

MIMESIS / BIBLIOTECA DI CULTURA POLACCA

N. 1

Collana diretta da *Anna Czajka*

La collana presenta opere capitali della cultura polacca, che hanno segnato il pensiero filosofico e la ricerca umanistica. Seppure ancora poco conosciute sul piano europeo, queste opere aprono orizzonti di portata mondiale, scoperti a partire da un concreto contesto culturale.

La collana intende avviare un 'polilogo' tra culture europee, un tentativo di comunicare un patrimonio umanistico che attinge a diverse fonti e favorisce una ricerca complessa, interculturale, pluriprospettica.

Il progetto della collana è promosso dalla Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università Card. Stefan Wyszyński di Varsavia (UKSW) e finanziato dal Programma Nazionale per lo Sviluppo delle Scienze Umanistiche (NPRH) del Ministero della Scienza e della Educazione Universitaria (Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego).





JAN BIAŁOSTOCKI

*IL CAVALIERE
POLACCO*

e altri saggi di storia dell'arte
e di iconologia

a cura di Anna Czajka

Prefazione di Lauro Magnani

© Copyright by Jolanta Białostocka, Marta Grzybowska

Traduzione dal polacco di Margherita Bacigalupo

In copertina

Rembrandt van Rijn, *Il cavaliere polacco*, Frick Collection, New York



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Biblioteca di Cultura Polacca*, n. 1

Isbn: 9788857532653

© 2015 – MIM EDIZIONI SRL

Via Monfalcone, 17/19 – 20099

Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Fax: +39 02 89403935

L'editore ha effettuato, non sempre con successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo rispetto ai diritti delle opere riprodotte. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.

INDICE

PREFAZIONE <i>di Lauro Magnani</i>	7
SIMBOLI E IMMAGINI	29
IL LESSICO VISIVO DI JACOPO BASSANO E IL SUO <i>STILUS HUMILIS</i>	61
L'OCCHIO E LA FINESTRA. REALISMO E SIMBOLISMO DEI RIFLESSI DELLA LUCE NELL'ARTE DI DÜRER E DEI SUOI PREDECESSORI	69
L'UOMO E LO SPECCHIO. DURATA E FUGACITÀ NELLA PITTURA DI QUATTRO E CINQUECENTO	89
<i>PUER SUFFLANS IGNES</i>	107
<i>GIUDITTA</i> . SIGNIFICATO DEL DIPINTO DEL GIORGIONE NELLA STORIA DEL TEMA	115
LA PORTA DELLA MORTE. UN ANTICO SIMBOLO SEPOLCRALE E LA SUA TRADIZIONE	141
LE NEREIDI NELLA CAPPELLA DI SIGISMONDO A CRACOVIA	173
LA FACCIATA DELL'EDIFICIO SACRO COME MONUMENTO IN ONORE DEL COMMITTENTE. UN TRATTO INCONSUETO DELL'ARCHITETTURA VENEZIANA	187
IL <i>CAVALIERE POLACCO</i> e LE SUE INTERPRETAZIONI	203

L'ENIGMA DEL SORRISO DI REMBRANDT. PERIPEZIE DELL'INTERPRETAZIONE	211
IL SIMBOLISMO ROMANTICO NELL'OPERA DI CASPAR DAVID FRIEDRICH	225
GROS E NIEMCEWICZ. RITRATTO DI UN CAPO IN ESILIO	241
I MOTIVI DELLA MORTE COME FORME SIMBOLICHE NELL'ARTE DEL SETTECENTO E DELL'OTTOCENTO	253
I SIMBOLI DI VAN GOGH	275
PAROLA E IMMAGINE	281
FONTI	287
ILLUSTRAZIONI	291
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI	321
NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA	323
ABSTRACT	327
RINGRAZIAMENTI	329
INDICE DEI NOMI	331

Lauro Magnani
PREFAZIONE

È significativo che, nel 2007, sul terzo numero di «Annali di critica d'arte», la rivista diretta da Gianni Carlo Sciolla, per la sezione intitolata emblematicamente “riproposte”, sia stato scelto il saggio di Jan Białostocki *I “temi ambiente” e le immagini archetipe* del 1961, facendo seguito a due testi, di Erwin Panofsky e di Julius von Schlosser, individuati dal comitato scientifico per il primo e per il secondo numero della rivista¹. Significativo perché le “riproposte” vengono indicate come contributi da annoverare come “classici” della critica d'arte moderna, sottolineando quindi, per quanto ci riguarda più direttamente, il ruolo che compete a questa figura di storico dell'arte completo, impegnato sul versante di una teorizzazione sul concetto di immagine, sul ruolo della disciplina storico artistica – in anni centrali per il dibattito critico tra vecchio continente e Stati Uniti – e nello stesso tempo sempre concretamente vicino al manufatto artistico, alla dinamica storica della produzione, partendo dalla sua esperienza da un lato di docente universitario e dall'altro di curatore museale.

Franco Bernabei accompagnò la pubblicazione dello scritto di Białostocki su «Annali di critica d'arte» con una ricca e stimolante nota. Bernabei afferma la “fama europea” dello storico dell'arte polacco, parlando, peraltro, di una notorietà “ancora ridotta in Italia”. Mi pare una considerazione persino eufemistica, che forse può essere intesa limitatamente al ristretto mondo dell'accademia, mentre l'immagine di questo prolifico studioso rivela accanto alla “varietà e ampiezza degli interessi critico metodologici”, come sottolinea lo stesso Bernabei, una precisa volontà “di trasformare il dato strettamente scientifico in motivo di riflessione civile”² ed anche, di conse-

-
- 1 J. Białostocki, *I “temi ambiente” e le immagini archetipe, 1961 (con una nota di Franco Bernabei e un saggio di Piotr Skubiszewski)*, «Annali di critica d'arte», nr. 3, 2007, 7-57.
 - 2 F. Bernabei, *ibid.*, 22. L'intervento di Bernabei costituisce un apporto fondamentale per l'analisi dell'opera di Białostocki e lo storico della critica d'arte, oltre al contributo su «Annali di critica» aveva già approfonditamente considerato le me-

guenza, una vocazione alla divulgazione degli studi storico artistici, alla quale si accompagna una qualità di scrittura chiara che ben supporta una efficace traduzione; quella stessa qualità della scrittura Białostocki individuava come una delle motivazioni del successo e della popolarità di Erwin Panofsky, certo una delle figure di riferimento dello studioso polacco. Volontà di scrittura chiara e accattivante, puntuale dal punto di vista scientifico, ma diretta anche ad un pubblico vasto come appare evidente anche nel suo fortunato volume su *Il Quattrocento nell'Europa settentrionale*, unico testo monografico tradotto in italiano, pubblicato dalla UTET nella Collezione Storia Universale dell'arte nel 1989 e riedito più volte, non a caso, nelle larghe tirature della TEA³. Al di là di questo testo la presenza dello storico dell'arte polacco nell'editoria italiana è stata quasi nulla, a confronto di una più consistente presenza in Germania, in Francia e in Inghilterra.

Eppure l'ingresso degli studi dell'intellettuale polacco nell'ambiente italiano era stato vigoroso, innovatore e in una sede di notevole richiamo, focalizzato su un tema centrale del dibattito intorno alle arti visive, la voce *Iconografia e iconologia* pubblicata nel 1962 sul volume settimo della *Enciclopedia Universale dell'arte*⁴, il grande progetto coordinato scientificamente da Mario Salmi e che vedeva, come direttore della sezione storico artistica, Giulio Carlo Argan. Troppo presto per un ambiente restio, come quello italiano, ad accogliere i concetti fondanti del metodo iconologico – espressi per altro con molta lucidità e lontano da “integralismi” denunciati dallo stesso Białostocki – ma, evidentemente anche l'articolata metodologia di analisi dell'opera d'arte proprie dello studioso polacco. Anche il saggio riproposto nella traduzione italiana in «Annali di critica d'arte» era stato reso noto precocemente in Italia in una raccolta di studi in onore di Giusta Nicco Fasola, pubblicata in due volumi della rivista «Arte Lombar-

toniche dello storico dell'arte polacco nell'articolo *Jan Białostocki, Formalism and Iconology*, «Artibus et Historiae», XI, nr. 22 (1990), 9-21. Giustamente Bernabei affronta il tema rimandando, per una analisi compiuta dell'opera di Białostocki, a chi, come il discepolo dello studioso, Juliusz A. Chrościcki, poteva padroneggiare anche l'ampia produzione in lingua polacca (*In Memoriam Jan Białostocki (1921-1988)*, «Artibus et Historiae», X, nr. 20, 1989, 9-14): in realtà i contributi dello studioso italiano contestualizzano in un'ampia dimensione critica l'apporto così significativo dello studioso polacco. A questi testi si rimanda per una scientifica diesamina del problema.

3 J. Białostocki, *L'arte del Quattrocento nell'Europa settentrionale*, Torino 1989, nuova edizione Milano 1995.

4 J. Białostocki, *Iconografia e iconologia*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, Venezia-Roma 1962, 163-174.

da», datati 1964 e 1965⁵: lo scritto uscì in lingua inglese nel secondo dei volumi, promosso dall'allora Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Genova, con il titolo *Encompassing themes and archetypal images*.

Nei primi anni sessanta quindi due interventi significativi dello studioso polacco sono presenti nel dibattito italiano nel quale, pur sottolineando le sensibilità positive che aprirono alla presenza di quei contributi, non erano così acquisite, come nota Bernabei, tra “neo-idealismo” e “storicismo più o meno marxista”, le basi per “approfondire le ‘sovrastrutturali’ istanze iconologiche”⁶. Certo sembra mancare all'origine quel confronto positivo e non reciprocamente escludente tra dimensione stilistica e dimensione iconologica, fortemente sentito nella “tensione teorica” che si ritrova nella produzione critica di Białostocki.

La precocità e lo spessore dell'intervento “italiano” dello storico dell'arte polacco nell'impresa dell'Enciclopedia sono testimoniati dal fatto che, invertendo un *gap* che vide quasi sempre le traduzioni italiane in grande ritardo rispetto alle uscite di testi di carattere iconologico in ambiente anglosassone, il testo di Białostocki fu pubblicato su *Enciclopedia of World Art* nel 1963⁷. Nella voce sull'*Enciclopedia universale dell'arte* lo studioso concentrava la sua attenzione sui caratteri del metodo iconologico, notando come, già dal 1932, fosse stato Panofsky a darne la “formulazione più autorevole e matura”. In significativa vicinanza con la realizzazione di quel testo Białostocki aveva avuto occasione di frequentare direttamente Erwin Panofsky: infatti nel 1958, con una Borsa della Ford Foundation, lo studioso aveva potuto lavorare per alcuni mesi a Princeton presso l'Institute for Advanced Studies. L'iconologia è per Panofsky “metodo d'interpretazione integrale dell'opera d'arte nel suo completo contesto storico, muovendo dall'analisi del contenuto”⁸, Białostocki ne afferma il valore fondante rilevandone le radici nelle posizioni di Max Dvořák nel porre il rapporto tra “la forma artistica e i suoi contenuti filosofici o religiosi”, e di Julius von Schlosser. Il metodo iconologico si pone quindi strettamente all'interno della storiografia artistica, gli studi di Panofsky assumono in questo modo valore fondante di me-

5 Il saggio di Białostocki *Encompassing themes and archetypal images* fu pubblicato in *Studi in onore di Giusta Nicco Fasola*, «Arte lombarda», X, fuori abbonamento, 1965, 274-284. Il Comitato scientifico che promosse la raccolta di studi era costituito da Eugenio Battisti, Anna Bianchi Viliani, Maria Luisa Gatti Perer, Ezia Gavazza, Eugenio Luporini, Aldo Neppi Modona, Pasquale Rotondi.

6 F. Bernabei, *I “temi ambiente” e le immagini archetipe*, 23.

7 J. Białostocki, *Iconography and Iconology*, in *Encyclopedia of World Art*, VII, New York-Toronto, London 1963.

8 J. Białostocki, *Iconografia e iconologia*, 1962, 170.

todo, come in precedenza quelli di Alois Riegl, o di Heinrich Wölfflin nei loro contesti. La presentazione del metodo iconologico nella voce redatta da Białostocki, la sua sottolineatura del ruolo di Panofsky muove parallelamente alla pubblicazione in Italia de *La prospettiva come forma simbolica* nel 1961 e del *Significato delle arti visive* nel 1962, mentre solo nel 1975, a distanza di oltre trentacinque anni dalla pubblicazione negli Stati Uniti, furono pubblicati gli *Studi di iconologia*⁹ con l'imprimatur di Giovanni Previtali in direzione di una lettura storicistico-marxista.

Si consideri poi – per valutare la costanza di un impegno in continua studiosa rimeditazione dello storico dell'arte polacco – come nel saggio *Simboli e immagini* del 1982 che apre il volume qui proposto *Il Cavaliere polacco e altri saggi di storia dell'arte e iconologia*, a detta dell'autore stesso rielaborato sulla base della voce *Iconography* sul *Dictionary of the History of Ideas* del 1973¹⁰ – Białostocki sembra ritornare criticamente sul fortunato testo dell'*Enciclopedia*: se nel 1962 dedicava solo poche righe a Aby Warburg, indicandolo tra i pionieri della disciplina iconologica, “probabilmente il primo ad usare ai nostri tempi, il termine ‘iconologia’”, per poi dedicarsi alla discussione del metodo concentrandosi sulla figura di Panofsky, qui è dall'intellettuale amburghese che muove il ragionamento. La pluralità delle aperture offerte dal pensiero warburghiano parte dalla vitalistica espressione per cui “ogni tentativo di strappare l'immagine dai suoi legami con la religione e la poesia, con la liturgia e il teatro significa interrompere l'afflusso delle linfe vitali che le sono indispensabili”, per affrontare subito la necessità di contaminare le ricerche storico artistiche, la “sfera della forma visiva”, con le indagini “di altre discipline della scienza e della cultura”, dove le competenze “si intersecano e, in parte, si sovrappongono”. Così Białostocki potrà chiudere il testo affermando le ragioni di Warburg per cui “strappata dal contesto l'immagine perde le sue forze vitali e, perdendole, cessa di essere completamente comprensibile, per quanto espressiva e commovente possa essere la forma conferitagli dall'autore”¹¹. È allora significativo ancora considerare un altro intervento di Białostocki “italiano”, la conferenza tenuta nel XXI Corso di Alta Cultura della Fondazione Giorgio Cini a Venezia e pubblicato sulla rivista «Lettere italiane» nel numero di gennaio-mar-

9 La prima edizione tedesca del testo di Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, «Vorträge der Bibliothek Warburg», è degli anni 1924-1925; *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City NY 1955 e infine *Studies in Iconology*, New York 1939.

10 J. Białostocki, *Iconography* in *Dictionary of the History of Ideas*, II, New York 1973, 524-541.

11 *Ibid.*

zo del 1981 con il titolo *Panofsky: iconologia o semiologia*¹². Nel saggio lo studioso polacco esordisce tornando sul nodo Warburg-Panofsky e analizza quelle che, a suo parere, erano state le motivazioni del grande successo di Panofsky negli Stati Uniti, in contrapposizione con l'eco diretto, allora limitato, dell'intellettuale amburghese. Białostocki sottolinea le doti di scrittura di Panofsky, tra saggio letterario inglese e tradizione erudita tedesca, doti che lo portarono presto a essere considerato come "esempio della letteratura critica inglese": la fama ottenuta è giustificata anche dalla capacità di utilizzare i metodi più opportuni per "accattivarsi l'interesse del pubblico" oltre che, naturalmente, dalla sua capacità di tradurre gli interessi teorici warburghiani in "principi metodologici", sviluppando la sua costruzione di "teorico sistematico".

Già nell'elaborazione della voce enciclopedica, Białostocki si pone il problema delle istanze critiche nei confronti del metodo così come sviluppato da Panofsky: l'autore, che riporta la più consueta accusa di insensibilità per la qualità artistica contrapposta all'importanza del contenuto, pone piuttosto l'attenzione sull'affermazione di un'assoluta intenzionalità e programmaticità del contenuto iconologico dell'opera d'arte, messa in discussione dalla possibilità di pensare una scelta dell'artista dettata dalla forza di "attribuzioni di valore" ad una determinata struttura comunicativa, o alla forza di "significati tradizionali", fino all'emergere della possibilità di prendere in considerazione significati "inconsci". L'accenno agli "archetipi" junghiani, era stato approfondito da Białostocki nel testo del 1961 *Encompassing themes and archetypal images*: "gli archetipi sono fattori e motivi che dispongono gli elementi psichici in certe immagini secondo modalità tali che possiamo sempre riconoscerli dal loro effetto"¹³. Pur non volendo trasporre direttamente il concetto di archetipo al mondo della figurazione artistica, Białostocki nota come "il mondo delle immagini come descritto da Jung è legato alle funzioni della psiche umana nei suoi aspetti individuali come collettivi consci e inconsci"¹⁴. Lo storico dell'arte polacco è affascinato dalla lettura di una storia delle immagini, così come l'aveva proposta nei suoi contributi Saxl, ma è anche sedotto dalla definizione di Focillon di "vita delle forme"¹⁵, in una vicenda che considera in contrapposizione alla concezioni di Riegl di una separatezza tra contenuti, forniti "dalla poesia e

12 J. Białostocki, *Panofsky: iconologia o semiologia*, «Lettere italiane», XXXIII, nr. 1, gennaio-marzo 1981, 38-52.

13 J. Białostocki, *I "temi ambiente" e le immagini archetipe*, 14-15.

14 *Ibid.*, 19.

15 *Ibid.*, 11-13. Solo nel 1982, con il titolo *La storia delle immagini*, vennero pubblicati in Italia alcuni degli studi realizzati da Saxl e che erano stati pubblicati postu-

dalla religione” e di modalità di “manifestazione” propria delle arti: una “risonanza” della “modalità espressiva” lega strettamente forme e contenuti in una alternanza di “tradizione e innovazione”. Białostocki analizza quelle che definisce “immagini basilari, temi ambiente”, temi quadro, *encompassing themes, Rahmenthemen*, “immagini di straordinario significato umano che si riproducono nel tempo” in modo tale “da mostrare affinità non solo nell’ordinamento degli elementi visuali, ma anche nella funzione e nell’atmosfera psicologica”¹⁶. “La forza di gravitazione iconografica si concentra su figure cariche di significati particolari” nelle quali possono essere “fusi insieme” contenuti diversi, laici o religiosi, ma rispondenti ad una immediata efficacia. Formule patetiche che Warburg aveva già teorizzato spingendosi fino a riconoscerle negli aspetti aniconici di una linea agitata, e che Białostocki sottolinea in una sua apertura consapevole a termini psicanalitici in funzione di un progressivo allontanamento dal determinismo di un programma contenutistico. A distanza di venti anni, nel saggio “Simboli e immagini” posto in apertura del volume che qui si presenta in traduzione, Białostocki torna su questo concetto di “tema quadro” superando l’imbarazzo di assimilarli direttamente al concetto di immagine e li definisce “immagini quadro”, “un repertorio di immagini dall’intensa carica di contenuti ed emozioni”¹⁷; per far riemergere questa componente simbolico-espressiva sembra che Białostocki sia portato a ipotizzare di poter superare i confini di una ricerca limitata “alla sfera della forma visiva”, riscontrando come immagini e simboli siano presenti in diversi campi della cultura e si configuri così lo studio di questi “fenomeni” in collegamento tra “le varie discipline scientifiche che si occupano di indagare l’uomo, le sue credenze, i suoi costumi e la sua opera creativa”. Una tensione che conduce ad aprirsi ad una osservazione dell’immagine come fenomeno “antropologico”: nel testo del 1982, accanto agli esempi degli archetipi junghiani, pur palesando notevole distinguo, si confronta con l’antropologia filosofica di Mircea Eliade, esplorando il concetto di immagine proposto dallo studioso romeno: “l’immagine non è visiva, è un fondamentale nucleo di pensiero, sorto dalla storia della cultura umana, carico emozionalmente”¹⁸. La consapevolezza alla quale giunge Białostocki nella distinzione tra *image* e *picture* lo porta a dibattere il concetto stesso di immagine che “non significa dipinto su tavola o su tela, ma indica un oggetto ideale formato in un dato momento dall’imma-

mi negli Stati Uniti nel 1958, sotto il titolo di *Lectures. La vie des formes* di Focillon era uscita a Parigi nel 1934.

16 J. Białostocki, *I “temi ambiente” e le immagini archetipe*, 10-14.

17 Cfr. in questo volume 54.

18 Cfr. in questo volume 31-33.

ginazione di un dato individuo [...] che diventa elemento dell'immaginario collettivo". È ben chiaro allo studioso come "il concetto di immagine interviene in varie discipline umanistiche, discostandosi notevolmente, talvolta, da come lo intende lo storico dell'arte".

Ed è per progressivi accostamenti che Białostocki sembra procedere da una teoria della disciplina storico artistica ad una attenzione alle teorie dell'immagine. D'altra parte ci si sta avvicinando agli anni in cui W.J.T. Mitchell, nella sua *Iconology*, teorizzerà il concetto di *pictorial turn*, evidenziando la centralità acquisita dall'immagine nella società e nelle strutture della conoscenza:

Se davvero un *pictorial turn* sta avendo luogo nelle scienze umane la storia dell'arte potrebbe vedere la sua marginalità teorica trasformarsi in una posizione di centralità intellettuale [...] in grado di offrire una nuova considerazione del suo principale oggetto teorico la rappresentazione visiva che gioverebbe anche ad altre discipline nell'ambito delle scienze umane. Sarà necessaria una vasta critica interdisciplinare, una critica che tenga conto di sforzi paralleli¹⁹.

Questo procedere per sforzi paralleli riaffermato nel 1992 da Mitchell nelle forme qui riportate, Białostocki l'aveva già intuito, pur mantenendo sempre un'attenzione critica, guidata dalla necessità, per lo storico dell'arte, di un continuo riferimento alla storia e di una verifica sugli oggetti del suo studio. Nello scritto del 1982 la possibilità di affrontare anche i temi di una dematerializzazione del concetto di immagine passa quindi attraverso l'antropologia filosofica di Eliade, le teorie junghiane e l'attenzione ai casi di analisi letteraria delle "forme archetipe poetiche" di Maud Bodkin, citando attraverso questa studiosa, gli studi filologici di Gilbert Murray, fino alla definizione di "schemi emozionali" ripetuti, con la possibilità di considerarli come "ereditati nella struttura del cervello", "impressi nell'organismo"²⁰. Białostocki sembra, pur in una notevole cautela, vedere con maggior interesse queste definizioni che pur considera "ipotetiche e metaforiche", piuttosto che cedere alla supposta esistenza di "strutture innate in un inconscio collettivo"²¹; esse oggi appaiono, nei termini scelti per individuarle, vicine ad aspetti neurofisiologici, ai risultati di una ricerca scientifica proposta da studiosi come il neurobiologo Jean-Pierre Changeux²², al riconoscimento di combinazione di "memi di forma" con "memi di senso", di "memi culturali", attivati dall'immagine.

19 W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo 2008, 22.

20 Cfr. in questo volume 34, nota 18.

21 Cfr. in questo volume 34-35.

22 J. P. Changeux, *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*, Milano 1995.

Aspetti questi del pensiero di Bialostocki, particolarmente vitali nel momento in cui, oggi, il dibattito si pone proprio sulla “questione delle immagini” e ancora sul “concetto di immagine”. D’altro canto la teorizzazione di Mitchell prende avvio in un momento ancora di tangenza con l’ultima attività di Bialostocki, lo studioso americano tende a immergere la storia dell’arte nella vicenda dell’immagine, le immagini, siano esse *pictures*, “oggetti della rappresentazione che si manifestano in immagini” o *images* dematerializzate e pervasive, attitudini relazionali, nella *visual culture*. La serrata critica alla “routine disciplinare” proposta da Mitchell sembra comportare la “fine della distinzione tra immagini artistiche e non artistiche, un dissolvimento della storia dell’arte nella storia delle immagini”²³, anche se è lo stesso studioso a sostenere come “Il fatto che alcuni studiosi vogliano esplorare il dominio delle immagini al fine di poter studiare sia le immagini artistiche sia quelle non artistiche non annulla automaticamente le differenze tra questi due ambiti”²⁴. In parallelo la decisa via antropologica intrapresa da Belting ribalta programmaticamente lo studio dall’immagine all’uomo, sottolineando il carattere della percezione. La complessità quindi del concetto di immagine muove nella “doppia significazione” di immagine interiore e immagine esteriore, al tema della “immagine mediale”, immagine e mezzo sono “due facce di una stessa medaglia, che non possono essere separate una dall’altra”²⁵. Nella scansione antropologica del rapporto “immagine - mezzo - osservatore”, come in quella della *visual culture*, l’elemento determinante è il ruolo dell’osservatore. L’esigenza che appare cogente è quella di spostarsi dalla “modalità di produzione dell’immagine” per “inserirle [le immagini] in un dialogo mediale con un osservatore che trasmetta su di essi i propri desideri figurativi”²⁶.

Gli accenni minimali a due protagonisti del dibattito odierno sulle immagini, successivo alla vivacissima parabola di studi del nostro autore, sono funzionali alla domanda come si possa porre l’attività dello studioso polacco nella linea “evolutiva” degli studi iconologici: possiamo considerare le due figure di riferimento evocate da Bialostocki, Warburg e Panofsky, ricordando quanta importanza rivestano ancora nel dibattito attuale. L’attitudine di Warburg ad una “decostruzione” rispetto a schematismi e sequenze narrative del fenomeno artistico è stata riccamente rappresentata da Claudia Cieri Via e Pietro Montani così come il superamento dei confi-

23 W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn*, 62, così condensa questo tema tra le obiezioni comunemente portate alla “cultura visuale”.

24 *Ibid.*, 64.

25 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma 2011, 21.

26 *Ibid.*

ni disciplinari, la volontà di vedere come limitante una valutazione estetica, “impedimento” ad una piena “intelligibilità” dell’immagine²⁷. La rivalutazione del ruolo di Warburg, in questo senso, anche rispetto alla linea di lettura dei suoi epigoni, è recentemente sottolineata da Belting quando cita il convegno organizzato da Wind nel 1931 ad Amburgo, come momento determinante nella revisione in restrizione del “concetto warburghiano di scienza della cultura, limitandone il campo alle questioni di natura estetica”²⁸: anche Bialostocki, nell’esordio del saggio “Simboli e immagini”, cita quel convegno, nota come in quell’occasione le espressioni di Riegl sul *was* e sul *wie* per l’arte figurativa – “le arti figurative si interessano non al contenuto dei fenomeni, ma al modo con cui esso si manifesta” – venissero ricordate come opposte al pensiero dello studioso amburghese e sottolinea come Warburg rivendicasse all’arte la qualità di “modalità dell’espressività umana” senza limitarne “il ruolo esclusivamente al conferimento di una veste artistica a idee e a immagini già formate in altri campi del pensiero creativo”. L’insistenza sulla figura di Warburg da parte di Bialostocki, in un periodo in cui la centralità del pensatore amburghese non era ancora così ampiamente riconosciuta, testimonia una sua indubbia fascinazione per “l’inquietata investigazione warburghiana delle radici del vissuto, della discontinuità del tempo, della sintomaticità del simbolo”²⁹ che distanziano “dall’illusione della continuità”, evidenziata nell’esigenza di complessità nell’analisi dei temi ambiente.

Bialostocki, mentre sottolinea il debito di Panofsky verso Warburg, la riconosciuta derivazione – come scrisse lo stesso Panofsky nella prefazione di *Sudies in Iconology* – di temi e metodi acquisiti accanto a Saxl, dall’insegnamento warburghiano, fa emergere la tendenza di Warburg “a privilegiare più lo studio della cultura che quello della storia propriamente artistica” a fronte di una centralità dell’arte come “oggetto principale” dell’interesse metodologico di Panofsky. Nell’analizzare il metodo di Panofsky lo studioso polacco sembra, da un lato, voler “riscattare Panofsky da un generico panculturalismo, rivendicandone con energia la perenne dedizione allo specifico dell’opera figurativa nella sua qualità originale”³⁰, e, dall’altro, allontanare quello che, a suo modo di vedere, è un pericolo per il metodo iconologico, una assimilazione o almeno un troppo stretto abbraccio a tendenze di lettura strutturale e linguistica, ad adombrare, come farà Argan, un ruolo di Panof-

27 C. Cieri Via e P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino 2004, in particolare 11-23.

28 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, 25.

29 F. Bernabei, *I “temi ambiente” e le immagini archetipe*, 34.

30 *Ibid.*, 42.

sky come il “Saussure della storia dell’arte”³¹. Białostocki cerca di creare un distinguo all’interno dei gradi elaborati da Panofsky:

le opere d’arte sono fra le altre cose anche veicoli di messaggi informativi [...] il procedimento iconografico può dunque essere inteso come un tipo di procedimento semiologico applicato ai segni iconici. [...] Il procedimento iconologico invece non si applica ai segni, ma alle opere d’arte, considerate nel loro insieme come sintomi e tali sintomi non sono segni [...] facenti parti di un sistema ben definito come quello della lingua³².

Se oggi il *pictorial turn* sottolinea il ruolo di Panofsky, in particolare quello del “teorico”, dell’autore della *Prospettiva come forma simbolica*, come nota Mitchell, “punto di partenza per qualsiasi considerazione generale su ciò che oggi si definisce “cultura visuale”, capace “di spaziare dall’arte antica a quella moderna, di prendere in prestito intuizioni provocatorie e d’effetto dalla filosofia, dall’ottica, dalla teologia, dalla psicologia e dalla filologia”, certo Białostocki vuole sottolineare la specificità dell’oggetto artistico e della disciplina storico artistica e come l’insieme delle arti visive non sia “un sistema, essendo un campo vasto che comprende opere di una grande diversità oggettuale e funzionale”³³. Białostocki conclude il saggio su Panofsky affermando come lo studioso tedesco fosse “prima di tutto uno storico e questa è la grande differenza fra il suo metodo e quello semiologico. Nel suo pensiero tutto si ordina secondo ben definite situazioni della storia dell’arte e delle idee [...] il suo vero contributo – come quello di Warburg – rimane profondamente radicato nella tradizione umanistica, cioè nella tradizione storicistica. I significati scoperti da Panofsky non sono mai stati fuori dal tempo, mai hanno fatto parte dell’astratto mondo dei segni studiato dalla semiologia. Sono sempre stati significati espressi attraverso concrete opere d’arte, create per concrete funzioni da uomini viventi in ben definiti momenti della cultura umana ed esprimenti le loro idee, credenze, speranze, follie”³⁴. In realtà Białostocki, in quelle righe conclusive del saggio del 1981, sta trattando del suo modo di interpretare il metodo iconologico e della sua fiducia, pur in una visione aperta a critiche e moderata, espressa già nello scritto del 1962, che l’iconologia “nella sua formulazione ideale” possa essere riconosciuta “come il metodo più com-

31 La definizione è ricordata da Mitchell (*Pictorial turn*, 24) nella discussione sull’autorità della figura di Panofsky ancor oggi nel dibattito su cultura visuale.

32 *Ibid.*

33 J. Białostocki, *Panofsky: iconologia o semiologia*, 50-51.

34 *Ibid.*, 54.

prensivo di interpretazione storico estetica, proponendosi l'integrale intelligenza dell'opera artistica dell'uomo"³⁵.

*

Nei quindici saggi che in questo volume seguono il testo introduttivo, scritti tra anni sessanta e 1982, possiamo seguire quella che Bernabei ha definito "visione umanistica" di Białostocki. Un approccio alla tematica storico artistica in un respiro ampio, guidato da un lucido accostamento al dato storico e con al centro la forza dell'immagine, analizzata nel rapporto teso tra contenuti simbolici e forme raggiunte dagli artisti, nel dinamico intreccio di tecnica, stile, debiti e apporti innovativi. Una visione luminosa, che apparentemente è aliena da esprimersi sulle problematiche accezioni della vicenda della storia dell'umanità così come sembra emergere dall'ultima e intima visione warburghiana, espressa nella conferenza del 1923³⁶, profetica e straordinariamente lungimirante, anche nell'accennata distinzione tra scienza e tecnologia, più che "antimodernista", o frutto di ossessioni come vorrebbe Ernst Gombrich³⁷: Białostocki alle tragedie del Novecento, vissute in prima persona, "sembra voler opporre la figura luminosa della cultura".

Nello stesso saggio *Simboli e immagini*, in un ampio *excursus* l'autore percorre la vicenda di un "pensare simbolico" incarnato con l'immagine; questa si pone in rapporto con il mito e con la storia, con il senso morale e con l'allegoria, con la realtà rappresentata, caratteri che con l'immagine si ibridano, si sovrappongono, si elidono, con continuità dall'età greca ad oggi. Nelle esemplificazioni poi della successiva scelta di saggi propone una vicenda estesa dal XV al XIX secolo, fino a toccare il Novecento, sempre nella fiducia di poter applicare, pur nell'ovvia attenzione al contesto storico diverso, le stesse metodologie, affrontando tematiche che sono segno dell'ampiezza di interessi dello storico dell'arte polacco. Ricchissimo è l'apparato illustrativo voluto da Białostocki nell'edizione originale, oltre trecento immagini che seguono lo sguardo dello storico sull'opera, penetrano nel dettaglio, ripercorrono i tracciati iconografici proposti: un libro di immagini, uno straordinario *power point*, si potrebbe dire adottando un'espressione usata da Mitchell quando il teorico americano, obiettando all'ac-

35 J. Białostocki, *Iconografia e iconologia*, 170.

36 A. Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Milano 1998.

37 Per la discussione sulla posizione di Warburg espressa nella conferenza del 1923 si possono vedere le considerazioni, pur a mio vedere non sempre condivisibili, di M. Bertozzi, *Progresso senza fine. Aby Warburg e il senso della storia*, in C. Cieri Via e P. Montani, *Lo sguardo di Giano*, 41-51.

cosa di chi vede nell'attenzione larga di una cultura visuale, la paventata volontà di annullamento delle competenze del "conoscitore d'arte in favore di una generalizzata capacità interpretativa iconologica", auspica "esperti di entrambi i tipi, in modo che la prossima generazione di storici dell'arte possa essere in grado di affrontare *sia* la materialità concreta degli oggetti e delle pratiche artistiche *sia* la complessità delle spettacolari presentazioni in *power point* che si muovono senza sforzo attraverso i media audiovisuali in cerca di un senso"³⁸. Il largo apparato illustrativo palesa un uso dell'immagine parallelo e coerente alla dinamica del ragionamento proposto, sulle linee di quella proprietà e definizione "concettuale-visiva che assumono le immagini" nelle tavole dell'*Atlante Mnemosyne* di Warburg³⁹.

Certo Białostocki è storico dell'arte completo, arrivato, con le proprie intuizioni e negli anni finali della sua esistenza, a operare in tangenza all'apertura di nuove frontiere, al di là della tradizionale perimetrazione dell'immagine artistica, per cui coglie nuove prospettive, specie sul versante psicologico e antropologico, pur volendo ribadire la specificità dello studio storico artistico. In particolare Białostocki dichiara di voler analizzare ad un tempo "accanto alla funzione simbolica, anche quella artistica", vuole affermare da un lato la volontà di proporre una considerazione generale sulla simbolica delle immagini, tra simbolismo esplicito e nascosto, in diretto rapporto con il *Kunstwollen* dell'epoca, e nello stesso tempo mostrare come, citando Huizinga di cui ammira la fedeltà al piano "storico", "nei grandi stili della vita, dell'arte e del pensiero di un tempo" si rilevi la durevole presenza di immagini dallo straordinario "contenuto espressivo", quelle che il nostro autore definisce "immagini quadro", delle quali, tra costanza e variabilità di significato appare utile percorrere la "vita" attraverso la "immaginazione di generazioni di artisti"⁴⁰.

In alcuni casi emergono aperture ad altre metodiche – sperimentate sul corpo stesso delle "immagini" affrontate – non necessariamente pienamente condivise, dimostrando però la volontà di non eludere la possibilità di un confronto. È il caso del rapporto, problematico come si è detto, con la semiologia che si evidenzia nel saggio su *Il lessico visivo di Jacopo da Bassano*, pubblicato la prima volta su «Arte veneta»⁴¹. Lo studioso polacco riprende da Edoardo Arslan l'attenzione alle "formule figurative" ripetute da Jacopo da

38 W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn*, 35-36.

39 Cfr. C. Cieri Via, *Un'idea per le metamorfosi di Ovidio*, in *Lo sguardo di Giano*, in particolare 309 e nota 11.

40 *Simboli e immagini*, 19.

41 «Arte veneta», XXII, 1978. Il numero della rivista era dedicato a Rodolfo Pallucchini. L'articolo di Białostocki fu pubblicato in francese.

Bassano e dalla sua bottega, “formule quasi grammaticali e sintattiche” e che esprimono “nello stesso modo, determinate azioni fisiche, determinate azioni spirituali”. In realtà l’esercizio non corrisponde a un convincimento del critico di poter considerare “le arti figurative come un sistema” e di poter identificare “unità di base” nelle strutture pittoriche. Piuttosto che aderire ad una lettura semiotica del dipinto e delle sue strutture Białostocki è portato a semplici consonanze con l’analisi del linguaggio; attraverso l’evidenziazione di figure espressive, la “figura china” e la “figura appoggiata sui gomiti” già sottolineate da Arslan, individua forme retoriche nella pittura dei Bassano, l’emergere di un “genere” che si può assimilare nelle soluzioni che ne caratterizzano la specificità, allo “stile umile”, in contrapposizione allo “stile eroico”, un passaggio quello da stile eroico a stile umile che Białostocki legge come segno del momento storico e della modalità con la quale l’artista interpreta la “trasformazione” del modo di intendere il “posto dell’uomo nel mondo rappresentato”. Białostocki non appare propenso a considerare la lettura semiologica come un sistema da applicare compiutamente nell’analisi del manufatto artistico, mentre sembra piuttosto portato a considerare l’opportunità di adottare, nella sua analisi, termini di carattere semiotico linguistico come quello di “sinestesia”, termine retorico, con cui definisce, nel breve saggio *Parola e immagine* – posto a conclusione della raccolta – i legami tra le diverse arti più che verificarlo nel campo della percezione, come praticato da Gombrich, o in una decisa attenzione a campi sensoriali diversi come nelle espressioni della *visual culture*: Białostocki analizza il classico rapporto dell’*ut pictura poësis* accostato nella fase finale della sua fortuna, individuando uno specifico snodo nell’adesione tra poesia romantica e rappresentazione artistica per cui i testi poetici permettono di immergersi “nel medesimo mondo di idee, di immaginazione e di sentimenti con cui veniamo a contatto nei quadri di Friedrich”, seguita, al volgere dell’Ottocento nel nuovo secolo, dal rifiuto dei contenuti letterari, mentre il tradizionale rapporto con la letteratura è osteggiato come “tendente a privare le arti visive della loro sovranità”. Ma dal problema di uno studio storico dei legami parola-immagine e dei “vicendevoli influssi”, emerge comunque con forza il desiderio di ampliare l’analisi ad altre forme di immagine: l’attenzione di Białostocki si volge a considerare, attraverso il cinema, il configurarsi di una complessa “iconosfera” della vita contemporanea; il termine, che tanta fortuna ha avuto nel dibattito contemporaneo, è utilizzato da Białostocki certo dagli anni settanta. Significativamente si può porre in connessione l’uso del termine con l’interesse che il critico polacco aveva palesato per il lavoro del suo conterraneo Mieczysław Porębski e per la sua teorizzazione di una “scienza delle immagini” da lui definita “iconica”. Seppur limitata ancora all’opera d’arte

appare interessante la volontà di Porębski, sottolineata da Białostocki, di considerarla “come struttura materiale, ma anche come struttura visiva significativa ed estetica, che ci rinvia alle cose rappresentate”. Ai tre livelli *sostanziale*, *testuale*, e degli *oggetti rappresentati*, Porębski aggiunge un ulteriore livello che coglie l’interesse di Białostocki, definito *sottotesto* che riguarda “tutte le scelte fatte dall’artista nel campo della tecnica, della morfologia, della poetica e – soprattutto – le motivazioni tattiche, artistiche, psicologiche, che decidono i risultati di queste scelte”: un’analisi quindi estesa anche alla “considerazione delle varie scelte fatte dal pubblico, che ci permettono di capire l’estensione e la profondità della ricezione e dell’influsso dell’opera” che rende il senso complesso e aperto dell’iconosfera così come era probabilmente intesa da Białostocki, che si trova a applicare il concetto anche in altri contesti storici tra rinascimento e età moderna⁴². L’iconosfera quindi è individuata come contesto visivo totalizzante utilizzabile in un’analisi rivolta a contesti storici diversi, un aspetto di particolare interesse per un termine così ampiamente utilizzato a partire da Cohen Seat dallo scorcio degli anni cinquanta e poi negli anni sessanta da Umberto Eco, come da Gillo Dorfles per indicare l’immersione in un universo di immagini, sottolineando una prevalenza del guardare di una cultura pop, la molteplicità e l’avanzata totalizzante dei media visivi. La disponibilità ad affrontare il termine in contesti diversi rispetto a quello in cui lo coniuga in rapporto all’imporsi dell’immagine filmica, mostra l’apertura dello storico dell’arte polacco a una complessità della dimensione visiva. Białostocki nota la necessità di un’analisi che dalla vicenda storico artistica si volgesse al suo “oggetto teorico la rappresentazione visiva”: ma per lo storico dell’arte antica è il classico rapporto parola-immagine, trattato con esemplificazioni rigorose di casi chiave tra Ottocento e Novecento, a permettergli uno spunto verso intuitive forme di ibridazione in una iconosfera odierna.

Può sembrare quindi pretestuoso, voler attualizzare attraverso riferimenti contemporanei l’opera di Białostocki: d’altro canto se da un lato il teorico affronta, sulla scorta della sua articolata formazione, linee oggi al centro dell’interesse dell’ampio dibattito di una *visual culture*, dall’altro le sue attenzioni al manufatto artistico, la sua lettura acuta del dipinto, della struttura compositiva, dei particolari trova oggi riscontro nella più vivace produzione storico artistica, dall’attenzione e dalla loquacità del dettaglio nelle analisi di Daniel Arasse, alla *pictorial complexity* descritta da James Elkins. Due saggi tra quelli qui pubblicati risultano in questo senso esemplari, *L’occhio e la finestra* e *L’uomo e lo specchio*, il primo pubblicato in

42 J. Białostocki, *Panofsky: iconologia o semiologia*, 53.

Germania nel 1970 e il secondo negli Stati Uniti nel 1977. Si tratta di saggi presentati negli scritti in onore di noti storici dell'arte, Gert von der Osten e Millard Meiss e il ruolo riconosciuto a Białostocki con la partecipazione a numerose pubblicazioni collettanee di questo tipo è segno dell'ampio spettro di rapporti tessuti dallo storico dell'arte polacco: la presenza del riflesso di una finestra nella pupilla dei personaggi rappresentati dagli artisti presi in considerazione è l'occasione, ancora una volta per porre il problema del rapporto tra espediente pittorico illusionistico e contenuto simbolico, tra contenuto e forma, tra discorso interno al fenomeno pittorico e apporto esterno, anche in questo caso affrontato con prudente oggettività dallo storico dell'arte. Così pure nel saggio dedicato a Millard Meiss, ancora basato sulle tematiche düreriane care a Białostocki, lo studioso, nel dedicarsi al tema mimetico del riflesso sulla superficie specchiante, riprodotto in pittura, argomenta, attraverso una ricca casistica la sua convinzione di una copresenza di una interpretazione simbolica accanto alla funzione mimetico-naturalistica. Nel successivo saggio, sul tema del *Puer sufflans ignes*, dedicato a Edoardo Arslan, lo studioso polacco cita gli studi di Gombrich tra i riferimenti di una analisi capace di indagare il rapporto tra tematiche moderne e fonti antiche, per un soggetto che pone dubitativamente tra pittura di genere e allegoria. Anche nei due saggi precedenti lo studioso viennese è citato e come esempio di una attenta e completa valutazione stilistica e ad un tempo contenutistica, rivelando così un altro riferimento in quell'itinerario di filiazione in ricchezza e complessità della scuola iconologica che, anche attraverso lo studioso polacco, conduce fino alle figure di storici dell'arte odierni.

La straordinaria capacità di Białostocki di trascorrere attraverso una esperienza larghissima sull'immagine, gli permette continue escursioni nei motivi figurativi: nel saggio *Giuditta. Significato del dipinto di Giorgione*, la ricca casistica sul tema dell'eroina biblica lo porta a proporre al pubblico dei suoi lettori un ardito percorso che partito dalla tavola trasportata su tela di Giorgione dell'Ermitage, giunge fino a Klimt. L'autore può sottolineare così come possa determinarsi un cambiamento della percezione visiva della figura biblica in ragione del mutamento del modo di intendere nella società aspetti della vicenda dell'eroina, già assimilata a simbolo di virtù e modestia, poi accostata, in una contrapposizione tra ruolo ingannevole della figura femminile e credulità del maschio, all'immagine archetipica della lotta tra i sessi, a Venere e Marte, alla Venere armata, immagine erotica da assimilare ad altre eroine quali Lucrezia o Salomé. In una torrentizia evocazione di immagini emerge il tema di amore e morte, si spiega il nudo della figura in una operazione di scoprimento psicanali-

tico di motivazioni profonde, per la quale Białostocki cita proprio le matrici di una attenzione warburghiana tra forma e inconscio. È significativo così che, nell'apparente pacificazione del dipinto giorgionesco, la gamba di Giuditta “denudata fino alla coscia”, accostata all'orrore della testa mozza possa essere letta nel segno di una svolta verso crudeltà e sensualità, in uno scoprire le motivazioni profonde di una figurazione in evidente anticipazione di quella lettura che Georges Didi-Huberman proporrà per la Venere botticelliana⁴³, liberata, nel suo saggio *Aprire Venere*, dalle superfetazioni di un iconologismo per tornare ad un emblematico recupero della potenzialità degli spunti offerti dalla complessa interpretazione di Warburg. Il saggio su *La porta della morte* è un perfetto esempio della modalità di analisi di motivazioni simboliche in un tema di profonda carica espressiva e empatica, un tema quadro che si fa immagine costantemente riproposta in varianti più o meno assunte coscientemente, ma sempre efficaci nel coinvolgere lo spettatore e il committente. L'idea di una fluida percepibilità della forma analizzata coinvolge architettura e figura, possibilità di muovere tra spazio reale e spazio della rappresentazione illusiva – che oggi definiremmo virtuale – e, insieme, parola e immagine. Una immersione quindi in un eloquente universo di immagini significanti, per il quale lo studioso polacco sceglie come segno rappresentativo, l'emblemistica, il *Mundus Symbolicus* del Piccinelli.

Il percorso proposto da Białostocki muove con estrema sicurezza sulle coordinate del tempo e dello spazio, dall'antico al contemporaneo, concentrando poi in una totalizzante dimensione europea che permette di leggere i tracciati del vecchio continente in una percorribile continuità, in una *koiné* culturale affermata dall'intellettuale in un momento in cui, politicamente, la frattura tra est e ovest ne oscurava la piena recepibilità, mentre volutamente l'intellettuale sottolinea l'unità culturale esplorata. La volontà di riaffermare il contesto polacco come significativo nodo nei percorsi culturali europei viene rappresentata bene nello studio *Le nereidi nella Cappella di Sigismondo a Cracovia*: l'analisi dell'iconografia e dei motivi decorativi della Cappella nella Cattedrale del Wawel permettono all'autore di proporre un *excursus* che muove dall'antico, discutendo la modalità del riuso dei motivi antiquariali derivati, in “consapevolezza dell'antico senso”, o per la fascinazione di una formula espressiva di particolare efficacia che si rivela attraverso “la dinamica del motivo” riproposto – Białostocki riconosce e identifica questi motivi nelle *Pathosformeln* di Warburg – o, infine, semplicemente come individuato elemento stilistico capace di confe-

43 G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà* (1999), Torino 2001.

rire dignità all'opera con il richiamo all'antico. I motivi che convergono a determinare la complessa iconografia della Cappella funebre di Sigismondo vengono visti come "espressione umanistica all'antica di un'idea fondamentalmente cristiana", simbolismi neoplatonici che emergono in un contesto come quello polacco che, pur sensibile alla cultura umanistica, non ne condivideva la dimestichezza con una complessa base letteraria e la consuetudine con una pratica artistica avveza a trattare questi temi: occasione quindi per sottolineare quale possa essere il ruolo dell'artista, in questo caso il toscano Bartolomeo Berrecci, come tramite capace di proporre la forza delle antiche figurazioni. Tematiche e situazioni legate alla simbolica della morte costituiscono un *file rouge* di questi studi: Białostocki ha effettuato personalmente la scelta dei saggi raccolti in questo volume tardo, è legittimo pensare ad un rispecchiarsi dell'intellettuale polacco nella concretezza dei suoi studi, così come con evidenza emerge una vena divertita, sempre critica e consapevole del limite interpretativo e dell'impossibilità di un metodo ad ergersi a sistema. È anche evidente come l'intellettuale prenda piacere dal suo trascorrere da una immagine all'altra, dall'uno all'altro contesto, pienamente consapevole della soggettività dei suoi gusti e delle propensioni che possono anche dirigere la sua interpretazione, pur costantemente vagliata nella considerazione storica, nella riflessione sull'ambiente culturale, nei rimandi letterari e filosofici e nelle fonti coeve, specie nella testimonianza diretta dell'artista e intorno all'artista. Alcuni artisti affascinarono lo storico dell'arte per tutto il suo percorso critico, Rembrandt certamente, e Rembrandt tardo gli è certamente congeniale, davanti alle sue opere è colpito da "una profonda soddisfazione estetica". È il caso del'autoritratto senile del Wallraf-Richartz Museum di Colonia con Rembrandt ridente⁴⁴ – o meglio con "un sorriso sottile" – dinnanzi, probabilmente, ad un'erma dipinta: le suggestioni di quella comunicazione che si instaura tra immagine agente e osservatore portano a cercare una "precisa definizione del tema del dipinto". Białostocki è d'altro canto conscio come davanti ad un quadro "buio e poco decifrabile [...] forse vogliamo leggere troppo dalle indistinte apparizioni delle sue forme", gli è chiaro come "l'immaginazione fondamentalmente romantica del ricercatore desidera sapere troppo da un quadro [...] enigmatico". Tutti gli elementi considerati, le analisi scientifiche delle tecnologie allora in uso, come i raggi X – l'articolo è del 1966 – lo studio attento della critica sempre vagliata da Białostocki con precisa attenzione, la seduzione del riferimento all'antico,

44 *L'enigma del sorriso di Rembrandt. Peripezie dell'interpretazione* è il titolo del saggio di Białostocki dedicato in questa raccolta al dipinto del Wallraf-Richartz Museum.

in questo caso il tema di Democrito ridente, o alla figura di Erasmo, evocato nella sua “impresa” con il Dio Termine e il motto “cedo nulli”, possono offrire campo all’apertura di valide finestre interpretative, ma non di soluzioni definitive, dinnanzi ad una polivalenza nei significati ed ad una forte componente emotiva ed empatica.

Il tema della morte evidentemente affascina lo studioso, nello stesso tempo è caso emblematico per riaffermare la complessità dell’immagine nelle sue componenti simboliche, ricercate non solo nella figurazione pittorica o scultorea, ma nell’architettura, o nell’immagine di un paesaggio, sia nella organizzazione artificiosa del paesaggio stesso nel giardino, sia nella sua trasposizione nell’illusione della pittura. Il campo quindi degli altri saggi dedicati a temi quadro legati al passaggio tra vita e morte, può concentrarsi sulla forma barocca delle facciate “memorie” del committente nelle chiese veneziane tra XVI e inizi del XVIII secolo⁴⁵, o esplorare diverse forme simboliche in cui motivi della morte si sviluppano⁴⁶: dall’allusione al *Trionfo della morte* petrarchesco, nell’effimero realizzato da Piero di Cosimo per il carnevale del 1511 a Firenze, alla rievocazione romantica e pittoresca delle fantasie cimiteriali in letteratura, al tema della tomba del poeta, dalla tomba di Rousseau ad Ermenonville, alla moda dei sepolcri nei giardini paesaggistici e romantici europei, al cimitero come “composizione naturale”, “frammento della natura riservato al pensiero della morte e della melanconia”, esemplificato nella *Theorie der Gartenkunst* (1779) di Christian Hirschfeld negli ultimi decenni del Settecento, come “genere malinconico di giardino”, per tornare alle immagini pittoriche con l’arte di Friedrich⁴⁷. Proprio il concetto di passaggio dalla vita alla morte nella tela della Galerie Neue Meister, delle Staatliche Kunstsammlungen di Dresda, con la rappresentazione segnata dal cancello del cimitero, viene puntualmente letta da Białostocki nelle sue implicazioni con spunti filosofici coevi e con la tradizione religiosa: al punto di vista soggettivo dell’artista si coniugano “motivi appartenenti al repertorio della tradizione simbolica”, riconducendo al tema della porta, al “vecchio tema contenitore” della soglia tra vita e morte, già esplorato in altri saggi. Un dialogo continuo tra periodi e manufatti artistici ripreso nei diversi contributi di Białostocki: temi uniti tra loro da solide funi, possono coniugarsi, nel Rinascimento o nel

45 *La facciata dell’edificio sacro come monumento in onore del committente nell’architettura veneziana*. L’articolo fu pubblicato in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XX, 1983, 1-19: il saggio apriva i contributi riuniti in quel numero del volume in memoria di Wolfgang Lotz.

46 *I motivi della morte come forme simboliche nell’arte dell’Ottocento e del Novecento*.

47 *Il simbolismo romantico nell’opera di Caspar David Friedrich*.

Seicento, con la meditazione di un intellettuale “*Et in Arcadia ego*”, o inabissarsi per poi emergere in forme diverse nel romanticismo, e tornare alla luce, attraversando società e culture, nella forza simbolica dell’immagine, questa volta con il tema della morte “dell’uomo comune”, dalla constatazione di una *humana conditio* quindi, dal realismo del funerale borghese di Gustave Courbet, al tema del funerale del contadino, alla denuncia sociale. La comune constatazione della disperazione umana “potenziata dai mezzi artistici che le conferiscono una forza simbolica” ha attraversato la vicenda storica mostrando il suo versante “eroico, pittoresco, arcadico, mistico e ultrasensibile [...] del tutto terreno”. In Van Gogh, infine, in contrasto con i dipinti degli impressionisti che “non avevano il compito di dire nulla oltre a ciò che rappresentavano” torna fondamentale “l’eloquenza simbolica” dell’opera, un contenuto che, più che alla “tradizione simbolica”, si rifà alla “diretta esperienza”, alle “associazioni mentali” e agli “stati d’animo” evocati dai soggetti per esplicita volontà dell’artista⁴⁸. Non solo il messaggio simbolico, nota Białostocki, è eloquente nel soggetto – nel seminatore e nel mietitore la vita e la morte, nella sedia vuota l’assenza, nella notte stellata e nei cipressi la morte – ma la prospettiva, la modalità di una stesura pittorica, la qualità di un colore, “di un’armonia piena di fiducioso calore o dell’ultima dissonanza in cui si spegne la vita”.

L’umanistico intendere di Białostocki, pur riaffermando nel metodo i concetti chiave della sua analisi iconologica, sembra trascendere gli aspetti teorici per sfruttare una straordinaria conoscenza della materia storico artistica e una padronanza dei riferimenti culturali per proporre al pubblico una vicenda di storia delle immagini avvincente e suadente. L’esperienza personale non è nascosta anche se introdotta con discrezione: questo sembra valere anche per il suo legame con la nazione polacca e il desiderio di segnalarne i nessi con la vicenda artistica e intellettuale europea. La passione per il patrimonio della sua terra si specchia nella ricerca di riferimenti locali per i diversi temi affrontati, nella volontà di far affiorare in Polonia significative emergenze come riferimenti nei tracciati proposti. D’altro canto l’eccezionale conoscenza dei manufatti storico-artistici citati, la continua frequentazione e la vivissima memoria delle raccolte museali europee e americane, trova riscontro nell’esperienza fatta in patria, nella conoscenza dei materiali del Museo Nazionale di Varsavia che Białostocki, prima come assistente di Michał Walicki dal 1945 e poi come curatore del Dipartimento di pittura europea per quaranta anni, catalogò, studiò, pubblicò, ordinò in esposizioni in patria e all’estero. Nel quadro della sua attenzione per la sto-

48 *I simboli di Van Gogh.*

ria della disciplina storico artistica e, parallelamente motivata dal desiderio di sottolineare la presenza di intellettuali polacchi nel dibattito storico artistico europeo, si pone un raro scritto, pubblicato in italiano, di Białostocki dedicato ad un intellettuale che ben rappresenta la vita culturale polacca nell'Ottocento, Julian Klaczko "critico letterario, storico e pensatore politico" e la passione per l'arte e la storia italiana. Nel discorso presentato all'Accademia polacca di Scienze e Lettere a Roma l'analisi degli scritti di Klaczko⁴⁹, le *Conversazioni fiorentine* e il *Giulio II*, permette a Białostocki di mostrare il suo apprezzamento per l'autore di "opere di erudizione espresse in una forma artistica", la piacevolezza di una scrittura che incontrò il favore del pubblico, scritti orientati in funzione della ricostruzione di una storia di idee, più che a definire una sintesi di un periodo artistico, aperti però, in particolar modo, a delineare un "quadro politico", i "ritratti di protagonisti", "le forme di un'intera civiltà" e che da questa visione larga assumono il loro valore, pur in mancanza di una visione moderna della problematica dell'immagine e dei suoi aspetti simbolici tanto cari a Białostocki. Anche questo sapersi rapportare con le idee degli altri intellettuali, confrontarsi con piena apertura, apprezzandole anche nelle differenze, è un tratto sottolineato da chi ha potuto conoscere direttamente Białostocki: il Pantheon degli storici dell'arte evocati nei suoi scritti, le dediche a tanti colleghi, il riconoscimento a quanti più sono stati importanti per la sua formazione e per lo scambio di idee, dimostra la sua attitudine dialogica.

Infine, tornando ai saggi di questo volume, nella galleria di soggetti trattati da Białostocki ancora due polacchi emergono: da un lato la figura dello statista, letterato e commediografo Julian Ursyn Niemcewicz che l'autore segue nell'angosciato esilio e nel rapporto con un aristocratico pittore "dell'età empire", Jean-Antoine Gros, vedendolo riflesso nel ritratto che quest'ultimo gli fece prima di suicidarsi⁵⁰; dall'altro lato, al ritratto di un personaggio così evidentemente connotato e realmente individuato, come il politico Niemcewicz, si accosta quello misterioso di un cavaliere polacco che dà il titolo a questo volume, evocato con la stessa, anzi con maggiore vivacità dei personaggi reali, da chi, come Białostocki ha piena dimesti-

49 J. Białostocki, *Julian Klaczko (1825-1906) uno storico dell'arte italiana*, «Accademia Polacca di Scienze e Lettere», fascicolo 29, Wrocław etc. 1966. L'autore, nel sottolineare l'attrazione di Klaczko per la vicenda storica e artistica italiana e toscana, così simile a quello di tanti studiosi dell'Europa Settentrionale, pone in rapporto la passione dell'intellettuale polacco con quella degli altri "tre fiorentini" Herbert Horn, Jacques Mesnil e Aby Warburg.

50 *Gros e Niemcewicz. Ritratto di un capo in esilio*.

chezza con i simulacri, i fantasmi rappresentati⁵¹. Si tratta del cavaliere dipinto da Rembrandt in una grande tela giunta in Polonia nel 1791, entrata a far parte della collezione del re Stanislao Augusto e poi esule dalla Polonia dal 1910, come lamenta Białostocki, acquistata per la Frick Collection a New York. L'enigmatico dipinto viene seguito dallo storico dell'arte nella vicenda dell'attribuzione di una più specificata "polonità" da parte della critica che cercò di riconoscere il giovane rappresentato e in seguito analizzato in una triplice lettura che mostra la ricchezza "polisemica" del capolavoro: si susseguono così le ipotesi di interpretazione del cavaliere come *miles christianus* dell'Europa orientale, nella riproposizione, solo accennata da Białostocki, dell'immagine archetipa dell'uomo a cavallo, per la quale lo studioso si limita a citare l'accezione, ad un tempo fedelmente antiquariale e profondamente nordica, del Cavaliere con la morte e il diavolo di Dürer; oppure, considerando il contenuto simbolico rapportato all'ambiente storico-sociale olandese di quegli anni, può emergere il riferimento ai circoli mennoniti e sociniani frequentati da Rembrandt, il rapporto con la difesa della tolleranza in risposta al rigido editto degli Stati generali del 1653, con la *Apologia pro veritate accusata*, edita in Olanda proprio sotto lo pseudonimo di "Eques Polonus" da un nobile esiliato dalla Polonia. Infine l'ipotesi che il giovane cavaliere possa rappresentare il momento della partenza del figliol prodigo, ammantato in abiti che vogliono sottolineare un "accento esotico". Białostocki legittima, ancora una volta nel suo studio, la dinamica della genesi di un'opera cercandone il portato simbolico come "embrione di un processo creativo". Nello stesso tempo rilevando nel personaggio "la ricchezza di vita interiore infusagli dal maestro" Białostocki sembra sottolineare quel dato così connotato a quella fisionomia, all'immagine spirante che parla dal quadro, al di là del dato simbolico. Mentre chiude ancora una volta nel dubbio e nella difficile richiesta di univocità "alle domande che nascono spontaneamente in chi guardi attentamente questo straordinario dipinto", mette a postilla del volume in stampa l'ultima proposta di una identificazione del giovane cavaliere con un personaggio della famiglia polacca degli Ogiński. A riprova della difficoltà delle domande che Białostocki si pone costantemente davanti ai soggetti della sua passione di storico dell'arte, ancor oggi la scheda del dipinto nel catalogo della Frick Collection riporta gli stessi dubbi.

51 *Il cavaliere polacco e le sue interpretazioni.*