il mutamento stilistico: «Ogni generazione vede nel mondo quello che le rassomiglia, e nella creazione artistica non è importante il *milieu* ma l'organicità o il sentimento della forma di una determinata cultura»³¹.

Chiamato a Berlino nel 1901, Wölfflin sembra ritenere conclusa una fase della sua ricerca. Adesso l'arte italiana del Rinascimento non è più indagata esclusivamente nella sua autonomia, ma per il significato che essa ha avuto per la cultura e l'arte tedesche. Nel diario dell'ottobre 1902 confessa: «finalmente far maturare le rappresentazioni dell'Italia: quando la fiamma si

27. Ivi, ottobre 1888.

28. Questa citazione è tratta da J. G. Hart, *Heinrich Wölfflin: an intellectual Biography*, tesi di Dottorato presso l'Università di Berkeley, Berkeley, 1981, p. 216.

29. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, dicembre 1888. «A proposito della filosofia dell'arte di Taine. Critica a Taine e dunque alla sua teoria del milieu [...]. Il grande tema è il rapporto tra lingua e immagine e il vedere, nonché le forme di rappresentazione di un popolo», Ivi, inverno 1888–1889; ma si vedano anche le importanti lettere del 22 e del 28 dicembre 1888.

30. Idem, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, Bruckmann, 1899 (tr. it. di R. Paoli, *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 8).

31. Su questo punto si veda M. Ghelardi, *Introduzione*, in H. Wölfflin, *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, Livorno, Sillabe, 2001, pp. 1055. In questo contesto rimerge l'importanza che per Wölfflin ha il concetto di «connessione» elaborato da Dilthey per descrivere il processo logico-psicologico della scienze della cultura. Sul «sentimento» come esperienza interiore e variabile indipendente dall'oggetto che prende forma cfr. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, inizi 1888.

anima, allora non resta che gettare sempre nuova legna»³². Parallelamente, corre l'apprezzamento per l'arte di Böcklin: «L'isola dei morti non è una nebbia nibelungica»³³.

Agli inizi del mese di agosto del 1903, dopo un soggiorno di due settimane nel bernese e a Lucerna, Wölfflin scrive: «Imparare a comprendere l'indole (*Natur*) tedesca. Vorrei finalmente liberarmi dell'Italia. Evidenziare ciò che ci distingue». E il 12 agosto: «Ciò che resta: l'opposizione tra germanico-nordico e sud-antico . . . bisogna trasferire in formulazioni (*Formeln*) l'incanto che ha l'Italia per i Tedeschi, si tratta di un compito di un'ampiezza e importanza storiche . . . Limitarsi all'arte figurativa, ma dilatare la questione fino alle più profonde connessioni psicologiche»³⁴.

Nell'inverno 1903-1904 Wölfflin trascorre un semestre in Italia e prende in considerazione l'idea di scrivere un diario di viaggio: «non la storia dell'*Italianismus* tedesco, ma solo una oggettiva testimonianza»³⁵.

Il libro su Dürer, che appare nel 1905, segna un ulteriore punto di equilibrio perché l'intenzione è ora quella di mostrare la differenza tra arte nordica e arte italiana: «Il fatto che avessi scelto proprio Dürer non era assolutamente casuale, ma il frutto di una riflessione sulle particolarità etniche dello stile»³⁶. Dürer appare sì come colui che ha coltivato l'ambizione di diventare un artista classico, e la sua percezione della forma italiana ha costituito il motivo principale che ha mutato la sua opera. Ma è altrettanto evidente per Wölfflin che questa revisione della germanicità di Dürer rende possibile un giudizio più equilibrato sulla specificità dell'arte nordica e sull'influenza dell'arte italiana. In sostanza: «arte nordica e arte italiana si intersecano e al contempo sono distinte per il loro peculiare sviluppo, poiché esprimono sentimenti della forma diversi»³⁷. Nella biografia su Dürer il tema del sentimento della forma non sembra però ancora sufficientemente articolato, anche se costituisce lo sfondo delle riflessioni di questi anni, e in certo qual modo coincide con il principio organico della forma, che l'autore ha ritenuto fin dall'inizio il fondamento di un determinato stile.

Tra le molte riflessioni che concernono il tema del sentimento della forma in Italia e in Germania prima della pubblicazione dei *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, è opportuno segnalarne alcune risalenti al 1907.

32. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, ottobre 1902.

33. *Ibidem*.

34. Ivi, agosto 1903.

35. Ivi, inverno 1904; cfr. pure l'appunto datato 15 dicembre 1903.

36. Ivi, inverno - primavera del 1903-1904. In questo periodo, mentre si trova a Roma, Wölfflin intreccia continuamente le sue riflessioni su Dürer a quella sull'arte italiana.

37. *Ibidem*. Tra il settembre e l'ottobre del 1905 le riflessioni di Wölfflin sul progetto di scrivere un libro sull'Italia sembrano diventare addirittura ossessive: «Il libro sull'Italia. I concetti storicamente esatti. Una storia dell'arte precisamente formale».

Il 3 agosto nel diario si legge: «Il libro sull'Italia dal grande stile deve essere solo fatto. Finalmente di nuovo un compito significativo, il più significativo che ho mai osato pormi»³⁸. E poi: «*Italia*. Prendere in considerazione di scrivere un libro in forma di resoconto di viaggio [...]. Legare, come Goethe, sistematicità e osservazioni momentanee». Mentre nel 1909 confessa: «differenza tra romanismo e germanesimo. Il progetto è quello di un libro di storia dell'arte senza nomi, senza personalità, senza mere analisi causali, ma solo fondato su un sistema di concetti [...] ciò che è italiano si annida ancora fortemente in me [...]»³⁹.

Nel 1915 appare quella che ancora oggi (in parte a torto) è ritenuta la summa del suo pensiero. Nei *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, testo che sembra trasmettere l'impressione di un andamento metallico, sono da segnalare due paragrafi che in seguito saranno ripresi e in parte rifiutati nel libro *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*: «il carattere contrastante tra l'arte tedesca e quella italiana potrebbe essere fissato ricorrendo ad una immagine musicale: in Italia il suono delle campane si mantiene sempre legato a precise figurazioni tonali, quando invece le campane suonano in terra tedesca non si ha che un confluire di suoni confusi in una sola armonia»⁴⁰. E ancora: «la fantasia germanica che partecipa alla generale evoluzione dal plastico al pittorico, pur mostrando fin dall'inizio reazioni assai vivaci agli stimoli pittorici della fantasia meridionale, rigetta la linea per l'intreccio delle linee; accoglie non la forma isolata e stabile, bensì il movimento delle forme. Ciò che per la sensibilità latina è caratteristico, cioè la bellezza articolata, il sistema trasparente delle parti ben distinte, non è un ideale ignoto all'arte tedesca, ma ben presto il suo intuito va in cerca di quel complesso unitario che impregna di sé tutta l'opera, e in cui la sistematicità e autonomia delle parti appare sommersa dall'insieme»⁴¹. Al centro delle preoccupazioni di Wölfflin resta però sempre il libro su Italia e Germania. Così in un appunto del 1916 lamenta: «Devo scrivere il libro sull'Italia ma non posso viaggiare. Senso del libro *non ultra montes, sed supra montes*»⁴². E anche nel discorso *Die Architektur der Deutschen Renaissance*, tenuto in occasione della celebrazione della «Akademie der Wissenschaften» di Monaco, ritorna quasi come un basso continuo lo stesso tema: «per l'arte

38. Ivi, 3 agosto 1907.

39. Ivi, 30 settembre 1909.

40. Idem, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, Bruckmann, 1915 (trad. di R. Paoli, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984, p. 358).

41. Ivi, p. 465.

42. Idem, *Notiz-Tagebuch*, agosto–novembre 1916; la guerra, scrive Wölfflin in un appunto di questo periodo, ha «rivelato la natura gotica dell'uomo». Su questo punto si vedano anche i toni pessimistici espressi nella lettera da Monaco del 18 dicembre 1914 circa le possibili conseguenze del conflitto.

italiana il presupposto dell'esistenza risiede in un insieme ordinato; nell'arte tedesca si ha invece l'impressione che la regolarità strutturata sbarri la strada al vivente»⁴³. Ma la guerra sembra aver segnato profondamente anche un uomo come Wölfflin che, in una lettera del 27 dicembre 1919 a Ricarda Hauch, forse in un momento di stanchezza e di ripiegamento, sembra voler rinunciare al suo progetto accarezzato per così tanti anni: «quale gusto può avere l'Italia dopo una così lunga pausa? Forse bisognerebbe farla finita e non cercare le illusioni nel Sud e la redenzione al di là delle Alpi?»

Siamo così giunti al momento di riprendere le fila del discorso dopo la prima metà degli anni venti per delineare in breve la genesi del testo del 1931.

Come abbiamo ricordato, nel 1924 Wölfflin lascia l'insegnamento all'Università di Monaco. Si tratta di un periodo in cui forti sono i ripensamenti sul lavoro fatto e sul senso di alcune sue opere. Così, in un appunto datato fine 1923-marzo 1924, Wölfflin sembra voler precisare più a se stesso che al suo pubblico: «Ho scritto *I concetti fondamentali* non per rendere meccanica la storia, ma per permettere un giudizio preciso. Sono stato sempre contrario all'arbitrarietà e alla pura e incontrollata eruzione del sentimento»⁴⁴.

La villa che sceglie a Zurigo come sua ultima residenza (Sihlgarten) e che l'autore descriverà in un articolo del 1933, *Zürich. Die alte Stadt*, pare riflettere emblematicamente lo stile che ritroviamo esplicitato nell'andamento, nella struttura argomentativa e nel linguaggio del libro del 1931: «Dura e trasparente come un cristallo sta la casa come un cubo bianco perfettamente delimitato. Tutto è disegnato in linee dritte o (più raramente) in archi semicirculari. Si tratta di proporzioni evidenti, misurabili, ma stabili, e nulla suscita l'impressione del movimento o del mutamento»⁴⁵. Simile al personaggio che Adalbert Stifter aveva posto al centro del suo romanzo *Tarda estate*, anche Wölfflin pare ergersi adesso a tutore della eredità classica (tema questo che, come risulta dai diari, occuperà le sue riflessioni dopo il 1932): «rinunciare a qualsiasi atteggiamento drastico, evitare il gesto clamoroso preferendo quello consueto, quotidiano, perché ogni senso profondo evita qualsiasi fragore»⁴⁶.

Dietro questo stile di vita e di pensiero, dietro i riflessi adamantini della prosa, Wölfflin avverte però alcune lacune angoscianti e mai sopite, sicché il libro *L'Italia e il sentimento tedesco della forma* pare rispondere anche al compi-

43. Idem, *Die Architektur der Deutschen Renaissance*, München, K.B.Akademie der Wissenschaften (Verlag G.Franz), 1914, p. 9.

44. Idem, *Notiz-Tagebuch*, fine 1923-marzo 1924. In molte annotazioni di questo periodo Wölfflin ripercorre le tappe salienti della sua biografia intellettuale, da Basilea a Berlino.

45. Idem, *Zürich. Die alte Stadt*, in Idem et alii, *Zürich: Geschichte, Kultur, Wirtschaft*, Zürich, Gebr. Fretz, 1933, p. 43.

46. Cfr. M. Ghelardi, *Introduzione*, in H. Wölfflin, *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, cit., pp. 145s.

to di chiudere definitivamente i conti con l'intero suo percorso intellettuale, con la sua traversata a cavallo del Bodensee ghiacciato⁴⁷. A partire dal 1928 dai diari si comprende che adesso Wölfflin vuole finalmente metter mano al suo libro che ha accarezzato per decenni. Inizialmente pensa ad un titolo — *L'Italia e noi* — in cui esporre come tra il 1480 e il 1520 le peculiarità dei due stili nazionali italiano e tedesco, i quali non si basano sulla fiacca dolcezza del primo né sulla particolare energia dell'altro, ma su un determinato modo di concepire la forma⁴⁸. Parafrasando un passo di Victor Hehn, Wölfflin scrive: «Chi dal Nord scende in Italia ha improvvisamente la sensazione che il mondo sia più definito, più semplice, più comprensibile . . . La villa sulla collina dei cipressi: quale semplice cubatura così precisa nel contorno, e come sono delineati chiaramente sia nella forma sia nella disposizione i cipressi accanto»⁴⁹. Natura e forma fisica rappresentano per Wölfflin, come per Hehn, il sentimento originario della forma italiana.

Questi aspetti ritornano nell'ultimo ciclo di lezioni zurighesi del 1934 (*Italien als künstlerische Erfahrung für die Deutschen*) che si aprono con una citazione di Nietzsche — «il Sud come l'arte dell'uomo energetico e antiro-mantico» — e che hanno come filo conduttore «l'Italia e il sentimento della forma. Qui parlo dell'Italia, ovvero del Classico».

Prima di chiudere, resta però un'ultima, breve questione che in controllo ce ci mostra quanto questo testo del 1931 avesse rappresentato per l'autore anche una sfida al dilagante pangermanesimo. Si tratta della polemica, tuttora inedita, che si sviluppa nel 1929 quando appare il libro di Theodor Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*⁵⁰.

Lei sostiene — scrive Wölfflin a Hetzer — che l'arte italiana del XVI secolo somiglia per vari aspetti a quella tedesca. Dunque, l'Italia, come del resto è sempre accaduto secondo Lei, è stata fecondata dal Nord. Io dico invece: l'arte italiana del XVI secolo ha raggiunto un livello tale che la si può comprendere attraverso quella tedesca [. . .] in sostanza: Lei predilige le antitesi, mentre il mio carattere e la mia disposizione mentale cercano invece di mostrare gli effetti e le connessioni. La mia concezione è più storica. Lei chiude. Io apro⁵¹.

47. Nel *Wölfflin Nachlaß* (Abt. II, B 6) si conserva il manoscritto originale dell'opera e anche due fascicoli di appunti risalenti agli anni 1923-1925 e 1926-1931.

48. Cfr. H. Wölfflin, *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*, München, Bruckmann, 1931 (tr. it. di B. Carta, *L'Italia e il sentimento della forma*, cit., p. 28).

49. Ivi, p. 29

50. T. Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, in Idem, *Schriften in neun Bänden*, Stuttgart, Urachhaus, 1987, vol. III. Hetzer pubblicherà nel 1935 sulla rivista «Rasse» (diretta dallo studioso nazista di eugenetica Hans Friedrich Karl Günther) un saggio su *La forma tedesca in Dürer*: T. Hetzer, *Dürers deutsche Form*, «Rasse», 2 (1935) n. 4, pp. 134-148. H.F.K. Günther aveva cercato in *Rasse und Stil*, München, J.F. Lehmann, 1926 di interpretare i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* di Wölfflin in senso nazista, cfr. M. Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, Werner, 1981, pp. 43-44.

51. La lettera a Hetzer è riportata da N. Meier, *Italien und das deutsche Formgefühl*, in *Kunstliteratur*

Nel 1934, tre anni dopo la pubblicazione di *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, compare sulla «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft» un saggio di Wilhelm Waetzoldt.

Waetzoldt era stato dal 1909 al 1911 bibliotecario dell'Istituto Warburg ad Amburgo e, come risulta dal *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, fino al 1929 aveva continuato a tenere rapporti con Warburg e Gertrud Bing. Dal 1927 al 1933 aveva poi coperto il ruolo di Direttore generale dei Musei berlinesi. Ma, in seguito all'ascesa di Hitler, si era rifiutato di iscriversi al Partito Nazista, dimettendosi dall'incarico per assumere un posto di professore nella Università di Halle.

Il saggio menzionato ha per titolo *Deutschland und Italien in der kunstwissenschaftlichen Literatur der letzten zwangig Jahre*⁵².

Qui il libro di Wölfflin è sì citato, ma con una precisazione significativa: nonostante questo autore avesse promesso nel 1911 alla «Akademie der Wissenschaften» di Berlino un libro che mostrasse come «la fantasia tedesca fosse stata affascinata dalla forza della forma italiana, ma anche come attraverso un rivestimento straniero pulsasse ancora l'anima tedesca», noi, scrive Waetzoldt, in realtà non abbiamo mai visto un simile libro. Anzi, l'autore ci ha lasciato solo un pesante *prolegomenon* (cioè il libro *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*)⁵³.

Naturalmente tra gli autori che si erano occupati dei rapporti tra arte tedesca e arte italiana nel Rinascimento Waetzoldt si guarda bene dal citare Warburg, un ebreo il cui Istituto era stato trasferito quasi clandestinamente a Londra.

Ma Waetzoldt era persona troppo fine, costretta a vivere nel ventre del Leviatano nazista, per dimenticare dei contributi fondamentali che avevano dato realmente Wölfflin e Warburg alla tematica dei rapporti tra arte italiana e arte tedesca nel Rinascimento. Così, pur senza nominarli, tra le righe dell'articolo egli finisce per intrecciare alcune loro inconfondibili espressioni. Vale per tutte richiamarne almeno una che al fondo richiama il vocabolario warburghiano: «Mit voller Klarheit erkannte aber Heinrich Wölfflin in der schicksalhaften Auseinandersetzung von Nordkunst und Südkunst eine der große polare Spannungen im Leben Europas»⁵⁴.

A questo punto, in conclusione, ricordo come, a scanso di tutti gli equivoci circa le presunte inclinazioni nazionalistiche, Wölfflin, in un articolo comparso il primo settembre 1936 sulla «Neue Zürcher Zeitung», prenda ad

als Italienerfahrung, a cura di H. Pfotenbauer, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 323.

52. W. Waetzoldt, *Deutschland und Italien in der kunstwissenschaftlichen Literatur der letzten zwangig Jahre*, «Zeitschrift des deutsche Vereins für Kunstwissenschaft», I (1934), pp. 151ss.

53. Ivi, p. 152.

54. *Ibidem*.

esempio uno degli artisti che, essendo in parte di origine ebrea, erano stati banditi in Germania: «Hans von Marées — scrive Wölfflin — ha sempre sostenuto che il problema della qualità artistica costituisce la questione essenziale»⁵⁵. E poi per ribadire tale concetto scrive:

L'Ultima Cena di Leonardo o la *Scuola di Atene* di Raffaello sono opere italiane che pertengono al carattere nazionale e non sono certo traducibili. Ma né Leonardo, né Raffaello hanno mai pensato di voler essere nella loro arte italiani, e perfino il *San Girolamo* di Dürer è stato creato lontano da qualunque ostentazione germanica. Essere in grado di estrarre questi vertici artistici dalle condizioni nazionali non è mai una questione che concerne la volontà, ma un dono come tutto ciò che appartiene alla creatività umana⁵⁶.

maurizio.ghelardi@sns.it

55. H. Wölfflin, *Zum Thema: Nationale Kunst*, «Neue Zürcher Zeitung», (1936), primo settembre.

56. *Ibidem*.