

**MIMESIS** BIBLIOTECA



**WILHELM  
WORRINGER**

---

IL GOTICO  
Problemi  
di forma

A CURA DI  
GIOVANNI GURISATTI

**MIMESIS**

© W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Piper, München 1912.

Traduzione a cura di Giovanni Gurisatti.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Biblioteca*, n. 10  
Isbn: 9788857555133

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)

L'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo rispetto ai diritti dell'opera. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.

## INDICE

- 7     INTRODUZIONE  
      *di Giovanni Gurisatti*
- 51    PREMESSA ALLA PRIMA EDIZIONE
- 53    PREMESSA ALLA SECONDA E ALLA TERZA EDIZIONE
- 55    INTRODUZIONE
- 61    ESTETICA E TEORIA DELL'ARTE
- 69    SCIENZA DELL'ARTE COME PSICOLOGIA DELL'UMANITÀ
- 71    L'UOMO PRIMITIVO
- 79    L'UOMO CLASSICO
- 85    L'UOMO ORIENTALE
- 89    IL GOTICO SEGRETO DELLA PRIMA ARTE ORNAMENTALE  
      NORDICA
- 101   LA MELODIA INFINITA DELLA LINEA NORDICA
- 105   DALL'ARTE DELL'ORNAMENTO ZOOMORFO A HOLBEIN
- 117   TRASCENDENTALISMO DEL MONDO ESPRESSIVO GOTICO
- 125   RELIGIOSITÀ NORDICA
- 131   IL PENSIERO COSTRUTTIVO CLASSICO
- 141   IL PENSIERO COSTRUTTIVO GOTICO

149	DESTINI DELLA VOLONTÀ DI FORMA GOTICA
159	STILE ROMANICO
167	INIZIALE EMANCIPAZIONE DAL PENSIERO COSTRUTTIVO CLASSICO
177	COMPIUTA EMANCIPAZIONE NEL GOTICO PURO
181	STRUTTURA INTERNA DELLA CATTEDRALE
193	STRUTTURA ESTERNA DELLA CATTEDRALE
201	PSICOLOGIA DELLA SCOLASTICA
205	PSICOLOGIA DELLA MISTICA
211	INDIVIDUO E PERSONALITÀ
217	INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INTRODUZIONE  
WILHELM WORRINGER  
E LA “SUBLIME ISTERIA”  
DEL TRASCENDENTALISMO GOTICO

1. *Per una critica dell'ideologia estetica*

Come lo stesso Wilhelm Worringer (1881-1965) afferma nella premessa alla prima edizione del 1911 di *Formprobleme der Gothik*<sup>1</sup>, i presupposti metodologici per orientarsi nella lettura di questo brillante studio sono contenuti nel suo fortunato volumetto *Astrazione e empatia* – uscito nel 1908 per il medesimo editore Piper di Monaco e già giunto, nel 1910, alla terza edizione –<sup>2</sup>, che si chiude con un breve capitolo dedicato a *L'arte prerinascimentale nordica*<sup>3</sup>, contenente *in nuce* le tesi poi ampiamente sviluppate nel libro sul Gotico. In entrambi i casi l'obiettivo polemico di Worringer è manifesto: porre fine, tramite una risoluta separazione, all'inafausta identificazione (e conseguente subordinazione) della teoria, o scienza, dell'arte – di cui egli è fautore – con una teoria e scienza estetica moderna totalmente basata, nelle sue categorie normative e interpretative, sul fenomeno stilistico classico e sul suo ideale canonico del bello artistico come mimesi felice (anzi, “empatica”) del bello naturale. Con

<sup>1</sup> Cfr. W. Worringer, *Formprobleme der Gothik*, Piper, München 1911, seconda e terza edizione invariata, 1912.

<sup>2</sup> Cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, trad. it. di E. De Angeli, nuova ed. a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2008. Per le notizie riguardanti questo testo, e per le indispensabili notizie bio-bibliografiche sull'Autore, rinviamo all'accurata *Introduzione* di A. Pinotti, *ivi*, pp. VII-LI. In proposito si veda anche l'*Introduzione* di Jolanda Nigro Cove alla precedente edizione di *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975, pp. VII-XLI.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, pp. 105-119.

una vera e propria operazione di critica dell'ideologia estetica, che ricorda il Nietzsche della *Nascita della tragedia*, per Worringer si tratta di smascherare il falso universalismo sistematico dell'estetica classicista – in sé parziale e applicabile, a rigore, solo all'arte greco-romana, rinascimentale e moderna occidentale –, il cui carattere dittatoriale (unilaterale, pregiudiziale, assiomatico, paradigmatico) non solo impedisce di vedere e comprendere ampi settori, epoche, popoli della storia dell'arte che si sottraggono ai suoi valori e ai suoi criteri, ma, quand'anche ciò avviene, legittima un approccio assiologico e discriminatorio che suddivide arbitrariamente tale storia in epoche di splendore ed epoche di decadenza: “Da tale concezione corrente” afferma Worringer in *Astrazione e empatia*

deriva uno schema dello sviluppo artistico estremamente semplicistico, che tiene conto solo dei punti culminanti delle epoche classiche. Così, il corso dell'evoluzione artistica viene ridotto a un moto ondulatorio facilmente controllabile: ciò che precede i punti culminanti [...] viene interpretato come un tentativo, in sé imperfetto ma importante in quanto indice dei vertici futuri; ciò che segue viene qualificato come prodotto di declino e di decadenza. Tutti i nostri giudizi di valore si muovono entro questa scala. Questa valutazione stereotipata, basata sulla pigrizia mentale, fa violenza alla situazione effettiva, e non è quindi lecito passarla sotto silenzio.<sup>4</sup>

Per Worringer la situazione effettiva della storia dell'arte – in contrasto con ogni deprezzamento di una forma d'arte a favore di un'altra – è quella di una molteplicità di epoche (classico-greca, classico-romana, tardoromana, romanica, gotica, umanistico-rinascimentale, barocca, neoclassica, moderna, espressionista), senz'altro profondamente diverse, ma comprensibili e valutabili in termini si potrebbe dire idiografici e non nomotetici, cioè ciascuna esclusivamente *juxta propria principia*, fuori da ogni classificazione e schematizzazione assiologica dettata da assunti estetici tanto preconetti quanto semplificatori: “Ogni fase stilistica” argomenta Worringer “rappresenta, per l'umanità che l'ha creata in base alle proprie esigenze psichiche, il fine ultimo della propria volontà, dunque il più alto grado di

<sup>4</sup> Ivi, pp. 124-125.



perfezione”<sup>5</sup>, sicché non ha alcun senso stabilire una gerarchia delle epoche artistiche in base alla loro prossimità o meno con l’ideale del bello classico. Ciò che conta è che *ogni* epoca – come ogni individuo umano con il suo carattere e la sua fisionomia – è animata da energie psichiche affatto peculiari che trovano espressione in forme (artistiche, ma non solo) altrettanto peculiari, e non necessariamente “belle”. Perciò è preliminarmente necessario “respingere la pretesa dell’estetica all’interpretazione di complessi artistici non classici”<sup>6</sup>, non già assoggettando le epoche “non-classiche” all’ideale artistico classico, ma riabilitandole nella loro specifica dignità psichica ed espressiva. Ecco allora la centralità sia metodologica che contenutistica di quel “grandioso, inconciliabile fenomeno di opposizione al Classico” che fu il Gotico – un Gotico la cui volontà di forma nordico-germanica, e non già greco-romana, lascia la sua impronta su grandi periodi reietti della storia dell’arte come l’arte romanica, l’arte merovingia, l’arte del periodo delle invasioni barbariche, fino alle soglie del Rinascimento, per poi riaffiorare prepotentemente nel Barocco nordico. Da questo punto di vista, per il Worringer “critico dell’ideologia estetica”, il grandioso Rinascimento è solo una delle tante epoche individuali – e non necessariamente la più eccellente – in cui si esprimono (artisticamente) le energie psichiche di una specifica umanità, che non è necessariamente la più sublime.

Ma appunto per poter indagare efficacemente tali energie e tali espressioni, quella storia dell’arte che si smarca polemicamente dall’estetica classicista deve a sua volta mutare radicalmente le sue categorie interpretative e trasformarsi in “scienza dell’arte come psicologia dell’umanità”, ovvero in *psicologia* – noi diremmo: “fisiognomica” – *dello stile*, nel presupposto imprescindibile che le variazioni storico-epocali delle forme artistiche, e non solo, altro non siano che la diretta espressione “stilistica” dei vari modi di sentire e di volere di specifiche umanità storiche. È questo il presupposto gnoseologico di fondo della prospettiva di Worringer:

I mutamenti del volere, le cui dirette ripercussioni interpretiamo come variazioni dello stile nella storia dell’arte, non possono essere di

<sup>5</sup> Ivi, p. 125.

<sup>6</sup> Vedi sotto, p. 62.

natura arbitraria e casuale, ma devono trovarsi in una connessione regolare con i mutamenti che comunemente si compiono nella costituzione psichico-spirituale dell'umanità, variazioni che si rispecchiano chiaramente nella storia evolutiva dei miti, delle religioni, dei sistemi filosofici e delle visioni del mondo. [...] Anche la psicologia dello stile del Gotico deve dunque dare il suo contributo alla storia della psiche umana e delle sue forme espressive.<sup>7</sup>

Per Worringer esiste insomma un rapporto intrinseco (una “connessione regolare”, né arbitraria né casuale) tra la costituzione psichico-spirituale di una specifica umanità (un'epoca, un popolo), il suo modo di pensare, sentire e volere – altrimenti detto: il suo “carattere” –, e le *forme* in cui tale carattere trova espressione, forme artistiche, religiose, filosofiche, mitologiche, culturali, della *Weltanschauung*, ecc., le quali, facendo tutte riferimento alla medesima struttura “caratterologica” di fondo dell'epoca, pur nella differenza di configurazione sarebbero comunque affini tra di loro nella sostanza. Le categorie decisive che Worringer pone alla base della sua psicologia-fisiognomica dello stile, in grado di connettere “energie psichiche” ed “energie plastiche”, sono quindi *Formwille* (volontà di forma) e *Ausdrucks-wille* (volontà espressiva): “L'autentica psicologia dello stile inizia proprio là dove i valori formali esterni vengono resi comprensibili nella loro qualità di puntuale espressione dei valori interni, in modo tale che ogni dualismo tra forma e contenuto scompaia”<sup>8</sup>.

È chiaro che all'interno di tale quadro interpretativo, il *Kunstwollen* (o *künstlerisches Wollen*), cioè la volontà di forma e di espressione strettamente artistica, che costituisce il nucleo del particolare processo formativo che dà luogo alle opere d'arte (ornamentali, pittoriche, scultoree, architettoniche, ecc.), svolge, per lo storico dell'arte, un ruolo centrale, dato che egli presterà attenzione non più alla *capacità-abilità* (il *Können*, il “saper fare”) degli artisti di creare forme belle e compiute, *perfette* in quanto in sintonia con la natura, ma alla *volontà-necessità* (il *Wollen*, il “voler fare”) con cui essi danno sfogo alle loro energie psichiche interne, del tutto a prescindere dalla bellezza,

<sup>7</sup> Vedi sotto, p. 69.

<sup>8</sup> Vedi sotto, p. 61.

compiutezza e perfezione dei risultati formali. Per lo psicologo dello stile vale infatti la regola aurea secondo cui l'opera che appare *brutta*, strana, enigmatica, complessa, deforme, disarmonica, incompiuta, imperfetta – insomma anti-estetica – “non è frutto di insufficiente capacità (*Können*), ma di una volontà (*Wollen*) diversamente orientata. Non si *poteva* fare altrimenti perché non si *voleva* fare altrimenti”<sup>9</sup>. In questa prospettiva, infatti, il singolo prodotto artistico non va considerato e valutato – da un punto di vista classicisticamente “estetico” – per la bellezza della sua forma in sé, ma per l'*espressività* della sua forma, cioè per la capacità dell'opera di manifestare immediatamente quel bisogno di arte e di stile in cui si esprime a sua volta, in termini micrologici, il “sentimento del mondo (*Weltgefühl*)” caratteristico di un popolo e di un'epoca intera: “Per ‘sentimento del mondo’” chiarisce Worringer in *Astrazione e empatia*

intendo quello stato psichico in cui si trova l'umanità, a ogni momento dato, nei confronti del cosmo e dei fenomeni del mondo esterno. Tale stato si manifesta nella qualità delle esigenze psichiche, cioè nella determinazione del “volere artistico assoluto”, e trova espressione nell'opera d'arte, e precisamente nel suo stile, la cui essenza peculiare è appunto la stessa che è propria alle esigenze psichiche. [...] Poiché nel volere artistico assoluto di un popolo vediamo la diretta risultanza della sua disposizione psichica.<sup>10</sup>

Insomma: per l'approccio ermeneutico – e perciò stesso fisiognomico – dello psicologo dello stile, l'arte, anziché essere considerata per i suoi valori prettamente percettivi e formali, diviene un luogo privilegiato di espressione micro-monadologica che consente l'accesso conoscitivo e comprendente a ciò che un'umanità, un'epoca e un popolo hanno di più intimo e profondo: il loro stato d'animo generale, il loro modo di pensare, sentire e volere, in definitiva il loro *carattere*, che proprio nel risultato del gesto plastico – anche qualora fosse insignificante, come ad esempio nell'ornamento, o nell'oggetto di artigiano artistico – trova modo di imprimersi in tutta la sua verità.

<sup>9</sup> W. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit. p. 125, trad. mod., corsivi nostri.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 16 e 79.

## 2. Fisiognomica del carattere dell'epoca

Non vi può essere dubbio circa il diretto ispiratore della psicologia dello stile eterodossa di Worringer: è lo storico dell'arte austriaco Alois Riegl, membro della Scuola viennese di storia dell'arte, teorico del *Kunstwollen* e autore, nel 1901, della celebre *Spätromische Kunstindustrie* (*Arte tardoromana*, o *Industria artistica tardoromana*)<sup>11</sup>, che Walter Benjamin ebbe a definire “un'opera di importanza storica” portatrice di una “rivoluzione del metodo” nella disciplina<sup>12</sup>. Riegl è senz'altro l'autore più citato in *Astrazione e empatia*, e Worringer, in una nota al testo, dichiara non solo che la conoscenza delle opere riegliane è “altamente auspicabile” per la comprensione del suo lavoro, ma anche che il suo metodo di ricerca “si muove sullo stesso terreno, e da Riegl derivano i principali spunti [del suo] saggio”<sup>13</sup>. Il fatto che in *Formprobleme der Gothik* il nome di Riegl, invece, non compaia mai, non può ingannare circa il suo presupposto metodologico di fondo, che è lo stesso di quello enunciato, nel nome di Riegl, in *Astrazione e empatia*: il *Kunstwollen* (il volere artistico) e il *Formwille* (la volontà di forma) costituiscono “il momento primario di ogni creazione artistica; ogni opera d'arte, nella sua più profonda essenza, non è che una oggettivazione [del] volere artistico assoluto, esistente a priori”<sup>14</sup>.

In Riegl Worringer trova i presupposti ultimi di tutta la sua riflessione sul Gotico: 1) la negazione del pregiudizio classicista secondo cui la storia dell'arte si suddivide in periodi alti di “progresso” ed “evoluzione” e periodi bassi di “regresso”, “decadenza” e “imbarbarimento”, con la conseguente legittimazione e rivalutazione delle tendenze artistiche cosiddette non-classiche; 2) la critica della concezione materialista e meccanicista semperiana secondo la quale “l'opera d'arte non sarebbe nient'altro che il prodotto meccanico di tre fattori: l'uso cui è destinata, la sua materia e la tecnica

<sup>11</sup> Cfr. A. Riegl, *Arte tardoromana*, a cura di L. Collobi Ragghianti, Einaudi, Torino 1959; si veda anche Id., *Industria artistica tardoromana*, trad. it. di B. Forlati Tamaro e M.T. Ronga Leoni, nota intr. di S. Bettini, Sansoni, Firenze 1953.

<sup>12</sup> Cfr. W. Benjamin, *Libri che sono rimasti attuali*, trad. it. di G. Carchia in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, vol. III: *Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2010, p. 270. Si veda anche sotto, p. 22, nota 58.

<sup>13</sup> W. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 11, nota 11.

<sup>14</sup> Ivi, p. 12.

adoperata”<sup>15</sup>; 3) la centralità ermeneutica del concetto di *Kunstwollen*, il cui *Wollen* è da intendersi al tempo stesso sia come qualcosa di determinato, consapevole, intenzionale, cosciente e volontario<sup>16</sup>, sia come un alcunché che è un’“intima, ineluttabile necessità” e una “forza fatale e ineluttabile”<sup>17</sup>, avente maggiormente un carattere psichico di bisogno inconscio, spinta istintiva, desiderio, impulso formativo, energia plastica, ossia di “volere involontario”; 4) l’idea che il *Kunstwollen* sia un motore psichico al tempo stesso sia individuale (rispondente all’impulso espressivo del singolo artista) che collettivo (rispondente al “carattere” di un’epoca intera), di modo che l’opera – grandiosa o insignificante – altro non sarebbe che l’espressione necessaria, micro-monadologica, tanto di una personalità (ancorché ignota) individuale quanto delle forze collettive di un periodo, un popolo, incarnando, tramite lo spirito dei singoli, lo *Zeitgeist*, lo “spirito del tempo”<sup>18</sup>; 5) l’idea, in definitiva, che le opere d’arte (ancorché anonime e senza data) “rispecchiano fedelmente tutto il carattere [di un periodo], rivelatore delle [sue] condizioni spirituali”, sicché nell’esame di ogni opera di ciascuna epoca “si [fa] luce, dalla sua sensibile apparenza, una medesima impronta di intima, ineluttabile necessità, [...] l’intima necessità [...] che si usa chiamare ‘stile’”<sup>19</sup>.

È in base a questi precisi elementi che Riegl, nelle ultime pagine del suo testo<sup>20</sup>, può sintetizzare il quadro metodologico che sarà poi ripreso da Worringer: 1) il *Kunstwollen* di un’epoca ha “un indirizzo *unico*”, che accomuna tutti i generi artistici (architettura, scultura, pittura, arte dell’ornamento e arte industriale); 2) il medesimo *Wollen* che anima l’arte – e che varia “da popolo a popolo, da luogo a luogo, da tempo a tempo” – anima anche, in modo pressoché identico, tutte le “altre forme di esternazione della volontà umana nello stesso periodo”, forme religiose, filosofiche, scientifiche, politiche, giuridiche, ecc., sicché tra tutte le forme – artistiche e non artistiche – che appartengono alla stes-

<sup>15</sup> A. Riegl, *Arte tardoromana*, cit., p. 9.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, pp. 10, 80, 235, 265 e 272.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 21 e 109. In *Stilfragen* (Siemens, Berlin 1893), Riegl parla di un “immanente impulso creativo artistico” (A. Riegl, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell’arte ornamentale*, trad. it. di M. Pacor, Feltrinelli, Milano 1963, p. 6).

<sup>18</sup> Cfr. A. Riegl, *Arte tardoromana*, cit., pp. 15, 20, 25, 73, 139 e 272.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, in part. p. 272.

sa epoca “esiste evidentemente un’intima relazione”; 3) lo scopo ultimo dell’ermeneutica delle forme artistiche – colte nella loro intima affinità con tutte le altre forme – è quello di pervenire alla comprensione della “visione o concezione generale del mondo”, insomma della *Weltanschauung* che costituisce l’intimo carattere-*Wollen* di un’epoca, lo “spirito oggettivo” e la “volontà collettiva oggettiva” di un’umanità specifica, così come esso si trova espresso e impresso in quelle forme<sup>21</sup>.

È questo il compito che Worringer affida al suo studio sull’arte gotica, che costituisce il perfetto pendant dello studio riegliano sull’arte tardoromana. Se c’è infatti un punto di assoluta convergenza tra Worringer e Riegl è l’idea che il *Formwille* e il *Kunstwollen*, il *Wille* (la volontà) e il *Wollen* (il volere) nelle loro espressioni formali consentano di identificare – nel suo senso e nella sua struttura – il carattere unitario di un’epoca unitaria, presupposto e *conditio sine qua non* di ogni ermeneutica (fisiognomica) storica delle forme. In ciò i due autori partecipano, a loro volta, dello *Zeitgeist* primonovecentesco, che di fronte a termini come *Wille* e *Wollen* non può che evocare il nome del “filosofo più letto e influente nella Vienna del 1890-1900”<sup>22</sup>, cioè Schopenhauer, la cui *renaissance* postidealista e antipositivista era al tempo pienamente in voga nei paesi di lingua tedesca. Mentre Riegl è più cauto<sup>23</sup>, Worringer in *Astrazione e em-*

<sup>21</sup> Su ciò cfr. H. Sedlmayr, *La quintessenza delle teorie di Riegl*, 1929, trad. it. di F. Paolo Fiore in Id., *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell’arte*, Rusconi, Milano 1984, pp. 46-47: “Il governo di uno spirito superindividuale si mostra in misura grandiosa nella realtà della cultura umana, e dietro vi è una *volontà di genere superindividuale*, che si pone innanzi al singolo come forza normativa. Si parla in questo caso di una *volontà oggettiva* o anche in specie di una volontà collettiva oggettiva, e con questo si intende una *forza* che viene a ragione considerata dal singolo come potenza oggettiva’. Ciò è evidentemente proprio quello che intende Riegl. Questa ‘volontà superindividuale’ è sostenuta esattamente come ‘lo spirito oggettivo’ da un gruppo di uomini. [...] È, come lo spirito, qualcosa di reale, e cioè, una *forza* reale. [...] Ogni mutamento dello stile è legato strettamente al mutamento dello ‘spirito’ di un gruppo di uomini”.

<sup>22</sup> A. Janik-S. Toulmin, *La grande Vienna*, trad. it. di U. Giacomini, Garzanti, Milano 1975, p. 166.

<sup>23</sup> Cfr. S. Bettini, *Nota introduttiva* a A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, cit., p. XLIV: “Non è impossibile che Riegl desse al *Wollen* un significato affine a quello di Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione*”; ma cfr. anche A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell’arte come storia dell’estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano-Udine 2001, p. 45: “Sul *Kunstwollen* [...] soprattutto determinante fu l’influenza del *Wille* di Schopenhauer. Posto che, come si legge nel terzo libro del *Mondo*, ‘ogni volere proviene da un bisogno, cioè da una

*patia* mostra di conoscere *Il mondo come volontà e rappresentazione*, benché non lo valorizzi dal punto di vista strettamente metodologico<sup>24</sup>. Sta di fatto – ma qui il problema teoretico non può essere affrontato nel dettaglio – che per Schopenhauer la “volontà” (più volte “fisiognomicamente” identificata con il “carattere”)<sup>25</sup> è da intendersi al tempo stesso 1) sia come volontà-volontaria (cosciente, consapevole, intenzionale, ecc.) sia come volontà-involontaria (inconscia, impulsiva, aintenzionale, ecc.); 2) sia come volontà generale, sovraindividuale, unitaria, che tutto accomuna, sia come volontà speciale, individuale, individuata, che tutto distingue (la “magia” della volontà consiste nel suo essere al tempo stesso universale-e-particolare, una-e-singola, nell’infinitamente grande come nell’infinitamente piccolo, nel macrocosmo come nel microcosmo). Inoltre, alla base dell’intero sistema schopenhaueriano sta l’assunto secondo cui sia il macroantropo naturale (il mondo) sia il microcosmo umano (il corpo) altro non sono che l’obbiettivazione, l’oggettività, l’apparenza, insomma *l’espressione visibile della volontà invisibile*, che nelle forme del mondo e del corpo lascia ovunque la sua impronta caratteristica. Ne consegue la definizione paradigmatica del ruolo della filosofia, che è “metafisica” in quanto

non insegna a conoscere [...] solo ciò che è semplicemente presente, la natura, ma lo concepisce come [...] un’apparenza in cui si fa presente un’essenza differente dall’apparenza stessa, che sarebbe quindi la cosa in sé. Ora, la metafisica cerca di conoscere più da vicino questa cosa in sé [...] [tramite] il raggiungimento di una comprensione dell’apparenza nel suo complesso, scoprendone il senso e il nesso – con un’operazione paragonabile alla decifrazione dei caratteri ancora misteriosi di una scrittura ignota. Per questa via essa giunge dall’apparenza a *ciò che appare*, a ciò che sta dietro l’apparenza; quindi *ta meta ta physika*.<sup>26</sup>

privazione, da una sofferenza’, allora il *Kunst-Wollen* si specifica in quanto *Wollen* che deriva da un bisogno di arte, che nasce cioè da un bisogno esistenziale primario”.

<sup>24</sup> Cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., pp. 19, 21-22, e nota 23, 28, nota 32. Cfr. anche sotto, p. 25, nota 73.

<sup>25</sup> Su ciò rinvio qui a G. Gurisatti, *Caratterologia, metafisica e saggezza. Lettura fisiognomica di Schopenhauer*, Il Poligrafo, Padova 2002, 2020<sup>2</sup>; Id., *Carattere (Schopenhauer)*, in Id., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l’espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 133-155.

<sup>26</sup> A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, tomo II, a cura di M. Carpitella, Adelphi, Milano 1998, p. 30, trad. mod.



A ben vedere, quella che Schopenhauer enuncia qui in estrema sintesi è una *ermeneutica delle forme espressive della volontà* in quanto “carattere” e “cosa in sé” della natura e dell’uomo. Emerge tuttavia una difficoltà, dato che il filosofo – di cui è noto l’antistoricismo – non sembra incline ad applicare la sua ermeneutica-fisiognomica della volontà alle forme specificamente *storiche*<sup>27</sup>. C’è però un passaggio dei *Parerga* che sembra indicare in direzione opposta:

Come ogni individuo ha la propria fisionomia, in base alla quale se ne può dare un giudizio provvisorio, così *ogni epoca ha la propria fisionomia, che non è meno caratteristica. Lo spirito di un’epoca somiglia, infatti, al pungente vento dell’est che entra dappertutto. Perciò ne troviamo la traccia in ogni azione, pensiero, scritto, nella musica e nella pittura, nella fioritura di questa o quell’arte: su tutto e su tutti lo spirito del tempo lascia la sua impronta [...]. Lo spirito di ogni epoca conferisce a essa anche la sua fisionomia esterna.* Il modo di costruire di ciascuna epoca è come il suo basso fondamentale: su di esso si orientano in primo luogo tutti gli ornamenti, recipienti, mobili, utensili di ogni genere e infine anche l’abbigliamento, insieme con l’acconciatura dei capelli e della barba.<sup>28</sup>

Dando per scontato che lo “spirito” di cui Schopenhauer parla qui non è certo il *Geist* di Hegel, ma il *Wille* avente le peculiarità “psichiche” di cui si è detto sopra, appare lampante fino a che punto queste poche righe contengano *in nuce* l’intero programma ermeneutico di Riegl e di Worringer: considerare il *Wollen* caratteristico di un’epoca il nucleo invisibile che obbiettivandosi in esse dà vita a tutte le sue forme, le quali – come *apparenze in cui si fa presente un’essenza differente dalle apparenze stesse* – ne sono l’immediata espressione visibile, e come tali vanno interpretate.

Si tratta del resto di un’idea abbastanza diffusa nei primi decenni del Novecento: nel suo saggio programmatico *Le origini dell’ermeneutica*, del 1900, lo “schopenhaueriano” Wilhelm Dilthey chiama “comprensione”, “esegesi” o “interpretazione” “il processo in cui noi, sulla base di segni sensibili che ne sono l’espressione, conosciamo qualcosa di psichico”, nell’ipotesi che, nella stessa epoca,

<sup>27</sup> Su ciò rinvio a G. Gurisatti, *Una storia da vedere. Schopenhauer e il carattere dell’epoca*, “Panoptikon”, 3, 2002, pp. 85-111.

<sup>28</sup> A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, tomo II, cit., p. 594, corsivi nostri.



“lo stesso spirito umano ci parla dalle pietre, dal marmo, dai suoni musicali, dai gesti, dalle parole e dalla scrittura, dagli ordinamenti economici e politici e dalle azioni, e chiede di essere interpretato”<sup>29</sup>. Ne *La costruzione del mondo storico*, del 1910, Dilthey sostiene che ogni “unità spirituale”, cioè ogni epoca, “è accentrata in sé medesima”, e “come l’individuo, così anche ogni sistema di cultura e ogni comunità ha il suo centro in sé”<sup>30</sup>, sicché “dalla concentrazione della intera cultura di un periodo in se stessa [...] deriva a una determinata epoca il suo carattere”<sup>31</sup>. “L’intera connessione dinamica dell’epoca” prosegue “è determinata in forma immanente dal nesso della vita, del mondo sentimentale, dell’elaborazione dei valori e delle relative idee di scopo. [...] [Tale connessione] costituisce l’orizzonte dell’età, e da essa è determinato il significato di ogni parte in questo suo sistema”<sup>32</sup>. Quindi, se ha un carattere individuale, ogni singola epoca ha anche una fisionomia peculiare che ne informa ogni manifestazione, ovvero

tutto acquista in un’età il suo significato dalla relazione con l’energia, che dà a essa la sua direzione fondamentale. Essa si esprime nella pietra, sulla tela, nelle azioni o nelle parole; e si oggettiva nella costituzione e nella legislazione delle nazioni.<sup>33</sup>

Fissandosi in forme, incorporandosi in oggetti, il carattere dell’epoca dà luogo a quello “spirito oggettivo” fatto non solo di stili di vita, forme di rapporto e costumi, ma anche di stili e forme artistiche, religiose, filosofiche, di istituzioni, stati, chiese<sup>34</sup>. In

<sup>29</sup> W. Dilthey, *Le origini dell’ermeneutica*, trad. it. di M. Ravera in M. Ravera (a cura di), *Il pensiero ermeneutico. Testi e materiali*, Marietti, Genova 1986, p. 176.

<sup>30</sup> W. Dilthey, *La costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito*, trad. it. a cura di P. Rossi in Id., *Critica della ragione storica*, Einaudi, Torino 1982, p. 245.

<sup>31</sup> Ivi, p. 274.

<sup>32</sup> Ivi, p. 286.

<sup>33</sup> *Ibidem*, corsivi nostri.

<sup>34</sup> Ci sembra importante sottolineare, con Pietro Rossi, che quella di “spirito oggettivo” è una nozione che Dilthey “trae da Hegel, per impiegarela però in un senso assai diverso da quello hegeliano”, in quanto non rinvia ad alcuno “sviluppo dialettico dello spirito, considerato come principio assoluto”, ma all’“espressione della vita umana nel mondo sensibile”, ovvero alla “realtà della vita” e della “connessione psichica”. “In quanto espressione dell’attività umana” aggiunge Rossi “lo spirito oggettivo possiede una fisionomia analoga a quella della connessione psichica degli individui che danno origine a esso” (P. Rossi, *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Einaudi, Torino 1979, p. 82). Appare evidente qui l’affinità tra Dilthey e Schopenhauer: cfr. W.H. Müller, *Über*

questa prospettiva ermeneutica, le opere d'arte, con i loro dettagli anche minimi, altro non sono che “manifestazioni vitali fissate in modo durevole”<sup>35</sup>, espressione vitale oggettivata che “se ne sta fissa, visibile, duratura, rendendo possibile una comprensione sicura e regolare”<sup>36</sup>.

Una conferma dell'attualità primonovecentesca di questo approccio viene da un ambito all'apparenza estraneo alla storia dell'arte e della cultura, ovvero dalla caratterologia e dalla grafologia di Ludwig Klages, il quale in *Principi della caratterologia*, anch'esso del 1910<sup>37</sup>, sviluppa una complessa teoria del carattere e della personalità individuale basata sulla polarità tra *Seele* (“anima”, vita, passione, cuore, sentimento, passività, irrazionalità, inconscio, Es) e *Geist* (“spirito”, ragione, intelletto, testa, attività, razionalità, coscienza, Io)<sup>38</sup>. Ciò che più importa però è che per Klages la *Charakterologie* implica a sua volta necessariamente – in termini inequivocabilmente fisiognomici – una *Ausdruckstheorie*, ovvero una “teoria dell'espressione” che indagli non solo i movimenti corporei, le mimiche e i gesti che esprimono il carattere (ogni uomo possiede un timbro motorio individuale fisico che rende visibile la sua essenza psichica), ma anche gli eventuali “supporti” esterni in cui tale motricità e gestualità caratteristica può lasciare la sua impronta durevole – primo fra tutti la *grafia*, la scrittura manuale –, sicché alla caratterologia e alla teoria dell'espressione si aggiunge altrettanto necessariamente la grafologia, che interpreta la grafia come *gesto fissato*, immediata espressione del carattere di chi scrive. Nella premessa alla prima edizione dei *Principi della caratterologia* Klages afferma che tale opera è da considerarsi l'“indispensabile supplemento” dei suoi *Problemi della grafologia*, pure del 1910<sup>39</sup>. In quanto “manifestazione vitale fissata in modo

*den Einfluß Schopenhauers auf die Ausbildung der Philosophie von Wilhelm Dilthey*, “Schopenhauer-Jahrbuch”, LXVI, 1985, pp. 215-223.

<sup>35</sup> W. Dilthey, *Le origini dell'ermeneutica*, cit., p. 177.

<sup>36</sup> W. Dilthey, “*Erleben*” espressione e intendere, in Id., *Critica della ragione storica*, cit., p. 313.

<sup>37</sup> Cfr. L. Klages, *Prinzipien der Charakterologie*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di E. Frauchiger et al., vol. IV: *Charakterkunde I*, a cura di H.A. Müller, Bouvier, Bonn 1976, pp. 95-190.

<sup>38</sup> Cfr. G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., pp. 163 sgg.

<sup>39</sup> Cfr. L. Klages, *Die Probleme der Graphologie. Entwurf einer Psychodiagnostik*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., vol. VII: *Graphologie I*, a cura di K.J. Groffmann, Bouvier, Bonn 1968, pp. 1-283.

durevole” ed “espressione vitale oggettivata” la grafia è quindi per eccellenza un’apparenza in cui si fa presente la *Gestaltungskraft*, la “forza formativa” o “energia plastica” caratteristica dello scrivente: ogni scrittura manuale è una *psico-grafia*.

Ma c’è di più: Klages ammette che tale *Gestaltungskraft* – paragonabile a un volere involontario – è all’opera “in ogni attività plasmatrice dell’uomo, sia essa artigianale, artistica o di altro genere”<sup>40</sup>, e può creare “una grafia, oppure la facciata di una casa, una statua, un fregio, un quadro, una composizione musicale, eccetera”<sup>41</sup>. Ne deriva che con gli strumenti della psicologia caratterologica “noi possiamo tentare di decifrare, con buone probabilità di successo, la fisionomia *dei simboli, degli stili e dei sistemi grafici*” caratteristici di un’epoca<sup>42</sup>. Infatti, anche assumendo che all’origine dei vari *stili* di scrittura vi sia un singolo “creatore” di essi, si avrà nondimeno che in tali forme “non troveremo tanto il carattere dello scrivente, quanto piuttosto la sua cultura, o precisamente il suo carattere, quale espressione parziale di uno stato d’animo generale”<sup>43</sup>, sicché ad esempio le forme della scrittura gotica esprimeranno lo spirito del gotico in generale. E ciò vale per ogni scrittura di ogni epoca, in virtù della peculiare osmosi che si stabilisce fra lo *Schrift-Wollen* (conscio/inconscio, individuale/collettivo) del singolo e lo spirito del tempo, dato che “con il suo carattere individuale ogni uomo partecipa in qualche modo al carattere dell’epoca in cui vive”<sup>44</sup>. Il creatore di scrittura porta a espressione la peculiare affinità che un determinato popolo e momento storico ha con una caratteristica organizzazione degli elementi spaziali (figure, forme, linee, strutture, posizioni), sicché non può stupire il “sorprendente parallelismo” che può sussistere, ad esempio, fra lo stile architettonico e lo stile di scrittura di una data epoca<sup>45</sup>.

Ma appunto: con l’introduzione del concetto di “stile” – termine che deriva dal latino *stilus*, che significa non solo l’antica can-

<sup>40</sup> L. Klages, *Perizie grafologiche su casi illustri*, trad. it. di P. Dal Santo, a cura di G. Moretti, Adelphi, Milano, 1994, p. 95.

<sup>41</sup> Ivi, p. 129.

<sup>42</sup> Ivi, p. 25, corsivo nostro.

<sup>43</sup> L. Klages, *La scrittura e il carattere. Principi e elementi di grafologia*, trad. it. di G. Sartori, a cura di R. Marchesan, Mursia, Milano 1982, p. 184.

<sup>44</sup> L. Klages, *Perizie grafologiche su casi illustri*, cit., p. 93.

<sup>45</sup> Cfr. L. Klages, *Die Probleme der Graphologie*, cit., p. 216.

nuccia appuntita per scrivere, ma anche lo scrivere in sé, il *modo* caratteristico dello scrivere –<sup>46</sup> si torna al decisivo punto di contatto fra psicologia delle scritture come forme espressive e psicologia delle forme artistiche come scritture espressive, dove lo stile delle varie epoche (in particolare nella “grafia” dei loro ornamenti) costituisce l’espressione del loro specifico *Kunstwollen*, cioè del loro carattere artistico<sup>47</sup>. Di fatto, l’attenzione per i mutamenti stilistici delle forme della scrittura è decisiva nella formazione della Scuola viennese di storia dell’arte<sup>48</sup>, e non manca di lasciare traccia nello stesso Riegl<sup>49</sup>. Quanto a Worringer, nella sua analisi del *ductus* delle “linee” del Gotico non fa mistero del nesso intrinseco che, dal punto di vista psichico, lega gesto artistico-ornamentale e gesto grafico-motorio<sup>50</sup>. La “psicologia dello stile” di Worringer si rivela essere, al tempo stesso, una “grafologia dello stile”.

Non può stupire, quindi, che l’autore di quell’autentica *summa* teorico-pratica di fisiognomica della storia che è *Il tramonto dell’Occidente* (1918-1922), Oswald Spengler<sup>51</sup>, mettendo a frutto – in modo esplicito o implicito – tutti questi fermenti dello *Zeitgeist*, affermi che “la storia dell’arte di tutte le epoche prime dovrebbe dare il primo posto, nelle sue ricerche, alla scrittura, e alla

<sup>46</sup> Ci sembra opportuno rammentare qui anche che il termine greco χαρακτηρ (da χαρασσω, “incido, intaglio, scolpisco, traccio, lascio un’impronta”) ha il senso: 1) caratterologico di “natura, indole, disposizione”; 2) fisiognomico di “impronta distintiva, segno caratteristico”; 3) grafognomico di “segno inciso, impresso, impronta”, inoltre di “figura e segno scritturale”; 4) estetico di “stile” e “immagine”. Il termine greco γραφή (da γραφειν, “scrivere”, ma anche “graffiare, scalfire, incidere”, quindi “raffigurare con linee, delineare, disegnare, dipingere”), significa sì “scrittura, arte di scrivere” e “scritto, iscrizione”, ma anche “raffigurazione, disegno, dipinto, quadro” (il termine γραφικός designa sia l’“esperto di pittura” sia l’“esperto di scrittura”).

<sup>47</sup> Cfr. H. Fichtenau, *Mensch und Schrift im Mittelalter*, Universum, Wien 1946, pp. 48 sgg. Il testo di Fichtenau fornisce un’ampia discussione metodologica sul rapporto fra storia dell’arte, storia della scrittura e grafologia (cfr. *ivi*, pp. 3-72).

<sup>48</sup> Su ciò cfr. G. von Schlosser, *La storia dell’arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, trad. it. di G. Federici Ajroldi, Laterza, Bari 1936, p. 103: “Particolarmente la paleografia latina, come dottrina dello sviluppo della scrittura nel Medioevo, era vicina, in quanto rivolta allo studio delle forme grafiche, alla storia dell’arte e si manifestò poi utilissima scuola preparatoria all’osservazione formale”.

<sup>49</sup> Cfr. A. Riegl, *Arte tardoromana*, cit., p. 194.

<sup>50</sup> Cfr. sotto, pp. 95-96, 119-120, 132.

<sup>51</sup> Su ciò rinvio qui a G. Gurisatti, *Il volto della storia. Fisiognomica, morfologia e storiografia in Oswald Spengler*, in M. Guerri-M. Ophälders (a cura di), *Oswald Spengler. Tramonto e metamorfosi dell’Occidente*, Mimesis, Milano 2004, pp. 95-123.

scrittura corrente ancor più che a quella monumentale. Ciò che è [...] stile gotico lo si può riconoscere nel miglior modo proprio in base alla scrittura”<sup>52</sup>. Tutta la fisiognomica delle civiltà di Spengler si basa sull’assunto che lo sguardo intuitivo – di goethiana memoria – dello storico dev’essere in grado di interpretare il “volto” visibile di ogni epoca, in tutte le sue forme, come “espressione della sua anima”<sup>53</sup>, e che “una volta che si disponga di una sensibilità fisiognomica, è assolutamente possibile riscoprire i lineamenti organici fondamentali dell’immagine storica di interi secoli partendo da sparse particolarità *degli ornamenti, dell’architettura, della scrittura*”<sup>54</sup>. Egli auspica una “comprensione fisiognomica e simbolica” della “lingua delle forme delle arti” allo scopo di “penetrare la psiche di intere civiltà”<sup>55</sup>. Ma Spengler, per l’appunto, è fortemente influenzato (oltre che da Dilthey, da Klages, e, forse, da Schopenhauer) dalla storia dell’arte e dello stile di Riegl e di Worringer<sup>56</sup>.

Un influsso di cui – per chiudere questo breve scorcio primonovecentesco – risente lo stesso Benjamin, che nella teoria riegliana del *Kunstwollen*, utile nella stesura del *Dramma barocco tedesco*, vede l’indispensabile “precondizione di ogni efficace comprensione fisiognomica delle opere d’arte”, cioè di “un’analisi dell’opera d’arte che riconosce in essa un’espressione integrale [...] delle tendenze religiose, metafisiche, politiche ed economiche di un’epoca”<sup>57</sup>. Nella *Premessa gnoseologica al Dramma barocco*, redatta nel 1924-25, i riferimenti a Riegl e al *Kunstwollen* sono

<sup>52</sup> O. Spengler, *Il tramonto dell’Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia universale*, nuova ed. it. a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, Longanesi, Milano 1978, vol. II, p. 873.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 165-166.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 183, corsivo nostro.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 326.

<sup>56</sup> Il debito pesante (e inconfessato) di Spengler nei confronti della storia dell’arte fu subito evidenziato da Ludwig Curtius nel saggio *Morphologie der antiken Kunst*, pubblicato sul fascicolo a lui dedicato di “Logos”, IX, 1920-21. Curtius parla della “totale dipendenza [di Spengler] dalla moderna storia dell’arte”, sostenendo che, per quanto riguarda la storia dell’arte, in tutto il *Tramonto dell’Occidente* “non v’è un solo pensiero i cui padrini [...] non possano essere individuati tra i moderni [...] studiosi di storia dell’arte, ad esempio Riegl, Wölfflin, Strzygowski, Pinder, Worringer, Simmel. Non uno” (*ivi*, p. 197). A sua volta Worringer – come si dirà più sotto – subirà inequivocabilmente il fascino del “tramonto” spengleriano.

<sup>57</sup> W. Benjamin, *Curriculum [III/2]*, trad. it. di G. Gurisatti in *Id.*, *Opere complete*, vol. III: *Scritti 1928-1929*, cit., p. 38.

espliciti e positivi<sup>58</sup>, mentre nei confronti di Worringer Benjamin sembra assai meno convinto<sup>59</sup>. Non vi può essere dubbio peraltro che il *Dramma barocco* benjaminiano rappresenti un esempio eccellente di “comprensione fisiognomica” delle forme (poetiche, letterarie, figurative, scritturali) del Barocco, il cui peculiare stile allegorico viene inteso da Benjamin come “espressione integrale” dello stato d’animo di fondo che caratterizza il rapporto tra uomo e mondo nell’epoca barocca: la melanconia<sup>60</sup>.

### 3. Caratterologia del Gotico

Quali sono dunque gli elementi della psiche dell’uomo-popolo nordico, ovvero dell’umanità di quella specifica epoca della storia dell’arte che chiamiamo “gotica”, e che in virtù della sua peculiare *Gestaltungskraft* plasma in modo così unico e caratteristico lo stile delle sue forme espressive, dando luogo a uno “spirito oggettivo” unitario e inconfondibile? È questo il problema di Worringer in *Formprobleme der Gothik*, ed è per rispondere a questa domanda che egli, in *Astrazione e empatia*, elabora una sua personale “caratterologia”, che qui di seguito riassumiamo per punti:

1) alla base della “psiche” sta il tipo di rapporto che sussiste tra l’uomo e il mondo esterno (il mondo circostante, il mondo dei fenomeni, il cosmo): “La volontà di forma a priori di un periodo dell’umanità” scrive Worringer “è sempre l’espressione

<sup>58</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di F. Cuniberto in Id., *Opere complete*, cit., vol. II: *Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001, p. 95. Anche in seguito Benjamin non smetterà mai di tessere le lodi di Riegl: si veda sopra, p. 12, nota 12, inoltre W. Benjamin, *Scienza dell’arte rigorosa [seconda stesura]*, trad. it. di A. Marietti Solmi in Id., *Opere complete*, cit., vol. V: *Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino 2003, pp. 493-497.

<sup>59</sup> Lo testimonia un passaggio di uno schema di lavoro relativo alla *Premessa gnoseologica*: “Per la parte metodologica. Contro l’empatia. Le allettanti analogie con il presente / insufficiente definizione del Barocco sino a oggi. Il confronto con Burdach. Polemica contro Burckhardt, Worringer, ecc.” (W. Benjamin, *Materiali relativi alla stesura. Schemi*, trad. it. di A. Barale in Id., *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova ed. it. a cura di A. Barale, pref. di F. Desideri, Carocci, Roma 2018, p. 342). Per il resto, il nome di Worringer nelle *Opere complete* di Benjamin ricorre solo due volte, in termini affatto accessori, mentre nell’elenco da lui redatto dei libri letti compare, intorno al 1920, la menzione “Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gothik*”.

<sup>60</sup> Vedi anche sotto, pp. 42-44.

adeguata del rapporto che tale umanità intrattiene con il mondo circostante”<sup>61</sup>. Un tale rapporto può essere o di familiarità, fiducia, confidenza, unità, fusione, armonia, ritmo, simpatia con il mondo percepito come cosmo, oppure di estraneità, paura, timore, dualità, separazione, disarmonia, confusione e angoscia nei confronti del mondo percepito come caos<sup>62</sup>. Nel primo caso l’impulso fondamentale sarà quindi un felice, sereno, quieto impulso di *empatia* con il mondo, che sprofonda nell’immanenza e non cerca una redenzione fuori di esso; nel secondo caso, all’inverso, l’impulso fondamentale sarà un timoroso, angosciato, inquieto impulso all’*astrazione* dal mondo, che anela alla trascendenza e cerca una redenzione *fuori* di esso<sup>63</sup>. “Esiste” scrive Worringer “un ultimo grande criterio per verificare il rapporto dell’umanità rispetto al cosmo: il suo bisogno di redenzione. La forma assunta da questo bisogno costituisce un metro infallibile per misurare le varianti qualitative nella disposizione psichica dei singoli popoli e delle singole razze”<sup>64</sup>. La tensione all’empatia (immanenza e immedesimazione) o all’astrazione (trascendenza e redenzione) nei confronti del mondo costituisce la polarità fondamentale della caratterologia worringeriana, nella misura in cui “ogni singolo popolo tende naturalmente, per propria indole, all’una o all’altra parte”<sup>65</sup>;

2) per le ragioni sopra illustrate – cioè per il rapporto esistente tra lo “stato d’animo generale” e il “*Kunstwollen* assoluto” –<sup>66</sup> le espressioni formali e lo stile delle forme espressive del carattere polarizzato sull’empatia con il mondo saranno contrassegnati da elementi come la bellezza, la vitalità, la naturalezza, l’organicità, la plasticità, la sensualità, che sia nel produttore sia nel fruitore

<sup>61</sup> Vedi sotto, p. 117.

<sup>62</sup> Nel capitolo *Il problema degli atteggiamenti tipici nell’estetica* del suo *Tipi psicologici* (1921), Jung, richiamandosi esplicitamente a Worringer, nell’ipotesi che “l’estetica sia sostanzialmente psicologia applicata” pone in diretto rapporto la polarità estetica “astrazione-empatia” con la polarità psichica fondamentale “introversione-estroversione”, sicché mentre il tipo “empatico-estroverso” si comporta positivamente verso l’oggetto, irradiandolo con la sua attività e adattandosi a esso, il tipo “astrattivo-introverso” tende a ritrarsi dall’oggetto cercando nell’astrazione una difesa dal timore che esso gli incute (cfr. C.G. Jung, *Tipi psicologici*, trad. it. di C.L. Musatti e L. Aurigemma, introd. di L. Aurigemma, Boringhieri, Torino 1984, pp. 313-324).

<sup>63</sup> Cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., pp. 18-20, 47-48 e 128-130.

<sup>64</sup> Ivi, p. 131.

<sup>65</sup> Ivi, p. 47.

<sup>66</sup> Cfr. ivi, p. 49.



inducono sentimenti di immedesimazione positiva, godimento, appagamento, serenità, agio, ecc. Ovunque ciò accada si avrà a che fare per Worringer con un uomo, un popolo, un'epoca, uno stile tipicamente "classici", si tratti dell'arte greca, romana o rinascimentale, tutte contrassegnate da forme espressive tendenti al naturalismo e alla "bellezza della forma organica nella sua vitale veridicità"<sup>67</sup>. Ogni naturalismo, annota Worringer, è pervaso di "devoto amore per le cose terrene"<sup>68</sup>, che invita allo sprofondamento nella loro vita;

3) viceversa, le espressioni formali e lo stile delle forme espressive del carattere polarizzato sull'astrazione dal mondo saranno contrassegnati da elementi come la "bellezza cristallina", la negazione della vita, la stilizzazione, l'inorganicità, la geometria, la stereometria, la rigidità, con cui sia il produttore che il fruitore cercano stabilità, fissità, sicurezza, rifugio, quiete, contemplazione che li salvino – come una sorta di esorcismo apotropaico – dal senso di timore, turbamento, angoscia indotto dalla visione di quel groviglio incoerente, sconcertante e inquietante che è il mondo dei fenomeni: il "piacere" dell'arte consiste qui

nell'isolare il singolo oggetto dalla sua arbitrarietà e apparente casualità, nell'immortalarlo accostandolo a forme astratte, e nel trovare quindi in tal modo un punto di quiete nella fuga dei fenomeni. [L'impulso più forte è] quello di strappare l'oggetto dal suo contesto naturale, dall'inarrestabile fluire dell'esistenza, di affrancarlo [...] da ogni arbitrarietà, di renderlo necessario e inalterabile, di avvicinarlo al suo valore *assoluto*.<sup>69</sup>

Ovunque vi sia questa aspirazione a conferire alle cose un valore di necessità e di eternità, sopprimendo l'organico e traducendolo entro un sistema di linee cristalline geometricamente rigide, si avrà a che fare per Worringer con un uomo, un popolo, un'epoca, uno stile tipicamente "anticlassici", si tratti dell'arte primitiva, egizia, orientale, nordica, tutte contrassegnate da forme espressive tendenti alla stilizzazione e a strutture "avulse dal nesso con la natura e dall'infinito avvicinarsi delle forze naturali"<sup>70</sup>. Ogni sti-

<sup>67</sup> Ivi, p. 30.

<sup>68</sup> Ivi, p. 47.

<sup>69</sup> Ivi, p. 20; cfr. ivi, pp. 38-39 e 45-46.

<sup>70</sup> Ivi, p. 24.



lizzazione, anzi, ogni “stile” tout court<sup>71</sup>, scaturisce per Worringer non dall’amore per il mondo, ma dalla paura di esso, da “un’immensa agorafobia spirituale”<sup>72</sup> che invita sia il produttore che lo spettatore a “evadere dal suo legame con la vita” e a cercare *fuori* dalla vita la sua redenzione<sup>73</sup>.

Per una corretta “caratterologia del Gotico” si tratterà quindi per Worringer di chiarire e intrecciare questi tre punti: “[a] La posizione dell’uomo gotico nei confronti del mondo esterno, [b] la particolare costituzione psichico-spirituale che ne deriva, [c] gli elementi formali dell’arte da essa determinati”<sup>74</sup>:

a) mentre nell’uomo “primitivo” il dualismo uomo-mondo è assoluto, drastico, e il timore che ne deriva spinge il suo bisogno di redenzione verso valori formali astratti assoluti, e mentre nell’uomo greco-romano meridionale “classico” tale dualismo finisce per dissolversi, attenuando il suo bisogno di redenzione in una felice empatia cosmica immanente, nell’uomo “nordico-germanico” il rapporto di contrasto con il mondo esterno è per Worringer *meno* violento che nel primitivo ma comunque assai *più* acuto che nel

<sup>71</sup> Al concetto di “naturalismo” (= empatia) Worringer contrappone direttamente quello di “stile” (= astrazione) (cfr. ivi, p. 36).

<sup>72</sup> Ivi, p. 18 e cfr. ivi, p. 129.

<sup>73</sup> Cfr. ivi, p. 46. L’idea che l’arte possa svolgere un ruolo redentivo dal senso di sofferenza, terrore e smarrimento nei confronti di una realtà percepita come confusa, disordinata e arbitraria, e che ciò sia possibile in quanto essa determina sia nell’artista sia nel fruitore un atto di astrazione che gli consente di essere “puro spettatore contemplativo”, tranquillo e quieto, dell’oscuro accadere del mondo, spinge Worringer esplicitamente in direzione di Schopenhauer: “L’estetica di Schopenhauer presenta un’analogia con questa concezione. Secondo Schopenhauer, la felicità della contemplazione estetica consiste appunto anche nel fatto che in essa l’uomo viene liberato della sua individualità, della sua volontà, e continua a sussistere unicamente come puro soggetto, come limpido specchio dell’oggetto. ‘Colui che è rapito in tale contemplazione, non è più individuo (l’individuo è annientato dalla contemplazione), ma assurge a *soggetto conoscente puro*, a soggetto che è di là dal dolore, di là dalla volontà, di là dal tempo’ (cfr. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, [ed. it. a cura di A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989, libro III, § 34, 264])” (ivi, p. 28). Si tratta senz’altro di uno spunto interessante, che meriterebbe maggiore approfondimento. Ci pare tuttavia di poter escludere che Schopenhauer affidi un tale ruolo redentivo specificamente a un’arte “astratta”, “geometrica”, “cristallina”, “inorganica”, “stilizzata”, ecc., nel senso di Worringer. Al contrario, per Schopenhauer la contemplazione presuppone proprio la capacità *intuitiva* – non empatica ma conoscitiva – da parte del soggetto, di *sprofondarsi, assorbirsi e perdersi totalmente* nell’essere dell’oggetto, confondendosi e identificandosi con esso in una cosa sola, in una perfetta fusione ideale di completamento reciproco (cfr. ivi, pp. 264-266).

<sup>74</sup> Vedi sotto, p. 72.

classico – ed è questa la sua peculiarità caratterologica: siamo cioè “di fronte a uno stato intermedio differenziato, in cui il dualismo non è più così forte da cercare la liberazione artistica nella negazione assoluta della vita, ma non è ancora così debole da trarre il senso dell’arte dalla legge organica della vita stessa”<sup>75</sup>. È tale articolata determinazione *polare* ad attribuire una particolarissima torsione sia al carattere sia al bisogno di redenzione dell’uomo gotico, dato che se, da un lato, il contrasto uomo-mondo permane drammatico, dall’altro lato il superamento di tale contrasto viene ritenuto *possibile* e affidato non a raggelate geometrie astratte, ma a impetuosi stati di potenziamento psichico che arrecano stordimento e riscatto. Paradossalmente, proprio la disarmonia nei confronti del mondo porta l’uomo gotico a una incontenibile intensificazione *patetica* delle sue esigenze di salvezza ed espressione: “Si perviene così a un fenomeno ibrido e contraddittorio: astrazione da un lato, massima espressione dall’altro”<sup>76</sup>.

b) La “costituzione psichico-spirituale” dell’uomo gotico appare quindi particolarmente *complessa*: teso tra l’insoddisfazione psichica per i suoi rapporti contrastanti con il mondo e l’ardente desiderio di liberarsi dai vincoli che lo legano alla realtà, il gotico è irrequieto, convulso, febbrile, ansioso, ma anziché cercare la salvezza nella via della contemplazione, del fatalismo e del quietismo *orientali* – ed essendogli sbarrata la via *classica* dell’empatia felice –, intraprende la via tortuosa di un *impulso inquieto di acquietamento*, sicché il suo desiderio ardente di redenzione

si trasforma in un anelito indistinto di ebbrezza, nel desiderio spasmodico di dissolversi in un’estasi sovrasensibile, in una forma di *pathos* intensificato che consiste essenzialmente nell’assenza di misura. [...] Solo questo violento potenziamento [trasporta l’anima gotica] in sfere sensitive in cui abbandona finalmente il sentimento della sua interna disarmonia, trovando redenzione dal suo rapporto inquieto e oscuro con il mondo. Sofferente a causa della realtà, esclusa dalla naturalità, l’anima anela a un mondo del surreale e del sovrasensibile. Ha bisogno di un’ebbrezza percettiva per sollevarsi al di là di sé. Solo nell’ebbrezza avverte il brivido dell’eternità. È soprattutto questa sublime isteria a caratterizzare il fenomeno gotico.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Vedi sotto, p. 119.

<sup>76</sup> W. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 108.

<sup>77</sup> Vedi sotto, p. 120.

Il fascino irresistibile di questa isteria sta per Worringer esattamente nel paradosso di una ricerca di quiete tramite l'irrequietudine, di chiarezza tramite la vertigine, di pace tramite il *pathos*, di redenzione tramite lo stordimento.

c) Sta di fatto che questo statuto paradossale, complesso, polare, ibrido del carattere gotico trova il suo immediato riscontro espressivo in forme d'arte altrettanto paradossali, complesse, polari, ibride, *astrattamente empatiche ed empaticamente astratte*: è quella che Worringer a più riprese definisce sinteticamente come "espressione intensificata su base inorganica", nella misura in cui "il bisogno di empatia di questi popoli disarmonici non sceglie la via più ovvia, che conduce all'organico, poiché per esso il moto armonico dell'organico non è sufficientemente espressivo; ha bisogno invece di quel *pathos* perturbante che è proprio dell'animazione dell'inorganico"<sup>78</sup>. È qui che la cosa si fa interessante, dato che quest'arte nordico-medioevale esibisce tutta la sua *modernità*: alla sua origine sta una vita talmente inquieta, violenta, pressante, ansiosa, talmente bisognosa di trascendenza e redenzione da piegare l'inespressivo alla logica dell'espressione, il geometrico alla logica del movimento, a costo di sfociare nel fantastico, nel perturbante, nel grottesco e nel caricaturale. L'espressione e l'espressività si trasfigurano in "espressionismo" *ante litteram*.

Ne è testimonianza anzitutto l'arte "grafologicamente" più sensibile alla struttura del carattere del popolo e dell'epoca, il cui *ductus* ne fissa in purezza paradigmatica il *Formwille* e la *Gestaltungskraft*, cioè l'arte dell'ornamento. Se l'ornamentazione classica è moderata, regolare, "ritmo vivo o vitalità ritmica"<sup>79</sup>, quella nordica è fenomeno ibrido, impuro, "inquietante miscuglio" di tensioni contrapposte, *pathos* d'irrequietezza che "sembra possedere un'espressione autonoma più forte della nostra vita"<sup>80</sup>, rendendola enigmatica, labirintica, frenetica, isterica: "Effetto doppio – ovvero ibrido – di tutta l'arte gotica" scrive Worringer "da un lato la più acuta e immediata comprensione della realtà, dall'altro un gioco di linee fantastico e surreale che non ubbidisce a nessun oggetto e vive solo della sua autonoma espressione. L'intero svi-

<sup>78</sup> W. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 78.

<sup>79</sup> Ivi, p. 73.

<sup>80</sup> Vedi sotto, p. 95.

luppo dell'arte figurativa gotica viene determinato da questo gioco di antagonismi e di intrecci"<sup>81</sup>.

Ma, ovviamente, l'anelito di redenzione nel surreale, nel sovra-sensibile e nell'ebbrezza percettiva – perseguito tuttavia con mezzi astratti, meccanici e inorganici – che anima l'ornamentazione gotica trova il suo compimento nella forma espressiva per eccellenza del carattere gotico, l'architettura della cattedrale:

È il medesimo crampo percettivo esprimentesi nella fantasticheria lineare ricca di *pathos* dell'ornamentazione nordica a dare origine, in seguito, all'intensità patetica immateriale e sovrasensibile dell'architettura gotica. Dall'arte nordica dell'ornamento la via conduce direttamente all'architettura gotica.<sup>82</sup>

È qui che la modernità del Gotico di Worringer appare in tutta la sua evidenza, dato che non v'è forma artistica in cui l'"espressione intensificata su base inorganica" riceva una realizzazione più concreta: nella cattedrale gotica, infatti, tutto ciò che l'architettura ha di necessariamente materiale, meccanico, geometrico, strutturale e costruttivo subisce una veemente trasfigurazione espressiva, una mobilitazione patetica che ottiene "un'intensità dinamica travolgente e tale da superare ogni movimento proprio della vita organica"<sup>83</sup>. Mai come qui il bisogno di espressione e di redenzione dell'uomo nordico-gotico riesce a catturare le forze meccaniche per porle al servizio di un'ebbrezza beata, una vertigine d'infinito, un'estasi senza limiti. Ma soprattutto – cosa ancora più importante – questo esito salvifico dell'edificio gotico viene raggiunto *non nonostante, ma direttamente tramite* le leggi meccanico-costruttive stesse, sicché è *la stessa struttura tecnica* della cattedrale, sfruttata al massimo delle sue possibilità costruttive, a costituire il medium dell'espressione e della redenzione. Tecnica e arte, *Bauenwollen* (sistema puramente costruttivo fine a se stesso) e *Kunstwollen* (volontà espressiva che anela al trascendentale) vengono immediatamente a coincidere<sup>84</sup>. Da un lato nell'edificio gotico la pietra gioca un ruolo solo pratico-

<sup>81</sup> Vedi sotto, p. 111.

<sup>82</sup> Vedi sotto, p. 120, e cfr. ivi, p. 132.

<sup>83</sup> W. Worringer, *Astrazione e empatia*, cit., p. 112.

<sup>84</sup> Vedi anche sotto, p. 32, nota 90.

funzionale, e la nuda struttura costruttiva, esibita come tale, si rivela il risultato di un mero calcolo logico-meccanico; dall'altro lato però, e simultaneamente, questa struttura in sé funzionale esprime l'avvenuta smaterializzazione – dunque la spiritualizzazione – della materia, conseguita in virtù di un *Kunstwollen* paradossale che tramite la materia vuole trascendere la materia stessa, risolvendola totalmente “in una mobilità meccanica immateriale di enorme potenza”<sup>85</sup>. È un razionalismo che esprime l'irrazionale, un calcolo logico che esprime l'ultralogico. Come nell'ornamentazione anche nella cattedrale l'uomo gotico esprime il suo ideale di liberazione attribuendo alla rigida pietra un *pathos* estremo,

affinché la vista di tale movimento verticale, di gran lunga eccedente ogni misura umana, susciti in lui quella vertigine percettiva nella quale soltanto egli riesce a placare la sua intima disarmonia e a trovare la beatitudine. Se all'uomo classico, per giungere a un'intima elevazione, bastava la bellezza del finito, l'uomo gotico, dualisticamente lacerato, e perciò predisposto alla trascendenza, riesce ad avvertire un brivido di eternità solo nell'infinito.<sup>86</sup>

Si perviene così al culmine della caratterologia storica e della psicologia dello stile worringeriana, giacché per il Worringer di *Formprobleme der Gothik* la cattedrale è la massima espressione micromonadologica della *Weltanschauung* che costituisce l'intimo carattere-*Wollen* dell'epoca gotica, cioè di quel suo “spirito oggettivo” che nella *Ausdrucksform* dell'architettura trova la sua massima esplicazione. Nella cattedrale, infatti, coesistono in termini separati ma simbioticamente complementari un *interno mistico* e un *esterno scolastico*, Mistica e Scolastica che costituiscono la polarità fondamentale del carattere medioevale, il quale anche qui rivela la sua paradossale complessità. In virtù del parossistico potenziamento dell'espressione su base inorganica della struttura architettonica, l'*interno* della cattedrale, col suo slancio verso la trascendenza infinita, è ebbrezza mistica, costrizione mistica, isteria mistica, dove l'impulso di redenzione sfocia in uno stordimento patetico e in una vertigine spaziale che è autoannientamento e

<sup>85</sup> Vedi sotto, p. 144.

<sup>86</sup> Vedi sotto, p. 146.

perdita di sé come *conditio sine qua non* della rottura dei vincoli terreni e dell'accesso all'Eterno. Invece l'*esterno* della cattedrale, nella sua ostentazione strutturale-meccanica di sostegni, puntelli, controventature, archi rampanti, ecc., appare a prima vista come fredda necessità tecnica logico-costruttiva, priva di autonoma funzione salvifica: mera "Scolastica di pietra", appunto. A ben vedere però – com'è nello spirito del Gotico –, da un lato queste complesse opere "logiche" di sostegno e impalcatura esterna sono la condizione stessa di possibilità del cuore mistico interno, dall'altro esse, con la loro meccanica espressiva o espressività meccanica, offrono un poderoso contributo all'impetuoso movimento trascendentale dell'insieme, ottenendo su base logica un effetto "ultralogico" estremo, non dissimile da quello mistico.

Dal punto di vista metodologico il paradosso che anima la forma artistica è la diretta espressione del medesimo paradosso che anima lo spirito (il carattere) dell'epoca: "La cattedrale gotica" scrive Worringer avviandosi alla conclusione del suo studio

è la rappresentazione più vigorosa e completa della sensibilità medioevale. Le due grandi potenze vitali del Medioevo, la Mistica e la Scolastica – che in genere appaiono come inconciliabilmente opposte – sono qui intimamente unite, benché crescano come immediatamente separate, dato che se lo spazio interno è interamente Mistica, l'edificio esterno è totalmente Scolastica. A unirle è il medesimo trascendentalismo del movimento, il quale si serve tuttavia di mezzi espressivi differenti: nell'un caso organico-sensibili, nell'altro astratto-meccanici. [...] Come nella cattedrale gotica la Mistica e la Scolastica sono inseparabilmente intrecciate, al tempo stesso sviluppandosi immediatamente separate l'una dall'altra, così anche nella realtà della vita storica esse sono strettamente legate e separatamente concrecenti. Ciò che le connette, facendone un fenomeno di pari qualità, è il loro carattere trascendentale. Ciò che le separa è invece la diversità dei loro mezzi di espressione.<sup>87</sup>

Affermando che la Mistica e la Scolastica sono in ambito religioso e filosofico ciò che l'architettura gotica è in ambito artistico – cioè documenti altrettanto espressivi della sublime isteria del Medioevo – Worringer si muove in piena coerenza con la sua impostazione riegliana di fondo, giacché è il *medesimo Wollen* nordico-

<sup>87</sup> Vedi sotto, pp. 193 e 205.

gotico-medioevale a esprimersi nell'ornamento, nell'architettura, nella religiosità mistica e nel pensiero scolastico, *Ausdrucksformen* differenti che però rivelano la loro intrinseca affinità, come denota un passo di *Formprobleme der Gothik* che riportiamo per intero in quanto contiene la summa teorica del percorso ermeneutico worringeriano che qui abbiamo tentato di riassumere:

Il procedimento mobile e astratto del pensare, non già il risultato del pensiero, fece nascere [nello scolastico] quel sentimento spirituale di ebbrezza che gli offriva stordimento e redenzione, in modo del tutto simile sia al procedimento mobile e astratto della linea che caratterizza la sua arte ornamentale, sia al procedimento mobile e astratto delle energie pietrificate che si palesa nella sua architettura. È una determinata volontà di forma che domina tutte queste manifestazioni e che nonostante la loro diversità materiale le connette in identici risultati fenomenici. È il medesimo inebriarsi del formalismo logico, il medesimo dispendio di mezzi razionali per uno scopo sovrarazionale, l'identica metodica follia, l'identico caos artisticamente raffinato. E a una simile identità di risultati deve corrispondere un presupposto comune, che è appunto il trascendentalismo gotico, il quale, scaturendo da un dualismo non chiarificato né purificato, può trovare soddisfazione e redenzione solo in stati emotivi isterici, potenziamenti convulsi, sovratensioni patetiche.<sup>88</sup>

#### 4. *Espressionismo gotico e espressionismo moderno*

Non v'è dubbio che, a questo punto, la tentazione di leggere sia *Astrazione e empatia* sia *Formprobleme der Gothik* come a loro volta espressione di una manifesta affinità o complicità di Worringer con lo *Zeitgeist* espressionista del primo Novecento (all'incirca dal 1907 al 1926) sia fortissima. Chi potrebbe negare infatti l'impronta radicalmente "antiestetica", cioè anticlassica e antinaturalistica (quindi primitivistica, gotica, barocca), delle forme artistiche dei primi decenni del secolo – si pensi solo (per limitarci all'arte figurativa) a Kirchner, Nolde, Marc, Macke, Barlach, Kokoschka, Picasso, Braque, Kubin, Beckmann, Kandinsky, Klee, Grosz –, che ne fa l'espressione di un'epoca peculiare della storia dell'arte? Come disconoscere il rapporto di estraneazione, orrore, pau-

<sup>88</sup> Vedi sotto, p. 203.



ra, separazione, confusione, angoscia nei confronti di un mondo “macchinico” percepito come caos e apocalisse che contrassegna il carattere del tempo, prima, durante e dopo la catastrofe bellica, con il conseguente impulso irrequieto, convulso, febbrile, ansioso alla redenzione? Come negare che un tale impulso “trascendentalistico” (spirituale, mistico, religioso, ma anche utopico, messianico, anarchico, rivoluzionario) – con il relativo *Kunstwollen* – trova per lo più espressione in *Ausdrucksformen* paradossali, complesse, polari, ibride, “astrattamente empatiche ed empaticamente astratte”, in cui il patetico e il meccanico – l’“urlo e la geometria”<sup>89</sup> – si aggrovigliano in un inquietante miscuglio che può sfociare nel fantastico, nel perturbante, nel grottesco e nel caricaturale? L’“espressione intensificata su base inorganica” non costituisce forse il *ductus* più inconfondibile della grafia espressionista, impronta inequivoca di una *Gestaltungskraft* drammaticamente “isterica”? Ebbene, di tutto ciò in Worringer non v’è praticamente traccia in nessuna delle due opere che stiamo considerando: *Astrazione e empatia* non contiene alcun riferimento diretto all’arte contemporanea, *Formprobleme der Gothik* solo qualche allusione tanto parziale quanto occasionale<sup>90</sup>.

Che cosa pensava dunque Worringer dell’espressionismo del suo tempo e del suo rapporto con l’espressionismo gotico? Per capirlo bisogna fare riferimento principalmente a tre saggi posteriori a *Formprobleme der Gothik*: *Kritische Gedanken zur neuen Kunst*

<sup>89</sup> Cfr. L. Mittner, *L’Espressionismo*, Laterza, Bari 1975, pp. 49 sgg.

<sup>90</sup> Dopo avere rilevato che nel caso dell’architettura gotica è la “nuda struttura costruttiva fine a se stessa” (caratterizzata da costoloni aerei, pilastri slanciati, strutture portanti “a corde tese” ma flessibili, sostegni meccanici, controventature, archi rampanti, ecc.) a farsi portatrice della volontà espressiva artistica – sicché tecnica e arte vengono a coincidere – Worringer rileva che “solo la moderna arte della costruzione in ferro ha riportato in luce una certa comprensione intima del Gotico. [...] Si potrebbe forse sostenere che a incitare il moderno uomo nordico a un’affermazione artistica del ferro è stato un atavico risonare dell’antica volontà di forma gotica, e che in un’adeguata utilizzazione di tale materiale si può riporre addirittura la speranza di un nuovo stile architettonico” (si veda sotto, pp. 146-147, e cfr. pp. 172-173 e 194). Egli però attenua molto questa idea di continuità tra Gotico e Moderno: “Dietro le manifestazioni artistiche dei moderni edifici in ferro non sta una volontà di forma tendente per ragioni determinate al fatto costruttivo, ma solo un nuovo materiale” (ivi, pp. 146-147). Probabilmente Worringer percepisce il carattere ancora ambigualmente e ibridamente “tradizional-modernista” del “nuovo stile” che domina nelle contemporanee sperimentazioni dell’Art Nouveau, dello Jugendstil e della Secessione viennese.



[*Riflessioni critiche sull'arte contemporanea*] (1919), *Künstlerische Zeitfragen* [*Problemi attuali dell'arte*] (1921) e *Spätgotisches und expressionistisches Formsystem* [*Sistema formale tardogotico ed expressionistico*] (1925), tutti ripresi successivamente nella raccolta *Fragen und Gegenfragen*<sup>91</sup>. Procedendo per punti, si può dire che:

1) in linea con la sua “critica dell’ideologia estetica”, Worringer non esita a stigmatizzare l’incapacità dell’estetica classicista del suo tempo a comprendere quella “rivolta dello spirito contro il concetto dell’arte vincolato alla sensibilità e alla natura” che è, appunto, l’Espressionismo<sup>92</sup>;

2) in linea con la sua riabilitazione del polo “spirituale” dell’arte contro quello “naturalistico”, egli apprezza la tonalità “religiosa” che contrassegna il carattere visionario dell’arte espressionista, che anela alla rivelazione e alla redenzione, anche dove ciò avviene in termini convulsi, tormentati e perturbanti, fantastici e caricaturali; per “spirito” l’espressionista intende “la somma delle forze che si contrappongono alla cieca legalità naturale, allo scorrere autonomo e automatico degli eventi. Lo spirito è per lui l’irruzione di Dio in un mondo meccanizzato”<sup>93</sup>;

3) date queste premesse, Worringer non può disconoscere l’“affinità spirituale di famiglia” che intercorre tra opera gotica e opera espressionista, entrambe “tanto fantastiche nella loro innaturalità, quanto minacciose nel loro suggestivo contenuto di realtà”<sup>94</sup>. “Contronatura stilizzata, smorfia della natura condita con aspri elementi di realtà, astrattezza caparbiamente ingarbugliata dell’espressione” – ecco ciò che rende possibile il confronto tra Gotico ed Espressionismo<sup>95</sup>. Si tratta anzi di una coincidenza quasi letterale, dato che *la stessa* polarità fra “Mistica” e “Scolastica”, cioè fra “trascendenza alogica del sentimento” e “trascendenza ultralogica dell’intelletto”, che – come si è visto – troviamo espressa nella cattedrale gotica (a sua volta espressione del più profondo carattere nordico-medioevale), la si ritrova per Wor-

<sup>91</sup> Cfr. W. Worringer, *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem*, Piper, München 1956.

<sup>92</sup> Cfr. W. Worringer, *Kritische Gedanken zur neuen Kunst*, in Id., *Fragen und Gegenfragen*, cit., p. 88.

<sup>93</sup> Ivi, p. 93.

<sup>94</sup> Ivi, p. 91.

<sup>95</sup> Cfr. W. Worringer, *Spätgotisches und expressionistisches Formsystem*, in Id., *Fragen und Gegenfragen*, cit., p. 73.

ringer nel doppio volto dell'Espressionismo, cioè nella "Mistica" sensuale che fa capo a Van Gogh, da un lato, e nella "Scolastica" sistematica che fa capo a Cézanne<sup>96</sup>, dall'altro. "Solo due volte", dopo il Gotico – argomenta Worringer – "si è tentato in grande stile [...] di raggiungere nuovamente Dio tramite l'arte, ovvero di mettere in pratica un'arte sovranaturale e sovraperonale di matrice spirituale: nel Barocco con mezzi dissimulati, nell'Espressionismo moderno con mezzi espliciti"<sup>97</sup>. Sembra quindi del tutto legittimo il richiamarsi della nuova arte "alla vecchia arte, all'espressionismo elementare in grande stile" del Gotico, del Barocco, dell'arte primitiva, barbarica, e dell'arte asiatica<sup>98</sup>. Perché mai allora la riattualizzazione del Gotico nell'Espressionismo costituisce per Worringer un *problema*?

4) Una prima risposta suona: mentre le forme d'arte gotica e barocca rappresentano grandiose prestazioni artistiche spirituali *collettive, di massa*, ed esprimono così il *Kunstwollen* caratteristico – sovraindividuale, comunitario – di un intero popolo e di un'intera epoca, l'Espressionismo moderno sembra inesorabilmente ridursi all'"urlo" individuale del singolo io prigioniero di un'isteria intima, che appare tanto più convulsa, parossistica, esasperata e forzata – quindi: tragica e disperata – quanto più fatica a tradursi su un piano sovraindividuale: "L'Espressionismo" scrive Worringer

deve urlare. Solo nell'urlo il suono personale, troppo personale della voce si estingue, solo nell'urlo la voce risuona in modo tale da fondersi finalmente con tutte le altre voci, solo nell'urlo si realizza una unificazione altrimenti negata, suscitando l'illusione di una comunità sovraperonale. L'uomo urla: ecco l'*ethos* espressionista.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> Cfr. W. Worringer, *Kritische Gedanken zur neuen Kunst*, cit., pp. 92-93.

<sup>97</sup> Ivi, pp. 97-98.

<sup>98</sup> Cfr. W. Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, in Id., *Fragen und Gegenfragen*, cit., p. 109. "La deformazione dell'arte figurativa del passato si compì per effetto di una duplice influenza, quella dell'arte gotica e quella dell'arte africana e polinesiana: sia attraverso l'imitazione dei martiri e dei santi, delle sculture e specialmente delle silografie gotiche, sia attraverso l'imitazione degli idoli dei popoli primitivi l'*homo novus* dell'Espressionismo si sforzava di scoprire la propria primigenia essenza di *homo religiosus*. Attraverso la suggestione del Gotico l'eroe espressionista deciso a sacrificare l'Io per realizzare il Noi si scopre Redentore: "Tutti gli uomini sono il Redentore". [...] La deformazione gotica [...] si combina spesso col turgore barocco" (L. Mittner, *L'Espressionismo*, cit., p. 64).

<sup>99</sup> W. Worringer, *Kritische Gedanken zur neuen Kunst*, cit., p. 100.

Per Worringer questo essere condannato dell'artista espressionista – anche quello più “grande” – a un urlo continuo, a una paralisi e convulsione nell'urlo, dimostra tutta la tragica *inutilità* del suo sforzo di ottenere, urlando, ciò che un tempo per una comunità di popolo non ancora disgregata era il risultato spontaneo, ovvio, della sua compiuta unità collettiva: la “grande espressione”, la “grande spiritualità sovraindividuale dell'arte”<sup>100</sup>. L'Espressionismo è suo malgrado la manifesta *negazione* di tutto ciò.

5) La seconda risposta è ancora più radicale, giacché sposta il problema dall'inattualità dell'arte gotica nell'arte espressionista all'*inattualità tout court dell'arte* nella non-epoca espressionista. Priva di una comunità e di un popolo in cui affondare le sue radici, è *l'arte stessa* per Worringer a diventare *heimatlos*, “senza-patria” e “senza-terra”, mera decorazione effimera di una “cattedrale *invisibile* dello spirito”:

Questi quadri senza patria sono dipinti nel vuoto da un io senza patria. Gli altri, gli uomini di un tempo, avevano le loro cattedrali visibili in carne e ossa, scaturite dal fondamento di un sicuro vincolo comunitario spirituale e religioso. Allo spiritualismo moderno, nato esclusivamente dalla disperata energia dell'io perduto nella sua solitudine, non resta nient'altro che la cattedrale invisibile.<sup>101</sup>

Si giunge così alla soglia del nichilismo artistico, cioè della morte dell'arte: “Chissà” si chiede Worringer

se a generazioni future l'Espressionismo non apparirà nient'altro che come il gesto eroico del tramonto dell'arte, come l'ultimo grande spasmo prima della sua autosoppressione. Forse è proprio quest'ultimo scatto spirituale dell'arte, questa ricerca, con gesti disperati, di estreme possibilità espressive, [...] ciò che ce la fa apparire così apocalittica e in sintonia con il tramonto del mondo. Poiché in ogni apocalisse balena il pensiero del tramonto di un regno millenario.<sup>102</sup>

Pronunciate nel 1919, queste parole crepuscolari – che insistono sull'idea del “tramonto” –, cui si aggiunge l'idea che la civiltà occidentale sia “messa in questione in modo tanto minaccioso

<sup>100</sup> Ivi, p. 101.

<sup>101</sup> Ivi, p. 102.

<sup>102</sup> Ivi, p. 104.

quanto spettrale”, mentre la sua umanità sta “sotto la pressione di una inevitabile necessità determinata dallo sviluppo storico” – insomma di un destino – “senza che sia aperta altra strada”<sup>103</sup>, lascia intuire su quale faro si orienti il giudizio di Worringer sull’Espressionismo come rappresentante di un’epoca – se paragonata al Gotico e al Barocco – sostanzialmente senile, terminale, atrofica, rinsecchita, priva di anima: il *Tramonto dell’Occidente* di Spengler. Il saggio *Problemi attuali dell’arte*, del 1921, ne dà conferma, dato che qui è esplicitamente “il monito inquietante del tramonto dell’Occidente” a gettare la giusta luce sulla “catastrofe”<sup>104</sup>. Se paragonato all’espressionismo autentico – in quanto sociale, culturale, popolare, comunitario – del Gotico e del Barocco, l’Espressionismo moderno, nonostante le somiglianze formali, si rivela essere solo una parvenza d’arte, che fa sorgere la domanda “se mai oggi vi sia ancora un’arte figurativa e creativa nel senso più profondo”<sup>105</sup>. Per Worringer – in ciò davvero “spengleriano” – la scultura del suo tempo è esaurita, l’architettura morta, la pittura svuotata, mentre la “lotta disperata e l’estrema rivolta” dell’Espressionismo contro la sparizione dell’arte ha finito per degenerare in finzione, simulazione, artificio decorativo, fantasmagoria commerciale, moda – *manierismo* espressionista/dadaista privo di intima *Gestaltungskraft*.

Che cosa resta quindi dell’energia espressiva del primo Novecento? Anche qui con una mossa tipicamente spengleriana Worringer sostiene che essa si è trasferita nell’intellettualità, nella spiritualità intellettuale, sicché le vere opere d’arte del presente non sono le opere figurative, o architettoniche, bensì le opere della mente, i *libri*. Non gli artisti ma i filosofi, i letterati e gli scienziati sono gli estremi rappresentanti dello spirito: “Come creatori siamo diventati poveri, ma la nostra ricchezza si accumula nella conoscenza. È qui che si raccolgono da ultimo le nostre concentrazioni vitali, le nostre energie creative”<sup>106</sup>. Quali esponenti di tale “arte della mente” Worringer cita cursoriamente i nomi di Gundolf, Bertram, Scheler, Keyserling, nonché l’intera compagine della “ricerca fenomenologica”, ma ovviamente in conclusione nomina proprio

<sup>103</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>104</sup> Cfr. W. Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, cit., p. 108.

<sup>105</sup> Ivi, p. 110.

<sup>106</sup> Ivi, p. 124.

Spengler, il cui *Tramonto dell'Occidente* rappresenterebbe appunto la massima espressione del passaggio “destinale” dall’opera d’arte all’opera di pensiero quale *Ausdrucksform* emblematica del carattere dell’epoca: il *Tramonto* spengleriano viene definito un “libro incredibilmente sintomatico e rappresentativo del nostro tempo e della nostra epoca”<sup>107</sup>, la concezione storica di Spengler elogiata per la “prodigiosa sottigliezza e splendida precisione” dei suoi risultati sintetici e sinottici, e Spengler stesso celebrato per la lucidità del suo “storicismo tanto visionario quanto chiaroveggente”: “La giustezza del titolo di questo libro” conclude Worringer

è semplicemente un fatto evidente in quanto espressione autoctona della nostra epoca, e la vitale sicurezza di sé che esso emana non può essere messa in discussione. Il libro stesso e il suo successo sono fatti vitali del nostro essere figli del nostro tempo, che possono essere deplorati o rifiutati, ma la cui realtà e il cui carattere sintomatico non possono essere liquidati a parole. E tale successo conferma che l’istinto del tempo vi vede realizzato in forma di pensiero qualcosa che nelle opere pittoriche non gli appariva mai, in ultima analisi, credibile. [...] L’impulso spirituale all’espansione – l’“Espressionismo” o comunque altrimenti lo si voglia chiamare – si è trasferito dai quadri nei libri. [...] Si potrebbe quasi parlare dell’espressionismo *quieto e silenzioso* di questi libri.<sup>108</sup>

Con la sua profezia di fine della civiltà occidentale e della sua arte, il *Tramonto dell'Occidente* di Spengler rappresenta per Worringer la vera e propria “cattedrale” della sua epoca.

### 5. *Oltre Worringer: Bloch e Benjamin*

Di fronte a questo esito crepuscolare, fatalistico e nichilistico, in verità deludente, di Worringer, è lecito chiedersi se sia questo l’unico destino possibile del Gotico in relazione all’Espressionismo, e dell’Espressionismo in relazione al Gotico. Senza tentare di affrontare qui nemmeno per sommi capi una questione tanto complessa, ci limitiamo ad accennare – a fini strettamente metodologici – al modo in cui, negli stessi anni, Bloch affronta il

<sup>107</sup> Ivi, p. 126.

<sup>108</sup> Ivi, p. 128.

rapporto tra Gotico ed Espressionismo in *Spirito dell'utopia*, e Benjamin il rapporto tra Barocco ed Espressionismo nel *Dramma barocco*, tenuto conto delle forti affinità che Worringer stesso vede tra Gotico e Barocco<sup>109</sup>.

Nel capitolo intitolato *Produzione dell'ornamento* di *Spirito dell'utopia*<sup>110</sup>, evidentemente influenzato sia da Riegl per il concetto di *Kunstwollen*, sia da Worringer per il concetto di *Einfühlung*, la posizione di Bloch nei confronti del rapporto tra Gotico ed Espressionismo è specularmente opposta a quella di Worringer (quindi di Spengler). Contro la freddezza della tecnica, la geometrica disumanità della macchina, la rigidità rettangolare e lucente della forma funzionale, la prassi priva di *pathos* chiusa in una finalità rigorosamente utilitaristica – che egli identifica con “il pietrificato, l’egizio”, cioè con la resa *mortificante* alla fredda, rigida geometria e con il “dominio totale della natura inorganica sulla vita” che determina il “silenzio sulla vita interiore” –<sup>111</sup>, Bloch non solo prende energicamente posizione a favore della *rinascita* dell’“espressione puramente spirituale e musicale che vuole l’ornamento”, nonché di una “grande espressione che di nuovo dirige l’ornamento in profondità”,<sup>112</sup> ma identifica manifestamente tale rinascita e tale grande espressione proprio con i fermenti che animano l’Espressionismo. Nel suo ostinato voler andare oltre la mera funzione utilitaristica, l’ornamento acquista per Bloch un carattere spirituale *utopico* di eccedenza e “sogno a occhi aperti”, espressione di un anelito di trascendenza e redenzione “verso un mondo differente”<sup>113</sup>. In quest’arte, scrive,

<sup>109</sup> Per Worringer “il Barocco nordico altro non fu che il riaccendersi della volontà di forma gotica repressa in un involucro estraneo” (vedi sotto, p. 90). Gotico e Barocco sono stili: 1) anticlassici, caratterizzati da forme complesse e altamente espressive (il Gotico si oppone al Classico come il Barocco al Rinascimento); 2) patetici, impulsivi, spirituali animati da un anelito alla trascendenza e alla redenzione; 3) tendenti al potenziamento del rapporto sensibile-sovrasensibile, nonché a forme di ebbrezza mistica; 4) aventi carattere “tipologico” e non solamente storico.

<sup>110</sup> Cfr. E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, a cura di V. Bertolino e F. Coppellotti, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 15-43 (il testo di Bloch fu scritto nel 1915-16, pubblicato per la prima volta nel 1918, e riedito in forma rielaborata nel 1923, seconda stesura cui fa riferimento l’edizione italiana da noi utilizzata).

<sup>111</sup> Cfr. *ivi*, p. 28.

<sup>112</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

<sup>113</sup> Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

si può cogliere il preciso carattere espressionistico, l'ornamento [...] si presenta come un preludio [...] che porta alla forma che trascende, al sigillo, all'ornamento esploso, pluridimensionale, che trascende, all'ornamento *della nuova pittura, della nuova scultura e della nuova architettura* [corsivo nostro]. [...] [Compare qui] una nuova esuberanza, che al Barocco [...], ai *totem*, alle *maschere rituali*, alle *travi intagliate delle case*, ai *tabernacoli gotici*, riconosce la più forte e decisiva partecipazione alla reminiscenza dell'ornamento.<sup>114</sup>

È al cospetto di tale tensione di reminiscenza, continuità e potenziamento della tradizione dell'ornamento nella nuova arte che a Bloch tornano (criticamente) buone le indagini di Riegl e di Worringer: sia allo “stile greco” (e rinascimentale) empatico, gradevole, quieto, moderato, mondano, e in definitiva “eudemonistico”, sia allo “stile egizio” freddo, geometrico, inorganico, e in definitiva “tanatofilo”, egli contrappone lo “stile gotico”, nelle cui complesse, tortuose ornamentazioni “l'anelito organico-psichico” all'incontro vitale con il Sé trova “la sua vera realizzazione”<sup>115</sup>. Bloch contesta però la tesi worringeriana secondo cui il *pathos* inquietante dell'ornamento gotico e barocco deriverebbe dall’“animazione dell'inorganico”<sup>116</sup>, giacché a suo modo di vedere è invece proprio la *continuità dell'organico* che unisce Gotico, Barocco ed Espressionismo a contrapporsi con la dovuta energia – inarrivabile per il *debole* “classico” – ai processi *egizi* di geometrizzazione, funzionalizzazione e pietrificazione dell'uomo e del mondo: “Solo la linea *gotica*” ribadisce

porta in sé il fuoco centrale su cui maturano la più profonda essenza organica e la più profonda essenza spirituale. [...] Il gotico, la vita compresa, è [...] lo spirito della resurrezione, [...] è la traccia artistica dello spazio della vita, del folgorante problema del Noi [...]. La vita perfetta, il Regno finalmente puro al di là della forma funzionale, *il libero spirito del movimento espressivo in sé* [...] [sta] solo nella linea gotica, per natura avventurosa e lungimirante.<sup>117</sup>

Ciò che più importa, però, è che per Bloch l'anelito mistico-cristiano “organicamente spirituale” alla trascendenza, alla redenzione e alla *restitutio in integrum* dell'Uomo in Cristo che anima

<sup>114</sup> Ivi, p. 23.

<sup>115</sup> Ivi, p. 31.

<sup>116</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>117</sup> Ivi, pp. 32-33.



il Gotico e il Barocco non va, come in Worringer, *depotenziandosi* nel corso del tempo, per giungere al suo definitivo esaurimento nell'Espressionismo, al contrario: nel presupposto che tutta l'arte figurativa trovi nel Gotico la sua "entelechia", Bloch vede nel "nuovo espressionismo" di Van Gogh, Cézanne, Klee, Marc, Kokoschka, Kandinsky, Boccioni, Picasso, Braque, Derain, ecc., il riaffiorare prepotente e irresistibile dell'impetuoso fiume dell'ornamento primitivo, nordico, gotico e barocco, e ciò nel *continuum* di una mai del tutto sopita reminiscenza di salvezza. Per di più, a suo modo di vedere non si tratterebbe affatto – com'è per Worringer – del gesto disperato, isolato e destinato allo scacco di pochi epigoni, bensì del frutto maturo di una grande tensione utopica epocale, collettiva e condivisa. In queste opere, conclude Bloch,

scorgiamo il nostro futuro come dissimulato ornamento della nostra figura più intima, [...] come presenza del Sé dell'eternamente pensato, dell'Io, del Noi, del *tat twam asi*, della nostra gloria che vibra nel mistero, della nostra occulta esistenza divina. Ed è anche struggente desiderio di vedere infine il volto dell'uomo [...], [che] colleghi così l'organico più astratto con l'anelito verso il nostro cuore, verso la pienezza dell'apparire se stessi.<sup>118</sup>

Pur partendo da analoghe premesse, in Bloch non v'è quindi *nulla* del crepuscolarismo pessimistico e del fatalismo nichilistico worringeriano. Quanto a Spengler, l'opinione blochiana sull'autore di quella che Worringer definisce la "cattedrale" spirituale-intellettuale della sua epoca è indubbia: proprio l'approccio sinottico e sincronico alla storia praticato nel *Tramonto dell'Occidente* determina per Bloch il primato dello spazio chiuso e immoto sul tempo aperto e mobile, della stasi monotona sul processo creativo, della ripetizione ciclica sulla novità trascendente, insomma *del destino automatico sull'utopia in divenire*, che conduce alla "reificazione borghese-meccanica della storia intera"<sup>119</sup>, e a una "regressione biologica senza utopia"<sup>120</sup>, con il conseguente invito autoritario ad accettare il mondo così com'è: "Un segno pericoloso del nemico fascista"<sup>121</sup>.

<sup>118</sup> Ivi, p. 43.

<sup>119</sup> E. Bloch, *Spenglers Raubtiere und relative Kulturgärten*, 1935, in Id., *Erb-schaft dieser Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985, pp. 323-324.

<sup>120</sup> Ivi, p. 327.

<sup>121</sup> Ivi, p. 329.



Sta di fatto che in occasione di uno sguardo retrospettivo, di poco successivo, sull'Espressionismo, Bloch – in pieno periodo nazista, ma in polemica con Lukács – richiamandosi alle pagine da noi considerate di *Spirito dell'utopia* non fa che confermare il suo giudizio positivo sul carattere umanisticamente sovversivo e ribelle di un'avanguardia espressionista che, contro ogni chiusura “destinale”, recupera a fini utopico-rivoluzionari le energie redentive del passato:

[Tale avanguardia] ampliò il mondo nell'uomo e l'uomo nel mondo, molto al di là dell'espressione nota fino a quel momento. [...] Soltanto quello fu autentico Espressionismo, certo una rivolta ancora interna alla borghesia, un superamento intramitologico della mitologia, eppure una rivolta e un superamento che volevano uscire dalle tenebre per raggiungere la luce, e che non ebbero il timore di far scaturire scintille di luce dalla notte degli oppressi piuttosto che dal giorno dei dominatori.<sup>122</sup>

Non ci sembra che lo spenglerismo nichilistico-apocalittico di Worringer potesse essere particolarmente propenso a valorizzare questo lato utopico-messianico dell'Espressionismo. Di fatto, Worringer e Bloch rappresentano i poli opposti-speculari della questione.

C'è però un terza prospettiva che sembra comporre produttivamente la polarità nichilismo/messianismo, apocalisse/utopia: quella esotericamente sviluppata da Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*, composto tra il 1923 e il 1925, e pubblicato nel 1928. Nel linguaggio laconico della *Premessa gnoseologica* al testo, egli ammette che solo il “rivolgimento profondo introdotto dall'apparire dell'Espressionismo” ha permesso una “comprensione autentica” del fenomeno “barocco”, e constata le “analogie sorprendenti” tra i fenomeni artistico-letterari barocchi e quelli espressionisti<sup>123</sup>. Ciò che accomuna poeti barocchi e poeti contemporanei è per Benjamin l'irrequieta ricerca

<sup>122</sup> E. Bloch, *Der Expressionismus, jetzt erblickt*, 1937, in Id., *Erbschaft dieser Zeit*, cit., p. 261. “I nazisti” prosegue Bloch “hanno tratto vantaggio dai resti [del movimento espressionista], ovviamente solo da quelli che si erano guastati e svuotati, dunque dalla tenebra priva di alba, dall'arcaico senza utopia, dall'urlo bugiardo o confuso privo di contenuto umano” (*ibidem*).

<sup>123</sup> Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 94.

di uno stile e di un linguaggio in grado di dare *forma* alle ansie del tempo, sicché, esattamente come per Worringer il Gotico, per Benjamin “il Barocco, come l’Espressionismo, non è tanto un’epoca d’arte in senso proprio, quanto un’epoca dall’ostinato *Kunstwollen*”<sup>124</sup>. Ciò che contrassegna la “decadenza”, nel senso riegliano, barocca e espressionista non è l’opera isolata, conclusa, finita, *perfetta*, bensì il puro volere artistico, la volontà di forma scaturente dalla ricerca di un nuovo *pathos* espressivo: “In questa volontà si fonda l’attualità del Barocco dopo il crollo della cultura classicistica tedesca”<sup>125</sup>. Tenuto conto della comune presenza di Riegl sullo sfondo, le basi per un confronto tra il Barocco di Benjamin e il Gotico di Worringer – che qui enunciamo in massima sintesi – ci sono tutte:

1) anzitutto, come nell’uomo gotico di Worringer, nell’uomo barocco di Benjamin il rapporto “psichico” con il mondo non è caratterizzato da fusione, familiarità, fiducia, confidenza, simpatia, empatia, ecc.; il suo *Weltgefühl* “protoespressionista” è piuttosto quello della catastrofe in atto, del mondo ridotto in rovina, del suo sprofondare nella “disperata desolazione della realtà terrena”, un mondo divenuto estraneo, vuoto, insensato, che sembra avere perso ogni *télos*, escatologia, provvidenza, riscatto e salvezza<sup>126</sup>. Gli uomini barocchi “si [vedono] gettati nell’esistenza come in un campo di macerie, di azioni inautentiche”<sup>127</sup>;

2) di fronte a tale disastro, la “costituzione psichico-spirituale” dell’uomo barocco non può essere che quella dell’angoscia, del lutto, del *taedium vitae* e della melanconia, uno stato d’animo di per sé estraniato e ostile alla vita che però – come nel caso del carattere gotico di Worringer – è contrassegnato da una peculiare complessità, una “dialettica degli estremi” e “polarità immanente”, che ne fa una figura al tempo stesso inquietante e benefica, funesta e sublime: da un lato, nel suo *humor nero*, la melanconia induce a un cupo impulso distruttivo nei confronti delle cose disanimate; dall’altro proprio questa sua tensione mortificante, *nichilistica*, reca in sé un profondo anelito di *redenzione* delle cose stesse: “La melanconia” scrive

<sup>124</sup> Ivi, p. 95, trad. mod.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> Cfr. ivi, p. 120.

<sup>127</sup> Ivi, p. 177.

Benjamin “tradisce il mondo per amore della conoscenza. Ma il suo ostinato sprofondarsi solleva le cose morte nella sua contemplazione per salvarle”<sup>128</sup>. Nella melanconia sprofondamento e resurrezione fanno tutt’uno, e nei tratti del suo nichilismo è possibile scorgere “il riflesso di una luce remota, che le [brilla] incontro dal fondo del suo rimuginare”<sup>129</sup>;

3) sta di fatto che tale statuto paradossale, complesso, polare del carattere melanconico barocco trova il suo immediato riscontro nel *Kunstwollen* esprimendosi nella forma artistica per eccellenza – figurativa e letteraria – dell’epoca barocca, cioè l’*allegoria*, nella quale si può ritrovare qualcosa di quella “espressione intensificata su base inorganica” e del “*pathos* perturbante che è proprio dell’animazione dell’inorganico” tipici, come si è visto, della forma gotica di Worringer. Mentre infatti la forma *simbolica* (“classica”) chiara, graziosa, bella, piena, plastica, organica, “obbedendo alla natura, si adatta alla sua forma, la compenetra e la anima”<sup>130</sup>, stabilendo con le cose un rapporto empatico, la forma *allegorica* (“anticlassica”) enigmatica, sgraziata, brutta, rigida, disorganica, mortifica e manda in frantumi le cose:

Non è possibile pensare qualcosa di più lontano dal simbolo artistico, dal simbolo plastico, dall’immagine della totalità organica, di questo frammento amorfo che è l’ideogramma allegorico. In esso il Barocco si dimostra un *pendant* perfetto del Classicismo. [...] Nel campo dell’intuizione allegorica l’immagine è frammento, runa. La sua bellezza simbolica si volatilizza. [...] Quel che vediamo giacere a pezzi come frammento insigne, come rovina: è questa la materia più nobile della creazione barocca.<sup>131</sup>

Siamo qui di fronte non solo a una “sensibilità stilistica affatto nuova”, ma a un “correttivo dell’arte come tale”<sup>132</sup>: priva di ogni *Einfühlung* “classica” con le cose, l’*Abstraktion* allegorica si serve dei loro frammenti per “parlare d’altro” (*allos agoreuein*)<sup>133</sup>, trasformandoli in puri *segni* di una scrittura significante arbitraria

<sup>128</sup> Ivi, p. 194.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Ivi, p. 201.

<sup>131</sup> Ivi, pp. 211-213.

<sup>132</sup> Cfr. ivi, pp. 213 e 211.

<sup>133</sup> Cfr. ivi, p. 219.

e convenzionale – eppure per Benjamin (come per Worringer) questa scrittura è altamente eccitante, questa astrazione altamente patetica, questa convenzione altamente espressiva. La paradossale “antinomia” dell’allegorico – propria di un *Kunstwollen* corrispondente alla polarità della melanconia – “s’incontra sul piano figurativo nel conflitto tra la freddezza di una tecnica pronta per l’uso e l’espressività eruttiva dell’allegoresi”<sup>134</sup>. La *tecnica espressiva* della scrittura (figurativa e letteraria) allegorica polarizza in sé da un lato l’atto “nichilistico” della distruzione, della scomposizione, del montaggio e della combinazione di rune e frammenti, dall’altro l’anelito “messianico” a un Evento di ricomposizione di una “nuova totalità superiore alle antiche armonie”, che solo tale *sperimentazione distruttiva* può rendere possibile<sup>135</sup>. Nelle pagine finali del *Dramma barocco* – che non parlano più il linguaggio dell’estetica ma quello della mistica –, Benjamin richiama il nesso intrinseco, profondamente teologico-politico, che nel segno della melanconia e dell’allegoria unisce inferno e salvezza, sprofondamento e resurrezione, catastrofe e redenzione – insomma: *nichilismo e messianismo, apocalisse e utopia*: “Nei monumenti mortuari del Barocco – per una sorta di salto mortale all’indietro – la visione allegorica si capovolge in redenzione. [...] Alla vista delle nude ossa l’intenzione allegorica non si paralizza, ma trapassa repentinamente in resurrezione”<sup>136</sup>.

Ebbene, è esattamente questo spirito “barocco” al tempo stesso *nichilistico-messianico e apocalittico-utopico* che Benjamin vede rinascere nel *Kunstwollen* delle avanguardie artistiche espressioniste – nel suo caso: già dadaiste e surrealiste – del suo tempo<sup>137</sup>, e che consente di comprendere la sua posizione affine e differente da quella sia di Worringer che di Bloch. Come Worringer, egli riconosce la *catastrofe* nichilistico-apocalittica rappresentata dall’Espressionismo – ai limiti della “morte dell’arte” figurativa –, ma al contrario di Worringer vede in tale catastrofe non il destino del tramonto, ma la chance epocale “redentiva”

<sup>134</sup> Ivi, p. 211.

<sup>135</sup> Cfr. ivi, p. 214.

<sup>136</sup> Ivi, pp. 265-266.

<sup>137</sup> Per un ricognizione dell’opera di Benjamin in questa prospettiva rinvio qui a G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010.

di un nuovo rapporto collettivo tra arte e tecnica (quel rapporto che Worringer, prima di negarlo del tutto, si limita a intravedere): quella che sarà l'*allegoria* fotografica, cinematografica, radiofonica, architettonica, e così via. Come Bloch, egli riconosce la *potenza* utopico-messianica dell'Espressionismo – ai limiti di un'arte che si pone esplicitamente al servizio della redenzione collettiva per una nuova umanità –, ma al contrario di Bloch non vede tale chance nel segno del *continuum* di una millenaria tradizione (ornamentale), bensì in quello della necessaria rottura e discontinuità distruttiva rispetto a ogni tradizione, poiché è dalla *povertà* di esperienza (e di ornamento), non dalla sua ricchezza, che possono nascere nuove forme per un nuovo soggetto “inmano” messaggero di un nuovo umanesimo.

Mentre Worringer concepisce Gotico, Barocco ed Espressionismo come le tappe di un progressivo, catastrofico esaurimento di energie vitali collettive di redenzione, e mentre Bloch li concepisce, all'inverso, come le fasi di un prorompente potenziamento delle medesime energie, Benjamin concepisce Barocco e Espressionismo come due “vortici” storici originari che entrano in costellazione a distanza, separati da cesure che, nel segno della discontinuità, si interpretano a vicenda. Mentre Worringer guarda al Gotico per liquidare l'Espressionismo come sintomo nichilistico-apocalittico, e mentre Bloch guarda al Gotico per legittimare l'Espressionismo come sintomo utopico-messianico, Benjamin guarda al Barocco per interpretare l'Espressionismo come luogo in cui nichilismo e messianismo, apocalissi e utopia tornano a intrecciarsi nel modo più stretto, offrendo all'umanità del primo Novecento una specifica chance di redenzione. Una chance che tuttavia, a partire dal 1927, portò Benjamin a superare “dialetticamente” il Barocco e il *Dramma barocco* per dedicarsi al Moderno e all'opera monumentale sui “*passages*” di Parigi, il *Passagen-Werk*. Tuttavia, nell'analisi micro-monadologica del *passage*, che egli definisce senz'altro “la più importante architettura del XIX secolo”<sup>138</sup>, vera e propria “cattedrale” profana dedicata al nuovo culto della merce, riecheggia ancora – in termini dialetticamente e materialisticamente aggiornati – l'idea riegliana

<sup>138</sup> W. Benjamin, *Primi appunti. 'Passages' di Parigi (I)*, trad. it. di F. Porzio in Id., *Opere complete*, cit., vol. IX: I “*passages*” di Parigi, Einaudi, Torino 2000, p. 908.

*Il Gotico*

e worringeriana di una “fisiognomica” delle forme espressive di un’epoca che riveli le tensioni che animano il suo più intimo carattere economico, politico, sociale e culturale. Da questo punto di vista, tra l’ermeneutica della cattedrale gotica di Worringer e l’ermeneutica del moderno *passage* di Benjamin le differenze di contenuto – che sono evidenti – non possono celare un’intrinseca affinità di metodo.

*Giovanni Gurisatti*