

Dogmatica e «criteri basilari» della storia dell'arte. Wölfflin negli scritti di Betti

*(Dogmatics and «Basic Criteria» of Art History.
Wölfflin in Betti's Writings)*

Luca Vargiu

Abstract

The relevance assigned by Betti to Wölfflin's Grundbegriffe within the technical interpretation has not attracted the interest of scholars so far. The following pages try to offer a first analysis, according to the main points of Betti's reading and the problems that emerge: Betti's reception of Wölfflin's "aesthetic" approach, the problem of formalism and the role played by the Grundbegriffe within the relationship between Problemgeschichte and Geistesgeschichte, the problem of the distinction between a "first" and a "second" Wölfflin, the question of the value freedom of art historiography.

Keywords: Emilio Betti, Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, technical interpretation, dogmatics

Abstract

Il rilievo assegnato da Betti ai Grundbegriffe di Wölfflin all'interno dell'interpretazione tecnica non ha goduto finora dell'interesse degli studiosi. Le pagine seguenti tentano di offrirne una prima analisi, secondo i punti principali in cui si snoda la lettura di Betti e i problemi che vi emergono: la ricezione bettiana dell'approccio "aestetico" di Wölfflin, il problema del formalismo e il ruolo occupato dai Grundbegriffe

nel rapporto tra Problemgeschichte e Geistesgeschichte, il problema della distinzione tra un "primo" e un "secondo" Wölfflin, la questione dell'avalutatività della storiografia artistica.

Parole chiave: Emilio Betti, Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, interpretazione tecnica, dogmatica

1. «Maniera di mirare e vedere»

Svariati critici hanno ravvisato nella concezione dell'interpretazione tecnica in funzione storica uno dei motivi di maggiore originalità dell'ermeneutica di Emilio Betti¹. Alla sua trattazione è dedicato specificamente il quinto capitolo della *Teoria generale della interpretazione*, nel quale giunge a compimento una riflessione pluridecennale sulla natura della dogmatica giuridica e sulla sua fecondità euristico-ermeneutica, condotta sotto il segno di un duplice ampliamento del suo raggio d'azione: dall'ambito del diritto vigente alla storia del diritto e da questa all'intero campo delle scienze dello spirito (Vargiu 1998). Nel portare avanti questo programma, Betti si trova così in parziale sintonia con un filosofo dedito a un ripensamento dello storicismo e dell'antropologia filosofica quale Erich Rothacker (1927: 22–24; 2009), che negli stessi decenni intraprende un'analisi volta a tematizzare una *dogmatische Denkform* che permea le scienze dello spirito: una sintonia, del resto, prontamente notata dallo stesso Betti (1991).

¹ Cfr. Wagner 1956; Griffero 1988: 151; Piccini 2007: 83-86 e *passim*. In seguito, seguendo un suggerimento di Fritz Wagner (1956: 261), Betti preferirà parlare di «interpretazione tecnico-morfologica» (Betti 1987: 102; Betti 1990: 1012). Anche secondo Gerhard Funke (1962: 143) l'interpretazione tecnica bettiana potrebbe essere chiamata *kulturmorphologische Interpretation*. Resta tuttavia il sospetto che si tratti di un mutamento più terminologico che concettuale, che non implica alcun cambiamento significativo di impostazione – largamente debitrice della concezione schleiermacheriana dell'interpretazione tecnica – così come nessuna presa di posizione verso quegli autori che si sono indirizzati verso l'elaborazione di una *Kulturmorphologie*, alcuni ben noti a Betti, dal mai amato Spengler a Frederik Adama van Scheltema.

All'interno di questo percorso, lo studioso di Camerino, al pari di Rothacker, assegna un ruolo di rilievo ai *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, elaborati da Heinrich Wölfflin nella loro forma più compiuta nel volume omonimo del 1915 (Wölfflin 1999a)². Il lavoro dello storico dell'arte svizzero era noto a Betti da lunga data: egli stesso, nelle *Notazioni autobiografiche*, scrive di averne intrapreso la lettura nell'estate del 1938 (Betti 2014b: 36), ma il suo nome, proprio per il tramite di Rothacker, è già presente in *Diritto romano I* del 1935 e nel corso francofortese del 1937-38 *Probleme der römischen Volks- und Staatsverfassung* (Betti 1935: XXV nota 32a; Betti 2017: 23; con rif. a Rothacker 1927: 27-28).

Mentre in questi testi il discorso è ristretto a pochi cenni, così come ancora nella prolusione del 1948 *Le categorie civilistiche della interpretazione* (Betti 2014a: 52 nota 114) e nella sua traduzione-riformulazione in tedesco del 1954 – *l'Hermeneutisches Manifest* (Betti 1988: 72-73 note 114 e 114a) – nella *Teoria generale della interpretazione* a Wölfflin sono dedicati quasi un intero paragrafo – il 32-a (Betti 1990: 466-480) – e diversi altri riferimenti. Qui l'interesse non è diretto primariamente ad analizzare le teorie wölffliniane in tutti i loro aspetti, né a dar conto o a rispondere alle aporie rilevate dalla critica fin dalla loro apparizione³. Ciononostante, il ruolo di rilievo loro assegnato implica il dover comunque fare i conti con alcuni dei problemi che essi sollevano.

Betti presenta i "concetti fondamentali" – o, come li chiama, «criteri basilari» (467) – come tali da rispondere all'esigenza di abbracciare lo svolgimento storico della «maniera di mirare e vedere» (468) nel modo in cui si rivela nelle vicende artistiche. Questi concetti, come nota, hanno la loro «premessa gnoseologica [...] nel carattere selettivo

² Nella riflessione di Rothacker Wölfflin è un punto di riferimento costante lungo gli anni. Cfr. T. Lersch, scheda in Burioni *et al.* 2015: 385-389.

³ Sulla ricezione del volume di Wölfflin, cfr. Warnke 1989: 172-173; Burioni *et al.* 2015: 351-403; e Levy & Weddigen 2020.

della percezione visiva e tattile, come anche della corrispondente rappresentazione» (*Ib.*). È messo quindi in luce fin da subito il sostrato percettologico della concezione wölffliniana, che aveva portato lo studioso svizzero a basare la storia dell'arte sulla storia della percezione e a considerare di conseguenza le forme artistiche come dipendenti dalla sfera del senso. È lo stesso Betti (467) a rilevarne il legame con le idee di Adolf von Hildebrand: analogamente a quanto veniva teorizzando negli stessi decenni Alois Riegl, Wölfflin storicizza infatti la concezione elaborata da Hildebrand in *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* per dare vita a una storia dell'arte come storia del rapporto *aistetico* o *estesico*, cioè sensibile-sensoriale, che il soggetto intrattiene col mondo (Pinotti 1999: 73; Pinotti 2001: 11; Wiesing 2006: 89).

È in questo senso che, nel libro dedicato al Rinascimento italiano, lo storico svizzero può scrivere che «la cosa più naturale» per ogni indagine storico-artistica sarebbe quella di contenere «una parte di estetica» (Wölfflin 1899: VIII): non, appunto, nel senso di una filosofia dell'arte e del bello, ma nel senso di un richiamo all'*aisthesis*, cioè alla dimensione sensibile dell'esperienza (Pinotti 2001: 62; A. Pinotti, scheda in Burioni *et al.* 2015: 188–191, qui 191)⁴. È nel medesimo senso che si può vedere la stessa messa in cantiere dei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* dietro la domanda che chiude la recensione del 1909 alle *Elementargesetze der bildenden Kunst* di Hans Cornelius: «Uno "Hildebrand storico": chi mai ce lo scriverà?» (Wölfflin 1909: 336; J. Bellin, scheda in Burioni *et al.* 2015: 116–118, qui 118).

Nelle parole di Andrea Pinotti (2001: 61), quella di Wölfflin si configura pertanto come una «storia *trascendentale* dell'arte», rivolta all'indagine degli schemi o «categorie della visibilità», che, per quanto,

⁴ Questa frase (assente nella trad. italiana) non poteva non sfuggire né a Croce (1991: 232), né a Benjamin (2003b: 332; 2003c: 493).

secondo l'ammissione dello stesso storico svizzero, possano apparire «*raffazzonate*» per «una mentalità kantiana» e non vi sia perciò «pericolo di confonderle» con le categorie elaborate da Kant (Wölfflin 1999a: 288), svolgono la funzione di «condizioni di possibilità dell'esperienza sensibile» (Pinotti 2001: 11, 62). In questo senso la riflessione wölffliniana si inserisce nell'orizzonte di quella complessa fase di rimeditazione del trascendentalismo kantiano che, tra secondo Ottocento e primo Novecento, si svolge sotto il segno di una «somatizzazione dell'*a priori*» (Pinotti 2009: 122–123), cioè di una «lettura fisiologica del problema kantiano delle forme dell'intuizione» (Tedesco 2006: 14), per la quale le condizioni di possibilità dell'esperienza sensibile sono da ricercarsi nel corpo senziente (il *Leib* dei fenomenologi), cioè negli organi di senso e nella loro organizzazione⁵.

Il riferimento bettiano alla percettologia wölffliniana può essere interessante se si pensa che in anni recenti, all'interno della discussione avviata sotto il segno della "post-ermeneutica", il bisogno di riposizionarsi rispetto al paradigma ermeneutico è stato motivato con l'esigenza di considerare tematiche e aspetti assenti al suo interno, quali, fra gli altri, proprio quelli legati alla dimensione del sensibile, fino a implicare appunto «una riabilitazione dell'*aisthesis*», come rivendica uno dei principali partecipanti alla discussione, Dieter Mersch (2010: 27). C'è tuttavia da aggiungere che Betti non prende posizione in merito a una storia dell'arte orientata in senso percettologico; piuttosto, coerentemente con la sua impostazione generale – se si vuole, col paradigma ermeneutico – riporta i concetti wölffliniani nell'alveo di una storia della cultura e di una storia dello spirito.

⁵ Centrali, nell'ottica di tale rimeditazione che rilegge il trascendentalismo kantiano in termini di immanenza, sono gli scritti di Helmholtz, Wundt, Lotze, Lange, Volkelt, Fiedler ed Ehrenfels. Cfr. Boehm 1991: XLVII-LIX, LXXXIX-XCV, secondo cui «Wölfflin tenta di concepire l'organizzazione psico-fisiologica (antropologica) dell'essere umano come il nuovo a priori» (XCI).

Proprio l'identificazione del concetto giuridico di dogma con la nozione di tipo elaborata da Dilthey e con la caratterizzazione offertane da Weber, con la conseguente attribuzione al primo dei caratteri della seconda e viceversa, costituisce il motivo di originalità dell'estensione della dogmatica giuridica all'intero campo delle *Geisteswissenschaften* (Vargiu 1998: 21 e 32). Per Betti (1990: 147, 408–411) i tipi sono schemi concettuali metaindividuali, impiegati in tutte le scienze dello spirito con funzione euristica e interpretativa. Essi non sono «semplici concetti classificatori di generi che siano dotati di tratti indefettibili, come quelli naturalistici», ma «concetti rappresentativi di una normalità, che ha carattere di generalità e di uniformità ricorrente» (595). Rifacendosi a Dilthey e alla distinzione da lui postulata tra scienze della natura e scienze dello spirito⁶, Betti differenzia la tipizzazione dalla classificazione, procedimento impiegato nelle scienze naturali: mentre queste ultime fanno uso di categorie formali contrapposte alla molteplicità dell'esperienza, i tipi hanno invece «una funzione ermeneutica di qualificazione del fenomeno storico», volti a estrarre dalle «cognizioni acquisite di fatti del mondo storico [...] un tratto essenziale che valga a caratterizzarle nel loro contenuto», come scrive seguendo da vicino la monografia di Arthur Stein su Dilthey (596 e 595; cfr. Stein 1936: 52–53)⁷. Essi si distinguono pertanto anche dalle categorie kantiane, poiché queste sono forme a priori, mentre i tipi sono concetti orientativi desunti dall'esperienza.

⁶ Sulla radicalizzazione bettiana della distinzione diltheyana tra *Natur-* e *Geisteswissenschaften* e tra *Erklären* e *Verstehen*, si permetta di rimandare a Vargiu 2017: 88–90. Sul rapporto Betti-Dilthey in merito alla concezione del tipo, cfr. Cacciatore 1976: II, 189–190 nota 368.

⁷ È divergente solo in apparenza la conclusione di Hauser (1969: 126–127) per la quale quelli wölffliniani sono definibili come «concetti di classificazione»: il modo in cui egli intende le classificazioni storiche comporta infatti che «anch'essi, come ogni scelta e ogni raggruppamento storico, provocano una semplificazione e una stilizzazione del materiale presente e presuppongono una speciale formazione concettuale, senza la quale l'accesso all'oggetto dell'indagine non è possibile». Essi non hanno dunque per lui niente a che fare con i concetti classificatori delle scienze naturali.

Betti sa bene che in ogni tipizzazione è presente una certa dose di arbitrarietà. È tuttavia un rischio che non ne compromette l'impiego, se questo viene mantenuto duttile ed elastico. Per lui, dunque, «non bisogna tramutare astrazioni e partizioni in "concetti razionali" attribuendo loro un valore indipendente dal vaglio dell'esperienza» (Betti 1990: 445). I tipi provengono dall'ambito empirico attraverso un processo di astrazione, in quanto i fenomeni tipici non compaiono mai isolati. Nel loro impiego, cioè nella loro applicazione al terreno stesso dell'esperienza, essi subiscono una revisione continua che li rende adatti ogni volta al loro scopo: proprio la loro origine empirica è ciò che ne garantisce il valore euristico e conoscitivo. Come Betti ha insistito fin perlomeno dalla prolusione del 1927 *Diritto romano e dogmatica odierna*, i concetti dogmatici sono infatti «scientificamente controversibili e storicamente contingenti» (Betti 1997: 40), anche nel caso in cui alcune nozioni possano essere intese come categorie di portata assai generale. I tipi-dogmi hanno quindi una funzione strumentale e una condizionalità storica di cui bisogna essere consapevoli, per essere in grado, quando se ne presenta la necessità, di apportare loro le modifiche opportune affinché continuino a essere idonei a intendere i fenomeni considerati.

Entro quest'orizzonte concettuale sono riportati da Betti anche i *Grundbegriffe* wölffliniani. Seguendo l'interpretazione datane da Oskar Walzel (1923: 310), ma già avanzata da Rothacker (1950b: 154) nella sua recensione del 1919, egli ritiene che tali criteri non siano stati «dedotti per concetti in via sistematica», bensì «scoperti ed elaborati mercé una lunga osservazione e comparazione e lumeggiati nella loro tipica rilevanza ermeneutica», prestandosi quindi efficacemente «ad intendere l'opera e ad identificarne lo storico collocamento» (Betti 1990: 472). È senz'altro poco convincente pensare a una deduzione sistematica dei *Grundbegriffe*, e perciò individuare l'esito della concezione wölffliniana in una dimensione soprastorica di matrice hegeliana

o imparentata con essa, come pure alcune interpretazioni hanno sostenuto (Hauser 1969: 106, 117–119, 150–151; Dittmann 1967: 82–83)⁸. Tuttavia, dal momento che riguardano comunque gli «strati ottici» (Wölfflin 1999a: 39) nella loro universalità, tali concetti lasciano proprio per questo aperta la questione del loro apriorismo. Benché, per ammissione del suo stesso autore, appaiano categorie «raffazzonate» dal punto di vista di un'ortodossia kantiana – punto, fra l'altro, già oggetto della critica di Erwin Panofsky (1961c: 211 nota 15) – e per quanto il loro apriorismo sia caratterizzabile come “materiale” e non formale, in quanto correlato con la corporeità, il modello di pensiero di Wölfflin continua a essere quello del Kant della prima *Critica* (Wiesing 2006: 86–106). Ciò significa che i *Grundbegriffe*, pur con tutte le differenze osservate, si dimostrano strutturalmente più vicini alle forme a priori kantiane che non ai concetti tipici o tipico-dogmatici. A Betti, attento, come si è visto, a distinguere le une dagli altri, sfugge la particolare declinazione del kantismo implicata nella concezione wölffliniana, che avrebbe dovuto quantomeno condurlo a una certa cautela nell'adozione dei *Grundbegriffe*.

Egli non è comunque l'unico interprete a non afferrare tale particolare declinazione: Hauser (1969: 119–123), per esempio, insiste sulla derivazione induttiva dei *Grundbegriffe* e, anche contro le critiche di Panofsky, rimarca come tali concetti non solo non siano a priori in senso kantiano, ma neppure lo vogliono essere. Tali letture confermano il riscontro in Wölfflin di un'indeterminatezza, dovuta, secondo Ulrich Pfisterer (2015: 6), al fatto che i “concetti fondamentali” non tentino di cogliere solo le «forme ottiche universali», ma anche il modo in cui si manifestano empiricamente le singole opere d'arte: di qui l'impressione che «si tratti prima di tutto dello strumento categoriale per l'ordinamento comparato di opere d'arte concrete». In fin dei conti Betti,

⁸ Cfr. in merito le osservazioni di Barilli 1997: 144–145; e di Pinotti 2001: 69–70.

equiparando i concetti wölffliniani a quelli tipico-dogmatici, non fa che considerarli “strumenti categoriali” in funzione euristico-ermeneutica.

In proposito, si può del resto ricordare che la stessa storia della ricezione dell’opera di Wölfflin è percorsa fin da subito dall’interrogativo sulla possibilità di estendere i *Grundbegriffe* ad altri ambiti, come a quello della storia della letteratura, già oggetto delle indagini di Walzel e di Josef Nadler – ben note anche a Betti e sulle quali avanza una certa cautela (Betti 1990: 545) – o a quello storico-musicale, che vede anzitutto l’adesione convinta di Curt Sachs. È evidente che, nel momento in cui vengono trasposti ad altri fenomeni artistici, tali concetti non possono più valere come categorie legate alla «maniera di mirare e vedere» e devono pertanto o riformulare l’orizzonte aprioristico nel quale hanno la loro ragion d’essere o trasformarlo metafisicamente oppure ancora abbandonarlo del tutto, per far valere soltanto il loro impiego strumentale⁹.

2. *Problemggeschichte e Geistesgeschichte*

La riconduzione bettiana dei *Grundbegriffe* nell’alveo di una storia della cultura e di una storia dello spirito è in gran parte dovuta ai chiarimenti che Wölfflin propose delle proprie teorie a partire dal primo dopoguerra, in brevi saggi poi confluiti nella prima parte dei *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Wölfflin 1940: 5–24): chiarimenti che il suo autore presentava come «giustificazione» e «revisione» (15, 18), che Betti legge nei termini di «una serena e severa autocritica che fa onore alla sua probità» (Betti 1990: 474), e che ha diviso gli interpreti tra chi vi ha visto effettivamente una revisione e integrazione del suo pensiero

⁹ Cfr. per es. l’estensione compiuta da Fritz Strich in ambito letterario, nel quale i *Grundbegriffe* non possono certo riguardare la dimensione visiva, come nell’*Augenmensch* Wölfflin, ma si rivolgono alla «forma immutabile», alla «sostanza eterna dell’umanità» (Strich 1962: 16, 20). Cfr. L. Kuhn, scheda in Burioni *et al.* 2015: 360–361, qui 360.

e chi l'ha invece intesa come una riaffermazione e una difesa delle posizioni già espresse nell'opera del 1915¹⁰.

Ciò che in effetti contraddistingue i *Gedanken* è la maggiore insistenza sui rapporti intercorrenti, da un lato, fra le categorie della visione e il loro sviluppo e, dall'altro lato, la storia dell'espressione e la storia della cultura, cioè su alcune questioni sulle quali fin da subito si era concentrata l'attenzione della critica¹¹. Già in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Wölfflin aveva comunque messo in guardia su quanto fosse «pericoloso» parlare solo di «condizioni dell'occhio» (Wölfflin 1999a: 44). Prendendo posizione su un tema che non ha cessato in seguito di sollecitare la riflessione¹², egli aveva infatti affermato che l'«occhio» non si evolve per conto suo, ma è una premessa condizionante e condizionata rispetto alle sfere spirituali. Pur non trovando forse mai una soluzione che considerasse soddisfacente¹³, lo studioso svizzero riteneva parimenti unilaterali sia la concezione per la quale il

¹⁰ Cfr. per es. le opposte vedute di Nicco Fasola 1999: 17 e di Pinotti 2001: 68–69. La differenza di maggior rilievo (che però va in direzione di una conferma dell'impostazione percettologica) consiste nel preferire *Vorstellungsform(en)* a *Darstellungsform(en)*, per sottolineare come tali forme non siano «qualcosa di esteriore», ma si riferiscano alla «rappresentazione visiva» (*anschauliches Vorstellen*) (Wölfflin 1999a: 21). Cfr. M. Burioni e F. Hefe, scheda in Burioni *et al.* 2015: 303–306, qui 304; e Gaiger 2015: 166–167, attento a mettere in luce il retaggio kantiano del termine *Vorstellung*. La differenza si perde in molte trad. italiane, in quanto entrambe le parole vengono tradotte come «forme della rappresentazione» (Wölfflin 1999a: 21; Wölfflin 1997: 109; Wölfflin 1999b: 303; cfr. le ed. originali: Wölfflin 1923: IX; Wölfflin 1940: 12, 20).

¹¹ Si pensi soltanto alla critica di Panofsky, per la quale l'«atteggiamento ottico» di cui parla Wölfflin «è, in termini rigorosi, un atteggiamento spirituale verso i dati ottici» (Panofsky 1961b: 149–150). Su questa critica cfr. perlomeno Tedesco 2006: 14–18.

¹² Si pensi al problema della storicità della percezione in Benjamin o al dibattito sulla storicità dell'occhio svoltosi nel 2001 sulle pagine del *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Danto *et al.* 2001). Per ulteriori riferimenti e sviluppi, cfr. Pinotti 2018: 157–158; Nanay 2016: 136–159.

¹³ Pinotti (2001: 67) parla di un «imbarazzo» da parte dello studioso svizzero nel momento di indicare la causa del mutamento stilistico, in quanto il riferimento alle «circostanze esteriori» da cui dipende la realizzazione delle forme di visibilità «sembra compromettere irrimediabilmente l'immanenza del processo più volte sottolineata da Wölfflin». È lo stesso Pinotti a ricordare come in precedenza, in *Renaissance und Barock*, Wölfflin (2017: 96) avesse esplicitamente rinunciato a dare una spiegazione del fenomeno. Cfr. anche Hauser 1969: 125–126; Warnke 1989: 177–178; e Barilli 1997: 147–148 e 157.

mutamento storico delle forme dipende da un'«evoluzione interiore» dell'apparato percettivo, sia quella per la quale è un «impulso esterno» a determinare tale mutamento (Wölfflin 1991a: 291).

Betti osserva che il carattere selettivo della percezione visiva e di quella tattile implica sempre un'attribuzione di significato. In tal senso egli ricorda l'affermazione dello stesso Wölfflin: «È vero che si vede soltanto quel che si cerca, ma è anche vero che si cerca soltanto ciò che si può vedere» (*Ib.*; cit. in Betti 1990: 468 nota 8-b). Anticipando il senso dell'interesse verso il "secondo" Wölfflin, egli precisa però che la rappresentazione visiva non è determinata dalla sola immagine percettiva, ma piuttosto «si genera secondo una propria legge di autonomia [...] che attinge alla percezione come ad *una* (ma non già l'unica) delle sue fonti»: in essa intervengono infatti «la *totalità* spirituale del soggetto, la sua *esperienza*, il suo *strumentario mnemonico*» (469).

Nonostante in questa precisazione possa essere ravvisata una riserva da parte di Betti, egli prende comunque posizione nei confronti dell'obiezione possibile volta a negare valore euristico-ermeneutico ai *Grundbegriffe*, secondo cui tali concetti non possono pretendere una validità generale, in quanto sono esteticamente e storicamente condizionati e perché si limitano alla ricognizione del solo aspetto formale. Quest'obiezione è formulata sulla scorta di un lavoro di Hans Tietze anteriore di due anni all'opera principale di Wölfflin, nel quale il riferimento polemico era rivolto più in generale a scongiurare i rischi di unilaterali insiti in molti studi storico-artistici: per Tietze (1913, 18) l'impoverimento del materiale storico che deriva dal dirigere l'attenzione verso alcuni problemi, con l'esclusione di altri, porta a trasformare tale materiale in una concatenazione di paradigmi che appare arbitrariamente guidata «quasi col filo di un burattinaio», come Betti (1990: 470) rende espressivamente il testo dello storico dell'arte boemo.

Lo studioso di Camerino sa bene che un indirizzo che considera la storia dell'arte da un punto di vista determinato solo da alcuni

parametri può comportare un rischio di deformazione e di impoverimento del materiale storico esaminato. Egli è inoltre ben conscio del fatto che il criterio ermeneutico deve essere ricavato non astrattamente, ma dalla cosa stessa, e che devono essere tenuti presenti gli scopi che l'opera d'arte si prefissava all'interno della cerchia spirituale e sociale collegata all'autore. Tutto ciò vale per lui non solo in ordine ai problemi di configurazione, ma anche a quelli di contenuto (*Ib.*).

Così come è dunque avvertito di tali pericoli, egli parimenti riprende e fa sua l'osservazione di Robert Hedicke, secondo cui quello di Wölfflin sarebbe un indirizzo volutamente unilaterale (470 nota 9; con rif. a Hedicke 1924: 150). Proprio per questi motivi, riprendendo in breve un tema corrente lungo tutta la *Teoria generale*, Betti ribadisce la propria concezione dell'opera d'arte come forma sensibile nella quale si esistenza come contenuto un valore spirituale: questo è per lui, come aggiunge in quest'occasione, l'insegnamento del contenutismo artistico e letterario, in particolare della poesia romantica (Betti 1990: 470–471).

Ci si trova di fronte a una concezione esplicitamente debitrice nei confronti dell'estetica di Adelchi Baratono (471 nota 13)¹⁴, filosofo a cui Betti era legato da una salda amicizia e che esercitò un influsso profondo su di lui, fino a ritenerlo uno spirito fraterno (Betti 2014b: 27–28 e 51; Betti 1990: 1017)¹⁵. Detto in estrema sintesi, l'estetica baratoniana si proponeva di conciliare in una visione unitaria dell'opera d'arte la contrapposizione sussistente fra gli indirizzi contenutistici e quelli formalistici, cioè, storicamente e in un senso più generale, l'antitesi fra romanticismo e classicismo: nella sua prospettiva il contenuto di un'opera si rende presente, cioè viene all'esistenza, solo in una forma sensibile (Baratono 1966: 63–67 e *passim*; Baratono 1947:

¹⁴ Il riferimento bettiano su questo punto va anzitutto a Baratono 1947: 136–139.

¹⁵ Sul debito contratto da Betti nei confronti di Baratono cfr. da ultimo Danani 2001: sopr. 17–19; e Vargiu 2017: 36–38.

134–136), e il mondo sensibile – la dimensione dell'*aisthesis* – è il mondo originario della pura presenza, valido per sé stesso e fondativo di ogni altro valore (Baratono 1966: 175–221; Baratono 1947: 124–131). A questa posizione – che edifica quindi la teoria dell'arte su un'estetica del mondo sensibile¹⁶ – non è lontano nemmeno Wölfflin, perché, per l'analogia connotazione aistetica della sua concezione, per lui «una forma è sempre *per* un contenuto, è un *a priori* della sensorialità. Insistendo quindi sulla forma, egli non può non chiamare in causa i contenuti materiali che essa è in grado di selezionare», come scrive Renato Barilli (1997: 157 nota 14). Si tratta, ancora una volta, di quel «carattere selettivo della percezione visiva e tattile» messo in luce da Betti.

Se queste considerazioni ridimensionano il giudizio di un'unilateralità riscontrabile nella concezione wölffliniana, in ogni caso Betti affronta la questione secondo un altro punto di vista, volto a integrare tale approccio con una più generale *Geistesgeschichte* o «storia della spiritualità», nella consapevolezza dei legami che avvincono l'arte alla «totalità spirituale del tempo» in un rapporto di reciprocità (Betti 1990: 471).

Rifacendosi soprattutto a Rothacker (1927: 27–28)¹⁷, egli contrappone a tale orientamento la «storia dei problemi» (*Problemgeschichte*) – che in questo contesto viene vista come coincidente con l'interpretazione tecnica¹⁸ – mostrandone peculiarità e differenze, limiti e

¹⁶ In quest'impostazione sembra annidarsi un elemento di differenziazione, se non di divergenza, tra l'estetica di Baratono e quella di Betti, che rende l'accoglimento della teoria del primo da parte del secondo non così pacifica come parrebbe dalle parole bettiane. Sul problema, sul quale solo un'analisi approfondita, finora mancante, potrebbe gettare luce, si permetta intanto di rimandare a Vargiu 2017: 39–41 e nota 38.

¹⁷ Rothacker è cit. in merito, fra gli altri, in Betti 1935: XXV nota 32a; Betti 2017: 25; Betti 2014: 55 nota 122; Betti 1988: 79 nota 122; Betti 1990: 418 nota 3. La contrapposizione tra i due indirizzi della *Kunstwissenschaft* è presente già nella recensione a Wölfflin (Rothacker 1950b: 157–165).

¹⁸ La problematicità di tale coincidenza non ha finora destato l'interesse dei critici. Da notare *en passant* che essa porta con sé non solo le difficoltà connesse con

complementarità. Così, per esempio, nella storia dell'arte l'interpretazione tecnica indaga «l'attività artistica come funzione autonoma, retta da una propria legge», mentre la *Geistesgeschichte* esamina «il popolo o la comunione di civiltà che la esplica» (Betti 1990: 418). Così ancora l'interpretazione tecnica mira a cogliere il valore (estetico, speculativo e così via) dell'opera, prescindendo dalle condizioni del suo darsi concreto e ricercando invece ordini di problemi che ricorrono lungo la storia. L'altro indirizzo, dal canto suo, evidenzia il carattere storicamente e culturalmente determinato di un'opera, rilevando «come il pensiero (quindi anche l'impulso artistico) resti sempre vincolato all'*orizzonte* d'interessi e di problemi che la vita apre, scopre e propone nella situazione reale» (419).

Se entrambi gli indirizzi posseggono dunque una loro legittimità, presi isolatamente tradiscono altresì alcune manchevolezze. Secondo Betti i limiti insiti nella storia dello spirito sono dovuti, da un lato, all'incapacità tutta umana di cogliere la totalità spirituale, che è – come si esprime citando il *Faust – nur für einen Gott gemacht* (421) e, dall'altro lato, sul piano del metodo, all'unilateralità di questo come di tutti gli indirizzi, ciò che rende necessario il ricorso ad altri criteri e orientamenti. Chi si rivolge unicamente alla storia della spiritualità rischia infatti di perdere di vista l'individualità dell'opera e la sua autonomia, per considerarla esclusivamente da un punto di vista estrinseco, «come una sorta di cava, nella quale siano da rinvenire le idee che interessano» (416).

Da qui discende anche la critica a un approccio individualizzante, volto a ricollegare la singola opera o il singolo artista immediatamente alla spiritualità del tempo, per «costruire una storia di espressioni e di "rispecchiamenti" volta a volta diversi» (471). Se in altre pagine il

quest'approccio (sulle quali cfr. perlomeno Geldsetzer *et al.* 1989), ma anche, a monte, il fatto di trascurare che «nella storia dell'arte esiste anche un mutamento senza problemi», come rileva Hauser (1969: 124) proprio in merito a Wölfflin.

bersaglio polemico di una storia concepita in senso monografico e atomistico è Croce (149–156 e *passim*), qui Betti (471 nota 16) si riallaccia ai rilievi di Wölfflin contro una *Ausdrucksgeschichte*, bersaglio polemico costante negli scritti dello studioso svizzero: secondo quest'ultimo la storia dell'espressione, rinvenendo nei mutamenti formali e rappresentativi direttamente «l'immediata reazione a quei moti spirituali che [...] formano nel loro complesso la *Weltanschauung*, il sentimento del mondo di un'epoca», rischia di far venir meno «lo specifico dell'arte» (Wölfflin 1999b: 301)¹⁹. In proposito, pur non approfondendo la questione, Betti mostra di non condividere le critiche rivolte a Wölfflin da Croce, secondo le quali lo storico svizzero sarebbe portatore di un'«astratta storia artistica» alla quale sfugge l'«unità di contenuto e forma» (Croce in Croce & Vossler 1991: 213–214; Betti 1990: 472 nota 17).

In tal modo, sono evidenziati i limiti e al tempo stesso l'imprescindibilità dell'interpretazione tecnica. In merito ai *Grundbegriffe*, ciò significa per Betti che, sebbene tali concetti esplichino una processualità storica intrinseca all'operare artistico e autonoma – egli ha forse qui in mente la concezione wölffliniana di una “storia interna dell'arte” contrapposta a una storia esterna (Wölfflin 1991a: 287–288) – non bisogna considerare questa processualità come avulsa da tutto il resto della cultura. Egli ribadisce la necessità di rifuggire da ogni schema aprioristico, che finisce per descrivere la storia dell'arte o delle altre sfere della cultura secondo un ideale valido una volta per tutte. I parametri che lungo la storia fanno mutare condizioni, problemi, soluzioni, valutazioni ecc., sono talmente numerosi, sia per quanto riguarda la creazione artistica, sia per quanto riguarda la ricezione e l'interpretazione,

¹⁹ Trad. ritoccata. Cfr. l'ed. originale: Wölfflin 1940: 18. Sulla storia dell'espressione come bersaglio polemico costante, cfr. tra gli altri già Rothacker 1950b: 153, 159–160; e le precisazioni di Pinotti 2001: 64–65 nota 184, che contestualizzano quanto lo stesso Pinotti ha osservato in precedenza (59–60).

che la storia dell'arte deve sempre «mettere in conto la possibile interferenza d'impulsi intrinseci, tali da promuovere altri interessi e da modificare l'atteggiamento spirituale verso il mondo della cultura» (Betti 1990: 472–473). D'altra parte, una storia basata esclusivamente su quella che Betti, con Georg Simmel, chiama «logica artistica» (472; con rif. a Simmel 1982: 31 nota 13), trova la sua giustificazione nel timore di «dissolvere l'opera nel complesso della vita culturale e di considerarla come semplice documento e illustrazione d'una realtà extra-artistica» (Betti 1990: 474). Si tratta insomma, ancora una volta, di fare interagire fra loro le diverse esigenze presenti.

In questo modo Betti mostra di tenere insieme istanze di carattere tanto estetico, quanto ermeneutico. Come si è visto, sul piano estetico egli mira a una composizione delle esigenze esprimendosi negli orientamenti formalistici e contenutistici, mentre sul piano ermeneutico è portato a riconoscere una legittimità a entrambi gli indirizzi nell'ambito loro proprio, e insieme ad avanzare l'esigenza di un'integrazione per sopperire al rischio di un'interpretazione unilaterale. Ne consegue, fra l'altro, che, mentre l'esito a cui giunge Rothacker consiste nell'ammisione di un'inconciliabilità tra contenutismo e formalismo, in quanto «ideali artistici» (Rothacker 1927: 111) basati su visioni della realtà e orientamenti dogmatici affatto divergenti (Tedesco 2006: 65), Betti non solo mantiene aperta la possibilità del dialogo, ma la legittima da entrambi i punti di vista considerati – estetico ed ermeneutico.

Al di là della sintonia, emerge quindi fra i due studiosi una differenza nella concezione della dogmatica: laddove Rothacker la considera una *Denkform*, un orientamento di fondo in possesso di una sua intrinseca scientificità, Betti la intende come armamentario concettuale in uso nelle diverse scienze dello spirito con valore euristico-ermeneutico. Questa differenza è ben visibile proprio nel confronto con Wölfflin. Per il filosofo tedesco sono l'arte classica e l'arte barocca, con le loro opposte estetiche, a costituire «due diverse dogmatiche» (Rothacker

2009: 56): nell'individuazione e nella tematizzazione della loro contrapposizione Wölfflin porterebbe avanti un'«operazione teorica» (55) nella quale i problemi storico-artistici relativi alla rappresentazione e allo stile troverebbero la loro «strutturazione storicamente determinata» (Tedesco 2006: 60; cfr. Rothacker 1950b: 151–153; e Rothacker 2009: 54–56). Per il filosofo italiano, invece, a essere dogmatici sono i concetti fondamentali, cioè quei criteri attraverso cui è possibile interpretare l'arte classica e l'arte barocca: del contributo wölffliniano Betti privilegia così quel carattere di «programma metodologico» (Rothacker 1950b: 152) che neanche Rothacker ha mai negato, pur orientando diversamente il confronto con lo storico svizzero.

Tutto ciò mostra che Betti non è in fondo interessato primariamente ai problemi propri della storiografia artistica, bensì alla questione meta-metodologica che sta a monte, che è quella della legittimità e dell'opportunità di una dogmatica in funzione storica in tutti i campi delle scienze dello spirito. Egli nomina appena e poco chiaramente le coppie concettuali wölffliniane²⁰ e, se per un verso difende il loro valore euristico-ermeneutico, e oltre a ciò si sofferma sul modo in cui lo studioso svizzero ha a lungo indagato l'ideale classico dell'arte italiana (Betti 1990: 478–480), per l'altro verso non prende posizione sul loro *specifico* valore nel campo interno alla storia dell'arte. Egli non si domanda mai, cioè, se le coppie di concetti proposte da Wölfflin siano effettivamente capaci di configurare adeguatamente il fenomeno artistico, o se invece abbiano da questo punto di vista le loro lacune: un problema variamente affrontato dalla critica²¹ e che per primo lo studioso svizzero si è posto, interrogandosi sulla possibilità di enunciare

²⁰ Questo l'elenco bettiano, posto tra parentesi: «linearità, pittoricità, forma chiusa o aperta, unità molteplice o semplice, grado di chiarezza, proporzione, armonia, etc.» (Betti 1990: 469). Un elenco, come si vede, impreciso e incompleto rispetto a quello "ufficiale": lineare-pittorico, superficie-profondità, forma chiusa-forma aperta, unità-molteplicità, chiarezza assoluta-chiarezza relativa.

²¹ Cfr. per es. Wiesing 2006: 72, 75–77; Gaiger 2002: 34; Nanay 2015: 150–151.

altri criteri in aggiunta alle cinque coppie concettuali o avvertendo che, dato che i *Grundbegriffe* sono stati formulati in relazione all'arte dell'età moderna, per altri periodi devono essere modificati (Wölfflin 1990a: 268; Wölfflin 1923: X).

È vero che, in sintonia con Rothacker, per Betti ogni costruzione dogmatica ha un carattere ipotetico e soggetto a modifiche, e ciò che ne garantisce «dignità di scienza» è il fatto di essere «suscettibile di controllo nella sua coerenza e conclusività logica», anche se tale coerenza è appunto solo una «coerenza dell'ipotetico» (Betti 1991: 502 e 503; con rif. a Rothacker 2009: 51–56)²². Date queste premesse – che avvicinano la dogmatica bettiana alle costruzioni idealtipiche di Max Weber²³ – si potrebbe supporre che quella di Wölfflin sia ritenuta da Betti più coerente e feconda nei risultati rispetto ad altre concezioni.

3. «Der Geist muss wehn»

Una più generale attenzione dogmatico-ermeneutica è anche quella che muove Betti nell'analisi della "revisione" condotta dallo storico svizzero nei *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Questo "secondo" Wölfflin ammetterebbe di avere meccanizzato troppo certi schemi tecnici, inducendo in tal modo «nella falsa credenza che forma e contenuto siano due elementi chiaramente discernibili, che stiano l'uno accanto all'altro senza unificarsi» (Betti 1990: 474). Al contrario il momento formale-fisiologico è a tal punto legato con l'intera sfera spirituale che «accade non soltanto che l'uomo miri e veda in altra diversa maniera, ma che egli miri e scorga altre cose, diverse da quelle che scorgeva per l'inanzi», come Betti (*Ib.*) commenta e parafrasa l'icastica affermazione

²² Cfr. anche, fra gli altri, Rothacker 1927: 144. A proposito del filosofo tedesco, cfr. le osservazioni di Griffero 2009: 12-13, 14-15.

²³ La vicinanza della dogmatica alle concezioni weberiane è riconosciuta anche da Rothacker (2009: 52). Sul riferimento di Betti all'*Idealtypus* weberiano e sui problemi connessi, cfr. i rilievi di Bianco 1991: 77-78 e, in senso contrario, alcune personali osservazioni (Vargiu 1998: 33-34).

wölffliniana «Non solo si vede in un altro modo, ma si vedono anche altre cose» (Wölfflin 1999b: 303; anche Wölfflin 1997: 105). È un'affermazione, questa, con la quale lo storico svizzero sta citando sé stesso (Wölfflin 1990a: 205–206)²⁴, a dimostrazione che già nel "primo" Wölfflin la dimensione della corporeità ha una portata socio-culturale e storica (Barilli 1997: 149) e a riprova che la separazione tra un "primo" e un "secondo" Wölfflin non è così netta come Betti la pone.

Lo studioso di Camerino concorda sul fatto che, nonostante i mutamenti e la relatività storica che consegue da questa visione, rimane invariata per lo storico la necessità di servirsi del valore euristico e organizzativo dei *Grundbegriffe* per comprendere lo sviluppo della configurazione artistica e potere ordinare le diverse forme espressive secondo schemi generali. A ciò aggiunge l'esigenza di saper riconoscere gli aspetti che nelle forme dell'intuizione artistica restano inconsapevoli. Per lui infatti tali forme sono lo «spontaneo prodotto inventivo di una sensibilità visiva» qualificabile, con Platone e Agostino, come «occhio interiore», «occhio dell'anima» o *oculum cordis* (Betti 1990: 475). Attraverso quest'"occhio interiore" – in quanto tale non riconducibile esclusivamente alla fisiologia – l'uomo apprende a conoscere, a distinguere e valorizzare i colori, le forme e le armonie, le luci e le ombre attraverso l'osservazione del bello di natura. Betti concorda così con la concezione wölffliniana di «una "Form-entwicklung" [*sic*] operante secondo una propria legge di autonomia» (475 nota 26), benché lo storico svizzero insista maggiormente proprio su tale autonomia che non sugli apporti provenienti da un'educazione, o un'autoeducazione, estetica. Infatti proprio il breve saggio sulla *Formentwicklung* si apre con l'affermazione netta: «Nell'arte si verifica uno sviluppo interiore della forma» e prosegue nel caratterizzare tale sviluppo come un «crescere

²⁴ Quest'affermazione era già stata citata da Betti qualche pagina prima, parlando del "primo" Wölfflin (Betti 1990: 468 nota 8-a).

a partire dalle proprie forze, un crescere dall'interno verso l'esterno, e un dispiegamento di una disposizione conformemente a leggi» (Wölfflin 1997: 103, 105). Pertanto, «non si può [...] ignorare il fatto che l'arte, o meglio, la fantasia formale figurativa vive *anche* la sua propria vita e segue, secondo le proprie possibilità più generali, il proprio sviluppo» (104 – mio cors.). Dove in quell'«anche» si può misurare il rapporto che intercorre tra una «storia interna dell'arte» e una storia della spiritualità, nella consapevolezza che i tentativi di mettere in relazione il mutare delle forme con «le cangianti condizioni del mondo circostante» sono «meritori», così come «il carattere umano di un artista e la struttura spirituale e sociale di un'epoca [sono] certamente indispensabili per la spiegazione della fisiognomia dell'opera d'arte» (*Ib.*).

La stessa processualità unitaria è rilevabile anche nel succedersi degli stili: Betti parafrasa fino al calco l'esempio wölffliniano del visitatore di una pinacoteca, il quale, nell'ordinamento cronologico delle sale, pur nelle differenze individuali e collettive, riesce a cogliere «un crescere uniforme e uno sviluppo unitario, obbediente a una propria logica» (Betti 1990: 475–476; con rif. a Wölfflin 1997: 113). Questo svolgimento era stato disegnato in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* come uno sviluppo irreversibile, che si ripete in ogni epoca stilistica secondo un cammino che procede dal primo al secondo termine delle cinque coppie concettuali: dal lineare al pittorico, dalla forma chiusa a quella aperta, e così via. Giunti al secondo termine, il cammino non continua direttamente con una «ricaduta» verso il primo elemento della coppia, ma ricomincia dopo uno iato, causato dal mutamento delle condizioni storiche e culturali. In ogni caso la storia non ritorna mai sui propri passi, per cui la fase lineare che segue a una pittorica è qualcosa di diverso rispetto alla fase lineare precedente: la storia dell'arte viene così ad assumere nella visione di Wölfflin un andamento di tipo spirali-forme e discontinuo, come anche Betti nota (Wölfflin 1999a: 295–297; Betti 1990: 473).

Esprimendo una riserva nei confronti dello storico svizzero, in sintonia con Walzel, a proposito di *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Betti aveva avvertito dei rischi sottesi a una siffatta concezione della storia dell'arte e degli stili (Betti 1990: 472; con rif. a Walzel 1923: 306–307)²⁵. In merito alla revisione, egli approva il fatto che Wölfflin puntualizzi che il processo di svolgimento stilistico non avvenga nei vari casi in modo automatico e meccanico, ma in maniera differente e più o meno completa secondo le circostanze, anche in dipendenza del vincolo che lega la personalità dell'artista con la sua opera (Betti 1990: 476)²⁶. Il processo di sviluppo artistico è infatti ora inteso con più forza come «sensibile-spirituale», così da produrre un «nesso con l'intera persona»: in sintesi, Wölfflin afferma icasticamente: «Lo spirito deve dare il suo alito animatore» (*Der Geist muss wehn*) (Wölfflin 1999b: 305). Lo studioso svizzero precisa in tal modo che l'oggetto della sua indagine non consiste nella mera capacità visiva considerata empiricamente, ma nella percezione attiva e formativa dell'artista (V. Winkler, scheda in Burioni *et al.* 2015: 329–330, qui 329): ecco perché nella prefazione alla sesta edizione dei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, del 1922, può scrivere che «la forma della rappresentazione [*Vorstellung*] visiva [...] ha importanza determinante anche per il contenuto della rappresentazione», tanto che «la storia di questi concetti visuali è già storia dello spirito» (Wölfflin 1999a: 21)²⁷. Ciò che in tal modo viene respinto, così come in Betti, è una visione unilaterale che interpreta il mutamento stilistico come determinato dallo spirito del tempo e da fattori extra-formali (Pinotti 2001: 59).

²⁵ Questa riserva di Walzel si inserisce comunque nel quadro dell'idea, portata avanti con convinzione dallo studioso, che le categorie di Wölfflin contribuiscano a una legittimazione scientifica del confronto tra arti visive e letteratura. Cfr. J.-C. Horst, scheda in Burioni *et al.* 2015: 357–359.

²⁶ Cfr. comunque già Wölfflin 1999a: 294–295, richiamato opportunamente da Pinotti 2001: 69.

²⁷ Trad. ritoccata. Cfr. l'ed. originale: Wölfflin 1923: IX.

Così, nota Betti concordando con Wölfflin, non è possibile pensare a un semplice sviluppo della capacità oculare o della visione delle forme per spiegare il percorso che ha portato, per esempio, Tiziano al suo stile della vecchiaia o il barocco alla sua fase tarda (Betti 1990: 477; con rif. a Wölfflin 1999b: 305). Per spiegare la nuova tappa è opportuno non dimenticare tutta la formazione spirituale precedente, soprattutto individuale nel primo esempio e oggettiva nel secondo.

Oltre alla questione del rapporto tra dimensione sensibile e dimensione spirituale, a Betti interessa sottolineare il carattere tipico, cioè dogmatico, della descrizione di questo sviluppo, che permette di osservare corrispondenze, analogie e parallelismi fra gli stili – per esempio fra il tardo gotico e il barocco – nonostante tutte le loro differenze e particolarità, in primo luogo di carattere morfologico, e che consente di rilevare che ogni stile, dopo la fase di piena maturità, perviene al proprio barocco (Betti 1990: 477–478; con rif. a Wölfflin 1999b: 306). Il che per Wölfflin significa che il concetto di barocco, come anche la nozione di classico, può essere impiegato in un'accezione più ristretta, relativa a un'epoca storicamente individuata, e in un'accezione più ampia, relativa alle dinamiche di sviluppo degli stili e della loro successione (Pinotti 2001: 63; Locher 2010: 383; Meo 2008: 138–139): l'interpretazione di Rothacker, che, come si è visto, intende classico e barocco come due dogmatiche autoescludentisi, prende le mosse da tale concezione.

4. Avalutatività

Che la storia delle forme e degli stili non abbia carattere di progresso è stato più volte precisato sia da Betti, sia dagli autori ai quali egli si rifà in merito alla questione, cioè, oltre a Wölfflin, soprattutto Alois Riegl, i cui concetti-chiave, in primo luogo quello di *Kunstwollen*, sono anch'essi esaminati all'interno della *Teoria generale della interpretazione* (Betti 1990: 463–465). Tuttavia qualche perplessità permane,

nonostante quanto appena osservato e malgrado il parere autorevole di Arnold Hauser (1969: 117), secondo cui da questo punto di vista Wölfflin e Riegl «sembrarono sfondare delle porte aperte». È anche vero però che lo sviluppo della forma artistica, così come è stato delineato da Wölfflin, comporta che nei vari stadi la forma espliciti via via quelle potenzialità che nei momenti precedenti erano presenti *in nuce*, fino a raggiungere alla fine del processo la sua piena manifestazione. È difficile non concepire questo sviluppo come un progresso, come un passaggio da una fase più acerba a una più matura nel quale è all'opera «un sotterraneo giudizio di valore», come sospetta Pinotti (2001: 152). Anche la periodizzazione schematica alla quale si approda confrontando gli stili, per cui in ogni stile a un momento di apogeo o di maturità succede una fase barocca, non può non essere considerata come il riflesso di una concezione storica surrettiziamente evoluzionistica e perciò normativa (Meo 2008: 139–140).

In effetti ciò che Wölfflin, e con lui Betti, intendono sostenere è che allo sviluppo delle forme e degli stili non deve essere assegnata alcuna connotazione valutativa: il discorso di entrambi vuole essere condotto su un piano descrittivo (Wölfflin 1999a: 60–62). Come notava già Lionello Venturi in uno dei primi articoli su Wölfflin apparsi in Italia, e come poi è stato ripetuto più volte dalla critica, «gli schemi non possono direttamente informare il giudizio dell'opera d'arte. La forma chiusa non è superiore alla forma aperta, così come la visione della profondità non è superiore alla visione della superficie» (Venturi 1956: 86). Non si può cioè sostenere che un'opera d'arte appartenente a un determinato stadio abbia minor valore, sia più "primitiva" di un'opera appartenente a uno stadio successivo, in cui la forma può esprimere maggiormente le proprie potenzialità. Concezione ottica o tattile sono per Wölfflin «una possibilità, ma niente più», e sarebbe quindi «un pregiudizio» ritenere per esempio che l'arte antica si sia sentita «incompleta» rispetto a quella successiva: «ha infatti saputo raffigurare tutto

quello che ha *volut*o» (Wölfflin 1999a: 62), come afferma, mostrando in tal modo di condividere la concezione riegliana del *Kunstwollen* (Hauser 1969: 105; Pinotti 2001: 58). Anche Betti avrebbe potuto sottoscrivere quest'asserzione, dato che pure per lui, sulla scia di Riegl, la storia dell'arte non è storia della mera capacità tecnica – del *Können* – ma dell'aspirazione da cui l'opera muove – del *Wollen* (Betti 1990: 463)²⁸.

Da questo punto di vista si sfondano davvero porte aperte. Se pertanto si può parlare di normatività e valutatività in Wölfflin, la questione non riguarda direttamente il giudizio di valore: come aveva sottolineato acutamente Gianni Carchia (1987: 123), ci si trova piuttosto di fronte a una «normatività di ordine superiore», insita direttamente nella concezione dell'arte e nella scelta delle categorie usate per operare le descrizioni, e anzi tale da strutturare la stessa possibilità dei giudizi. Nella sua concezione Wölfflin si mostra classico, ma da tale classicità non dipende direttamente alcuna scelta di gusto o alcun giudizio di valore (Carchia 1987: 116–117, 122–126; Carchia 1995: 70–71, 76–79)²⁹. Non è un caso che Max Weber, nel suo famoso saggio sull'avalutatività, avesse speso parole di approvazione proprio per lo storico svizzero (Meo 2008: 143–147). Weber considerava l'opera wölffliniana, con rimando al volume sul Rinascimento italiano, come «un esempio eminente» della «piena separazione della sfera dei valori dalla realtà empirica», da cui consegue che «l'impiego di una determinata *tecnica*, per quanto "progressiva", non implica nulla sul valore *estetico*

²⁸ In tal modo Betti prende posizione contro il bersaglio di tutta una generazione di studiosi, cioè Gottfried Semper come esponente principe di una storia dell'arte basata sul poter fare (*Können*). Per una messa a punto della questione, al di là di molte banalizzazioni storiografiche e manualistiche, cfr. Pinotti 2001: 19–21 e *passim*; e Locher 2010: sopr. 366–378. Betti (1990: 463) non nomina Semper, ma si richiama a vari autori per i quali quella basata sul *Können* è stata la concezione da avversare: Riegl, Dvořák, Worringer, Tietze, Utitz, Wölfflin.

²⁹ Sull'avalutatività in Wölfflin e sui problemi che essa solleva cfr. anche Dittmann 1967: 74–81; e Meo 2008: 137–147. Sui problemi che solleva in Betti, si permetta di rimandare a Vargiu 2017: 56–71.

dell'opera d'arte» (Weber 1958: 351). Wölfflin, come si è visto, si riferisce propriamente alla storia degli stili, mentre Weber parla delle tecniche: ciò in quanto per quest'ultimo si può avere progresso solo della tecnica – del *Können*, quindi – e della sua influenza sul *Kunstwollen*, mentre «non c'è naturalmente un "progresso" dell'arte nel senso della valutazione estetica di opere d'arte come opere riuscite in maniera dotata di senso» (348): ne consegue che non si dà un'evoluzione neanche nella storia degli stili.

Seguendo da vicino Wölfflin e Riegl, Betti, come a suo modo Weber, salda pertanto la propria concezione con uno degli apporti più significativi e di più lungo periodo della *Kunstwissenschaft*. In fin dei conti, una delle eredità maggiormente durature della storiografia artistica post-hegeliana di area tedesca è senz'altro rappresentata dalla riformulazione in senso storico-stilistico della disciplina. All'interno delle diverse anime della Scuola di Vienna (Wickhoff, Riegl, Tietze, Schlosser), così come in studiosi come Wölfflin, Schmarsow, Worringer, Coellen, Pinder, i giovani Panofsky e Wind, sia pure con accenti anche assai diversi, il concetto di stile viene liberato dalla sua precedente connotazione normativa e reso suscettibile di un impiego descrittivo e avalutativo, su cui poter edificare un modello storiografico che rifugge dall'idea di progresso intesa in senso evuzionistico, con i suoi periodi arcaici, le sue fasi mature e le sue decadenze. È allora attraverso l'assunzione di una prospettiva basata sulla critica stilistica che si sono potute ottenere sia una legittimazione dell'arte come fenomeno autonomo e unitario nel suo sviluppo ("ars una"), sia una fondazione della storiografia artistica come disciplina specialistica, dotata di propria struttura e metodi e criteri immanenti, nell'alveo delle scienze dello spirito. Di qui l'individuazione della successione degli stili come «spina dorsale dell'arte» – per usare le parole di Bernhard Berenson (2009:

191)³⁰ ricordate anche da Betti (1990: 467) – e la messa in secondo piano, quando non l'esclusione, di tutte le condizioni che esulano dal discorso stilistico-formale – «scopo, funzione, significati e contenuti», secondo la sintesi efficace di Hans Georg Gadamer (2000: 195)³¹.

In tal modo la storia degli stili appare come l'esempio di "grande narrazione" più carico di conseguenze all'interno della storiografia artistica otto-novecentesca, fino a informare di sé anche indirizzi sulla carta distanti, come per esempio la storia sociale dell'arte di Hauser, nella quale il materiale è parimenti organizzato in senso storico-stilistico³². Per queste ragioni essa ha rappresentato il principale bersaglio polemico di quegli studiosi che, da varie angolature, si sono proposti in questi ultimi decenni una revisione dello statuto della filosofia dell'arte e della storiografia artistica: dal poc'anzi ricordato Gadamer (195–201), nella misura in cui si può vedere la "differenziazione estetica" all'opera dietro la storia degli stili, alla *New Art History* (Harris 2002), da *Funkkolleg Kunst* (Busch 1987; Busch, Schmooch 1987) alla "fine della storia dell'arte" di Hans Belting (1990; 2002), fino agli orientamenti attuali, tra *iconic* e *pictorial turn*, neo-materialismi e post-colonialismi³³.

Tornando a Betti, è significativo che, come si è osservato, tenga già costantemente presente il bisogno di un'indagine stereoscopica che nello stesso tempo salvaguardi i vari aspetti dell'*interpretandum* e l'autonomia dei diversi indirizzi. Il confronto con Wölfflin si arricchisce così di un ulteriore motivo d'interesse: se sul piano ermeneutico generale

³⁰ Il debito di Berenson verso Wölfflin, a parte alcune riserve, è del resto esplicito. Cfr. Berenson 2009: 190.

³¹ Sulla storiografia artistica di area tedesca come storia dello stile, cfr. perlomeno Sedlmayr 1984: 7–28; Belting 1990: 5–21, 69–98 e *passim*; Belting 2002: 37–46, 128–155 e *passim*; Pinotti 2001; Locher 2010. Su Wölfflin, in particolare, Dittmann 1967: 81.

³² Cfr. comunque almeno le precisazioni dello stesso Hauser 1969: 111–112 e 173–196.

³³ All'interno di una bibliografia imponente, sulla ricostruzione del dibattito sono da segnalare Locher 2010: 17–26, 450–464; Bryl 1999; e Purgar 2021.

la rilevanza attribuita ai *Grundbegriffe* permette di puntualizzare e di sviluppare alcuni tratti salienti dell'interpretazione tecnica – la maniera di intendere la dogmatica, il modo in cui si nutre dell'apporto di più indirizzi, l'avalutatività – e se sul piano estetico consente di precisare alcuni aspetti della concezione dell'opera d'arte, sul piano storico-artistico (o ermeneutico-artistico) esso aiuta a riconoscere la parzialità derivante da un impiego unilaterale ed esclusivo della storia degli stili³⁴. Il che non è forse secondario, se si pensa che a Wölfflin è riconosciuto un contributo di primo piano proprio nella fondazione di una storia dell'arte come *Stilgeschichte*.

Bibliografia

- Baratono, A. (1947). Il mio paradosso. In Sciacca, M. F. (a cura di), *Filosofi italiani contemporanei*. Milano: Marzorati, 105–143.
- Baratono, A. (1966). *Arte e poesia*. Milano: Bompiani (I ed. 1945).
- Barilli, R. (1997). *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*. Bologna: Il Mulino (I ed. 1982).
- Bätschmann, O. (2001). *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (I ed. 1984).
- Belting, H. (1990). *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*. Trad. di F. Pomarici. Torino: Einaudi (ed. orig. 1983).
- Belting H. (2002). *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: Beck (I ed. 1995).
- Benjamin, W. (2003a). *Opere complete, vol. V, Scritti 1932-1933*. Torino: Einaudi.

³⁴ Un approccio pluriprospectivo e concepito come un sistema aperto – che proprio per questo potrebbe essere messo fruttuosamente a confronto con Betti – è quello sviluppato a partire dagli anni Ottanta del Novecento dall'ermeneutica storico-artistica di Oskar Bätschmann. Nella sua opera principale Betti è però appena nominato, per di più secondo il frusto cliché di rappresentante dell'«ermeneutica come metodo» (Bätschmann 2001: 6 nota 1). L'accostamento tra i due è proposto da Volkenhandt 2019: 168.

Benjamin, W. (2003b). *Scienza dell'arte rigorosa. A proposito del primo volume delle Kunstwissenschaftliche Forschungen* [prima stesura]. Trad. di G. Schiavoni, in Benjamin 2003a: 332-337 (ed. orig. 1932).

Benjamin, W. (2003c). *Scienza dell'arte rigorosa. A proposito del primo volume delle Kunstwissenschaftliche Forschungen* [seconda stesura]. Trad. di A. Marietti Solmi, in Benjamin 2003a: 493-497 (ed. orig. 1933).

Berenson, B. (2009) *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*. Trad. di M. Praz. Milano: Abscondita (I ed. 1948).

Betti, E. (1935). *Diritto romano I. Parte generale*. Padova: Cedam.

Betti, E. (1987). *L'ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito*. Trad. di O. N. Ventura, G. Crifò e G. Mura, a cura di G. Mura. Roma: Città Nuova (ed. orig. 1962).

Betti, E. (1988). *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*. Tübingen: Mohr ("*Hermeneutisches Manifest*") (I ed. 1954).

Betti, E. (1990). *Teoria generale della interpretazione*. A cura di G. Crifò. Milano: Giuffrè (I ed. 1955).

Betti, E. (1991). *La dogmatica moderna nella storiografia del diritto e della cultura*. In Id., *Diritto metodo ermeneutica. Scritti scelti*. A cura di G. Crifò. Milano: Giuffrè, 495-521 (I ed. 1962).

Betti, E. (1997). *Diritto romano e dogmatica odierna*. In de Francisci, P., Betti, E., *Questioni di metodo. Diritto romano e dogmatica odierna*. A cura di G. Luraschi e G. Negri. Como: New press, 25-83 (I ed. del saggio 1928).

Betti, E. (2014a). *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*. *Rivista italiana per le scienze giuridiche*, 5 (N. S.), 11-69 (I ed. 1948). [Online] Disponibile: <https://www.rivistaitalianaperlescienzeigiuridiche.it/node/101>.

Betti, E. (2014b). *Notazioni autobiografiche*. A cura di E. Mura. Padova: Cedam (I ed. 1953).

- Betti, E. (2017). *Problemi di storia della costituzione sociale e politica nell'antica Roma*. Trad. di C. Beyer-Fusco e S.-A. Fusco, a cura di S.-A. Fusco. Roma: Roma TrE-Press (ed. orig. 1937-1938).
- Bianco, F. (1991). Oggettività dell'interpretazione e forme del comprendere. Un'analisi critica dell'ermeneutica di Emilio Betti. In *Pensare l'interpretazione*. Roma: Editori Riuniti, 33–86 (I ed. del saggio 1978).
- Boehm, G. (1991). Einleitung. In Fiedler, K., *Schriften zur Kunst*, vol. I. München: Fink, XLV–XCVII.
- Bryl, M. (1999). Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji. Niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad. *Rocznik Historii Sztuki*, 24: 217–260.
- Burioni, M., Dogramaci, B., & Pfisterer, U. (Hrsg.) (2015), *Kunstgeschichten 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Passau: Klinger.
- Busch, W. (Hrsg.) (1987). *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. München: Piper.
- Busch, W., & Schmoock, P. (Hrsg.) (1987). *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim: Quadriga; Berlin: Beltz.
- Cacciatore, G. (1976). *Scienza e filosofia in Dilthey*, 2 voll. Napoli: Guida.
- Carchia, G. (1987), Il problema della forma classica. In *Il mito in pittura. La tradizione come critica*. Milano: Celuc, 103–128 (I ed. del saggio 1984).
- Carchia, G. (1995). *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*. Bologna: Il Mulino.
- Croce, B. (1991). La teoria dell'arte come pura visibilità. In *Nuovi saggi di estetica*. A cura di M. Scotti. Napoli: Bibliopolis (Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce), 216–236 (I ed. del saggio 1911, I ed. del volume 1920).

Croce, B., & Vossler, K. (1991). *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*. A cura di E. Cutinelli Røndina. Napoli: Bibliopolis (Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce) (I ed. 1951).

Danani, C. (2001). Il contributo di Emilio Betti nel quadro della cosiddetta crisi della *koiné* ermeneutica. *Acta philosophica*, 10(1): 5–28.

Danto, A. C., Carroll, N., Rollins, M., & Davis, W. (2001). Symposium: The Historicity of the Eye. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(1), 1-44. [Online] Disponibile: <https://www.jstor.org/stable/i217932>.

Dittmann, L. (1967). *Stil Symbol Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Fink.

Funke, G. (1962). Problem und Theorie der Hermeneutik: Auslegen, Deuten, Verstehen in Emilio Bettis *Teoria generale della interpretazione*. In *Studi in onore di Emilio Betti*, vol. I. Milano: Giuffrè, 127-150.

Gadamer, H. G. (2000). *Verità e metodo*. Trad. di G. Vattimo. Milano: Bompiani (I ed. orig. 1960).

Gaiger, J. (2002). The Analysis of Pictorial Style. *British Journal of Aesthetics*, 42(1): 20–36.

Gaiger, J. (2015). Intuition and Representation: Wölfflin's Fundamental Concepts of Art History. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(2): 164–171.

Geldsetzer, L., Hübener, W., & Haubold, S. (1989). Problemgeschichte. In Ritter, J., & Gründer, K. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 7. Basel: Schwabe & Co., 1410–1417.

Griffero, T. (1988). *Interpretare. La teoria di Emilio Betti e il suo contesto*. Torino: Rosenberg & Sellier.

Griffero, T. (2009). Ragione concreta e coinvolgimento dogmatico. Introduzione a Rothacker 2009: 7–26.

Harris, J. (2002). *The New Art History: A Critical Introduction*. London-New York: Routledge.

Hauser, A. (1969). *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*. Trad. di G. Simone. Torino: Einaudi (ed. or. 1958).

- Heddicke, R. (1924). *Methodenlehre der Kunstgeschichte. Ein Handbuch für Studierende*. Straßburg: Heitz.
- Levy, E., & Weddigen, T. (2020). *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*. New Haven (CT): Yale University Press.
- Locher, H. (2010). *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750-1950*, München: Fink.
- Meo, O. (2008). *Questioni di filosofia dello stile*. Genova: Il Melangolo.
- Mersch, D. (2010). *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie.
- Nanay, B. (2015). Two-Dimensional Versus Three-Dimensional Pictorial Organization. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(2): 149–157.
- Nanay, B. (2016). *Aesthetics as Philosophy of Perception*. Oxford: Oxford University Press.
- Nicco Fasola, G. (1999). Presentazione. In Wölfflin 1999a: 11–19 (I ed. 1953).
- Panofsky, E. (1961a). *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*. Trad. di E. Filippini. Milano: Feltrinelli.
- Panofsky, E. (1961b). Il problema dello stile nelle arti figurative. In Panofsky 1961a: 145–156 (ed. orig. 1915).
- Panofsky, E. (1961c). Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte. Contributo alla discussione sulla possibilità di "concetti fondamentali nella scienza dell'arte". In Panofsky 1961a: 178–214 (ed. orig. 1925).
- Piccini, D. (2007). *Dalla Scienza Nuova all'ermeneutica. Il ruolo di Giambattista Vico nella teoria dell'interpretazione di Emilio Betti*. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.
- Pinotti, A. (1999). *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*. Milano: Libreria Cortina.
- Pinotti, A. (2001). *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*. Milano: Mimesis.

Pinotti, A. (2009). Nascita della metropoli e storia della percezione: Georg Simmel. In Vegetti, M. (a cura di), *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*. Roma: Carocci, 119–152.

Pinotti, A. (a cura di) (2018). *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*. Torino: Einaudi.

Pfisterer, U. (2015). 1915: Kunstgeschichte und Grundbegriffe. In Burioni, Dogramaci, Pfisterer, 1–13.

Purgar, K. (2021). *The Palgrave Handbook of Image Studies*. London: Palgrave Macmillan.

Rothacker, E. (1927). *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*. München: Oldenbourg.

Rothacker, E. (1950a). *Mensch und Geschichte. Studien zur Anthropologie und Wissenschaftsgeschichte*. Bonn: Athenäum.

Rothacker, E. (1950b). Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe. In Rothacker (1950a: 151–165) (I ed. 1919).

Rothacker, E. (2009). *L'uomo tra dogma e storia. Non tutto è relativo*. Trad. e cura di T. Griffero. Roma: Armando (ed. or. 1954).

Sedlmayr, H. (1984). *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*. Trad. di F. P. Fiore. Milano: Rusconi (IV ed. orig. 1978).

Simmel, G. (1982). *I problemi della filosofia della storia*. Trad. di G. Cunico. Casale Monferrato: Marietti (ed. orig. 1905-1907²).

Stein, A. (1936). *Der Begriff des Verstehens bei Dilthey*. Tübingen: Mohr.

Strich, F. (1962). *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. Bern-München: Francke (I ed. 1922).

[Online] Disponibile: <https://archive.org/details/deutscheklassiku0000stri>.

Tedesco, S. (2006). Il metodo e la storia. *Aesthetica Preprint: Supplementa*, 16. [Online] Disponibile: http://www1.unipa.it/~estetica/download/Tedesco_IMELS.pdf.

- Tietze, H. (1913). *Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch*. Leipzig: Seemann (rist. anast. New York: Burt Franklin, 1973). [Online] Disponibile: <https://archive.org/details/diemethodederkun0000tiet>.
- Vargiu, L. (1998). Dogmatica e tipizzazione nel pensiero di Emilio Betti. *Itinerari*, 37(1): 19–45.
- Vargiu, L. (2017). *Hermeneutik und Kunstwissenschaft. Ein Dialog auf Distanz – Emilio Betti und Hans Sedlmayr*. Trad. di E. Bauer Lucca, riv. J. Schönwälder. Berlin: Logos.
- Venturi, L. (1956). Gli schemi del Wölfflin. In *Saggi di critica*. Roma: Bocca, 77–90 (I ed. del saggio 1922).
- Volkenhandt, C. (2009). Hermeneutik. In Pfisterer, U. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe. Sonderausgabe*. Berlin: Metzler, 167–170.
- Wagner, F. (1956). Zur Nachwirkung Droysens: Emilio Betti's Hermeneutik. *Archiv für Kulturgeschichte*, 38, 258–263. [Online] Disponibile: <https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=GDZPPN000199087>.
- Walzel, O. (1923). *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Konstanz am Bodensee: Athenaion (rist. anast. Darmstadt: Gentner, 1957). [Online] Disponibile: <https://archive.org/details/gehaltundgestalt0000walz>.
- Warnke, M. (1989). On Heinrich Wölfflin. *Representations*, 27: 172–187.
- Weber, M. (1958). Il significato della "avalutatività" delle scienze sociologiche e economiche. In *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Trad. di P. Rossi. Torino: Einaudi, 309–375 (ed. orig. del saggio 1917).
- Wiesing, L. (2016). *The Visibility of the Image: History and Perspectives of Formal Aesthetics*. Trad. di N. A. Roth. London-New York: Bloomsbury.
- Wölfflin, H. (1899). *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München: Bruckmann.

Wölfflin, H. (1909). Besprechung von: H. Cornelius, *Elementargesetze der bildenden Kunst. Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32: 335–336.

Wölfflin, H. (1923). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: Bruckmann (6. Auflage).

Wölfflin, H. (1940). *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*. Basel: Schwabe & Co.

Wölfflin, H. (1985). *Psicologia dell'architettura*. Trad. di L. Scarpa. Venezia: Cluva.

Wölfflin, H. (1997). Sullo sviluppo della forma. Trad. di A. Pinotti. In Mazzocut-Mis, M. (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*. Milano: Bruno Mondadori, 102–114 (I ed. 1940; trad. di Wölfflin 1940: 8–15).

Wölfflin, H. (1999a). *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Trad. di R. Paoli. Vicenza: Neri Pozza (I ed. orig. 1915).

Wölfflin, H. (1999b). Nota finale. In Wölfflin 1999a: 301–307 (I ed. 1933; trad. di Wölfflin 1940: 18–24).

Wölfflin, H. (2017). *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*. Trad. di A. Tizzo. Milano: Abscondita (ed. orig. 1888).