

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDI

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva. Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

| | |
|--|-----|
| <i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera | 271 |
| <i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini | 311 |
| <i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese | 325 |
| <i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta | 351 |
| <i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli | 371 |
| <i>Abstract</i> | 390 |
| COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI | |
| <i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani | 399 |
| <i>Abstract</i> | 407 |
| <i>Indice dei nomi</i> | 409 |

GEORG SIMMEL E IL CENACOLO DI LEONARDO:
FRAMMENTI (FORTUNA) DI UN DISCORSO CRITICO ORIGINALE

Simone Ferrari

La figura di Georg Simmel (1858-1918) è considerata un fondamentale punto di riferimento in numerosi ambiti disciplinari: dalla sociologia alla filosofia, dall'economia alla morale.

La definizione complessiva di “filosofo della cultura”, non nella dimensione più generica ma nel valore euristico di apertura e di sconfinamento, rende ancora oggi il giusto merito alla vastità delle sue ricerche e alle aperture in molteplici direzioni¹.

Non poche risultano anche le incursioni nel mondo dell'arte, sia per alcuni saggi monografici, celebri e assai numerosi quelli dedicati a Rembrandt a partire dai primi del Novecento², sia per la riflessione critica su temi più generali o specifici generi artistici, dalla cornice al ritratto³. Ma nel complesso, questi interventi hanno suggerito riflessioni e approfondimenti soprattutto nell'ambito dell'estetica e meno in quello della storia dell'arte.

Il presente contributo, che per certi aspetti sviluppa e approfondisce temi da me già accennati e di recente riproposti all'attenzione della critica da parte di alcuni studiosi (penso soprattutto a Pedretti e a Marani), indaga l'andamento irregolare di un dibattito critico assai frammentato e incostante, segnato da resistenze da parte degli storici dell'arte e dalla tardiva fortuna di Simmel nel nostro Paese, anche in ambito filosofico. In secondo luogo, propone nuovi spunti di indagine che riguardano il rapporto, fondamentale, con le idee e il magistero di Heinrich Wölfflin; infine, partendo dal testo di Simmel sul *Cenacolo* di Leonardo (1905) e dal dimenticato ma suggestivo contributo di Guido Lodovico Luzzatto, che recensisce e discute il saggio di Simmel (1931), ribadisce la centralità dello studioso tedesco e la validità delle sue ipotesi, ancora imprescindibili al giorno d'oggi per gli storici dell'arte.

Rileggendo la sua biografia⁴, diversi elementi ne hanno penalizzato la carriera universitaria, così come una comprensione a tutto tondo nell'immediato e nei decenni suc-

1 È la definizione proposta in un approfondito lavoro da M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano 1997, p. 208.

2 G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* [1917], trad. it. *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, Milano 2007.

3 Si veda a questo proposito G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Bologna 1985.

4 Si rimanda all'*Introduzione* e alla *Nota bibliografica e biografica* presenti in G. Simmel, *Filosofia del denaro*, traduzione e introduzione a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, Torino 1984 (ed. cons. Milano 2019).

cessivi. Pur considerato un punto di riferimento per le giovani generazioni di studiosi, fu invisibile agli ambienti accademici ufficiali, reputato un outsider e penalizzato dal diffuso ostracismo antisemita. Già nel 1898 diversi docenti di Berlino caldeggiarono la sua promozione a professore straordinario, ma la perorazione non ebbe esito positivo e l'incarico fu invece ottenuto nel 1901. Nel 1908 non riuscì neppure a occupare la cattedra di Heidelberg, che nel frattempo si era liberata.

Le traversie accademiche furono dovute anche alla difficoltà nel sussumere i variegati stimoli proposti nelle diverse discipline all'interno di un discorso unitario, all'impossibilità di interpretare il suo pensiero, assai articolato, in termini univoci e a classificarlo nei consueti e rassicuranti quadri disciplinari. La funambolica disinvoltura nel muoversi in territori di confine, la trasversalità delle ricerche proposte, il modello operativo asistemico e antisistemico, lo hanno quindi, almeno per un certo periodo, pesantemente danneggiato⁵.

Le parole dello studioso, lette a notevole distanza di tempo, suonano profetiche e denotano un certo isolamento: «so che morirò senza eredi spirituali e va bene così. La mia eredità assomiglia a denaro in contanti, che viene diviso fra molti eredi [...] senza interessarsi all'origine di quella eredità»⁶. In realtà, Simmel ebbe numerosi allievi e amici, come Lukács, Bloch, senza dimenticare l'interesse di Benjamin, ma non una "scuola" di affiliati in senso tradizionale: il suo lascito eccezionale è germinato in forme inconsuete e attraverso mille rivoli e in questo senso non poteva seguire le forme e i canali più tradizionali, pur diventando poi un modello normativo, un "classico"⁷.

Anche in Italia, malgrado l'attenzione prestata al suo pensiero da Banfi (che ne frequentò i corsi in Germania) e in seguito dalla sua scuola e da molti studiosi attivi dalle cattedre milanesi (Scaramuzza, Franzini, Pinotti, Mazzocut-Mis; e da molti altri)⁸, si assiste a momenti di stagnazione e di oblio, confermati dal fatto che la prima monografia in italiano a lui dedicata si datò solo al 1982⁹. È comunque nell'ambito degli studi di estetica, assai prima che in quelli di storia dell'arte, che si può identificare una corretta valutazione delle sue ricerche. La incomprendimento, o comunque limitata fortuna di Simmel in ambito artistico, da un lato, non sorprende più di tanto: il suo interesse disciplinare, infatti, è prevalentemente di tipo filosofico; Simmel non fu

5 Per questo e altri aspetti si veda M. Voza, *Introduzione a Simmel*, Roma-Bari 2003. "Uno, nessuno e centomila"? è non casualmente il primo titolo che apre il saggio di A. Bruzzone, *Georg Simmel filosofo del margine*, in *Margini della filosofia contemporanea*, a cura di A. Bruzzone e P. Vignola, Napoli-Salerno 2013, pp. 225-235.

6 Il celebre aforisma, contenuto nel *Diario Postumo* di Simmel (1923), è ricordato fra gli altri in G. Simmel, *Saggi di estetica*, a cura di M. Cacciari, Padova 1970, p. 11.

7 *Ritorno a Simmel. Saggi sull'eredità di un classico*, a cura di M. Bonolis e C. Lombardo, Milano 2018.

8 Per i numerosi interventi di Banfi e quelli di altri studiosi italiani si veda l'utile repertorio raccolto da C. Portioli, *Italian Bibliography (1907-2016)*, "Simmel Studies", 20, 1-2, 2016, pp. 101-136. Si veda inoltre E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano 1996, pp. 121, 135, 176. Si veda anche il recente G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Torino 2020.

9 V. D'Anna, *Georg Simmel. Dalla filosofia del denaro alla filosofia della vita*, Bari 1982.

uno storico dell'arte tout court, un conoscitore alla Cavalcaselle o un iconologo alla Warburg o alla Panofsky. Per contro, la centralità delle arti visive nel suo pensiero è un tratto non differibile né facilmente contestabile, anche se segnato dalla consueta e brillante trasversalità di orientamenti. Uno dei volumi più celebri pubblicati in lingua italiana dal Mulino nel 1985, *Il volto e il ritratto*, rimedia a una imbarazzante e persistente lacuna: rendere leggibili nella nostra lingua un numero elevato di studi che fino a quel momento non erano stati tradotti.

Fra i più brillanti presenti in questa prestigiosa raccolta, oltre al celebre e commentato tema della “cornice”, o quello monografico su Rembrandt, troviamo anche un contributo illuminante ma non pienamente valorizzato (a fronte di una inedita e dirimpante capacità di lettura proposta qui per la prima volta) dedicato al grande capolavoro milanese di Leonardo, l'*Ultima Cena*, conservata nel refettorio dei Padri Domenicani di Santa Maria delle Grazie. La ricerca, edita per la prima volta in lingua tedesca nel 1905, nella versione italiana viene titolata significativamente: *Il tempo nell'arte. Il «Cenacolo» di Leonardo* (pp. 95-99); invece, nell'edizione sempre in lingua tedesca del 1922, dedicata a temi di filosofia dell'arte, il saggio si chiamava più semplicemente: *L'Ultima Cena di Leonardo da Vinci*¹⁰. L'interpretazione data nella traduzione italiana è assai opportuna e indirizza correttamente verso il tema più significativo: un argomento che a Simmel stava a cuore trasversalmente e che non a caso, sempre nella raccolta del 1922, porta a una riflessione più generale e di ampio respiro sul problema del tempo storico, su concetti come durata, persistenza, momento che, visti da un'altra intrigante prospettiva, costituiscono una pietra miliare nei decenni a venire per straordinarie e assai attuali incursioni¹¹.

La precocità quasi divinatoria dell'interpretazione di Simmel emerge fulgida e sorprendente rispetto alle disastrose condizioni di conservazione in cui il murale versava all'epoca, impedendo un'analisi neppure lontanamente adeguata al valore di un'opera su cui non a caso si sarebbero abbattute le celebri riserve di Roberto Longhi¹². Al contrario Simmel, pur lamentando in limine le secolari distruzioni e i patimenti subiti

10 G. Simmel, *Das Abendmahl Lionardo Da Vincis*, in Id., *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam 1922, pp. 55-60. Il contributo venne pubblicato in “Der Tag” (Berlino), in data 22 febbraio 1905, come si ricorda anche nell'utile sito internet realizzato dal professor Hans Geser, docente dell'Università di Zurigo (*Georg Simmel Online*), che dedica alcune pagine allo studio in questione e pubblica un'utile cronologia degli scritti di Simmel, che vengono singolarmente commentati. Su Simmel e il *Cenacolo*, numerosi spunti (specialmente sul tema centrale dell'invenzione di una nuova forma del tempo) sono presenti in E. Franzini, *Il Mito di Leonardo*, Milano 1987.

11 G. Simmel, *Das Problem der historischen Zeit*, in *Zur Philosophie der Kunst*, cit. (vedi nota 10), pp. 152-169. Si concetti basilari come sequenza, serie, discontinuità, temporalità, il testo fondamentale rimane G. Kubler, *The Shape of the Time* [1962], trad. it. *La Forma del tempo*, Torino 1976.

12 R. Longhi, *Difficoltà di Leonardo*, “Paragone”, 29, maggio 1952, pp. 10-12, ripubblicato in *Opere complete di Roberto Longhi*, VIII.2, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, Firenze 1976, pp. 1-3. La pubblicazione del saggio di Simmel si colloca in un orizzonte temporale che anticipa di poco il restauro del murale condotto da Cavenaghi (1908): su tali vicende si veda P. Brambilla Barcilon, *La mia vita con Leonardo*, Milano 2015.

dal murale, definisce quanto rimasto (nel senso di quel poco visibile all'epoca) come unico e assoluto, al punto «da far credere che le particelle di colore cadute si siano sfaldate dalla superficie, senza toccare il nucleo essenziale, anzi, rendendolo sempre più visibile». La definizione di Simmel come «raddomante del frammento»¹³, anche applicata alla lettura del *Cenacolo*, coglie doppiamente nel segno, sia da un punto di vista letterale (pensando allo stato di conservazione), sia da quello metaforico: lo studioso, grande collettore di prospettive e approcci disparati ed eterogenei, riesce sempre a ricomporre un dato all'interno di un discorso complessivo e unitario e nel caso del *Cenacolo*, a partire dal poco che si poteva vedere, coglie il bagliore della totalità e i presupposti per una interpretazione innovativa¹⁴.

Correttamente, lo studioso valorizza le novità dell'opera non in termini mitici o astrattamente atemporali ma inserendola all'interno di una serie, di compiti artistici e di soluzioni che vanno inquadrare in rapporto alla storia precedente, unico modo per comprendere «l'inaudita grandezza dell'opera». Simmel parla persino di risoluzione completa di determinati problemi posti dalla rappresentazione e, altrettanto correttamente, di un'opera seminale che segna un inizio ma anche una fine¹⁵.

Il momento scelto da Leonardo, mostrando il coinvolgimento contemporaneo ed emotivo di più persone, le potenzia individualmente in termini espressivi e accentua ogni natura particolare. In questo caso non viene proposto un concetto generale e anonimo di stato d'animo, ma per la prima volta l'emozione provoca l'esibizione dell'elemento personale più profondo e unico, cosa mai riuscita fino a quel momento. L'annuncio, l'avvenimento scaturigine della scena, «cala su una quantità di uomini completamente diversi e spinge ognuno di essi a sviluppare e a rivelare completamente la propria indole particolare». Simmel parla correttamente di relazione reciproca, costruzione di un processo e di unicità: il gruppo, da indistinto, diviene immagine di quella libertà interiore forgiata dallo spirito del Rinascimento. E attraverso gli individui, si manifestano temperamenti infinitamente diversi. Le parole di Cristo, scaturigine di tutto, provengono da un punto e tornano a esso, ma non forzano più i discepoli «ad una uguaglianza d'affetti e d'espressione, ma agiscono su ciascuno come se fossero dirette proprio alla sua personalità»: il pieno sviluppo e la totale manifestazione dell'unicità viene ottenuto attraverso questa comunione d'esperienza, ragione per cui non ci sono nell'opera personaggi secondari. Non esistono comparse, ogni individuo deve apparire nella più profonda e inconfondibile natura di uomo, nella sua diversità e peculiarità.

13 Vozza, *Introduzione a Simmel*, cit. (vedi nota 5), p. 164.

14 Per l'analisi e le vicende critiche e conservative del murale milanese si rimanda a P.C. Marani, *Leonardo. L'ultima Cena* [1999], nuova edizione aggiornata, Milano 2018.

15 Il dualismo è solo apparente: il dipinto inaugura il luminoso cammino della modernità e rappresenta un'inesauribile fonte di ispirazione, da Giorgione a Correggio, da Dürer fino a i giorni nostri. D'altro canto, rappresenta la soluzione più compiuta e insuperabile rispetto al tema proposto. Per concetti quali problemi artistici, serie e soluzioni si veda ancora Kubler, *The Shape of the Time*, cit. (vedi nota 11).

Simmel svela inoltre, con lungimiranza e acutissima sensibilità, come la *Cena* si svolga «in momenti temporali completamente diversi». La ripercussione generata dalle parole di Cristo produce intervalli di tempo distinti rispetto all'origine del discorso appena pronunciato. Il gruppo all'estrema destra palesa una discussione già cominciata da alcuni minuti; per alcuni apostoli la prima impressione è già passata ed è già in atto una più compiuta e ponderata riflessione; Giuda, invece, mostra la prima e immediata sorpresa, «che dovette tradursi in un altro gesto già nel minuto seguente». Altre figure reagiscono con modalità temporali diversificate. Simmel parla di processualità nei diversi tipi di reazione: ogni anima risponde in forme diverse, lo sconvolgimento si dispiega nel modo più chiaro e completo possibile per cui «non poteva essere per tutte il primissimo momento», la reazione subitanea. Quest'ultima, ossia il riflesso, avrebbe infatti avuto in tutti quasi lo stesso aspetto; dopo la sorpresa e l'inatteso, c'è bisogno di tempo per dare forma ai propri sentimenti e a persone diverse servono tempi diversi: l'abituale unità di tempo viene quindi infranta e spezzata per raggiungere invece una nuova «unità dei potenziamenti spirituali».

Simmel conclude il breve ma densissimo saggio ricordando che nel *Cenacolo*, Leonardo inventa un nuovo concetto del tempo, un modello («completamente nuovo») non più indifferente rispetto a qualunque temporaneità e successione ma che risponde alla trama e al contenuto interno in forme diverse rispetto al tempo reale: la narrazione infatti «si svolge in istanti completamente diversi dal tempo reale» e in tale misura l'arte raggiunge una capacità formatrice senza precedenti.

La novità delle proposte di Simmel risalta ulteriormente se tali assunti, proposti nel lontano 1905, si calano all'interno di una congiuntura sfavorevole a una corretta comprensione di Leonardo e non priva di accenti critici e polemici nei suoi confronti. Siamo lontani infatti dalla rivalutazione da parte di Lionello Venturi (1919)¹⁶ mentre, come è stato recentemente ricordato, la produzione di Leonardo ha rappresentato un non indifferente problema interpretativo sia per Bernard Berenson sia per Roberto Longhi¹⁷. Di tono completamente diverso e spesso fuorviante risultano d'altronde le letture precedenti di tipo decadente, alla Walter Pater, o le odi in onore del capolavoro perduto di Gabriele D'Annunzio (1901)¹⁸.

All'interno di questo panorama assai composito, si segnalano invece per acutezza e precocità le proposte avanzate da Heinrich Wölfflin nel celebre studio *L'Arte Classica*

16 L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* [1919], Bologna 1988.

17 Marani, *Leonardo. L'ultima Cena*, cit. (vedi nota 14), p. 66. Si pensi all'aristocratico disprezzo palesato da Longhi e alle riserve di Berenson, come ricorda anche C. Occhipinti, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Fama, efrasi, stile*, Roma 2011, pp. 9, 14. Si vedano quindi: R. Longhi, *Le due Lise*, "La Voce", VI, I, 1914, pp. 21-25, riedito in *Opere complete di Roberto Longhi*, I, *Scritti giovanili: 1912-1922*, Firenze 1956, pp. 129-131; B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, III, London 1916, pp. 1-4.

18 Su questi temi si veda S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il Mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze 1994. Ma rimane sempre fondamentale il volume di M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1966.

(1899), un testo ampiamente studiato e citato da molti punti di vista, ma marginalmente per quanto concerne invece le suggestioni relative a Leonardo¹⁹. Oltre ad acute osservazioni che riguardano aspetti dell'arte e della personalità di Leonardo, Wölfflin dedica alcuni passi all'analisi del *Cenacolo*²⁰, del quale mette in luce differenti aspetti: in primo luogo, lo definisce la prima grande opera della nuova arte (noi oggi, quasi riecheggiando il celebre concetto vasariano di “maniera moderna”, parleremmo di opera prima, compiutamente, della modernità oltre che icona indiscussa della contemporaneità).

Fra le tante e pertinenti osservazioni, colpiscono quelle sulla grande novità dell'opera, da ogni punto di vista, sul superamento della tradizione nello stile e nella composizione, sulla distribuzione per gruppi di figure, sulla qualità espressiva e dei sentimenti. Infine, e questo è un dato straordinario stanti le drammatiche condizioni conservative, lo studioso intuisce il valore ambientale costruito grazie a un'attenta regia luminosa, generata da un'interferenza fra luce reale del refettorio e luce virtuale del dipinto, secondo una precisa direzione da sinistra²¹.

La capacità di superare le avverse condizioni conservative del murale e di intuire temi che avranno unanime condivisione nei decenni a venire, anche di recente, è un nesso forte che congiunge Simmel a Wölfflin che, dopo alcuni anni, nei *Concetti fondamentali* (1915) ritorna sul capolavoro e si sofferma su temi come temporalità, durata, momento rappresentato e sulle reazioni dei personaggi²².

La non casuale sovrapposizione o quantomeno omogeneità fra i temi indagati dai due studiosi porta ad alcune riflessioni circa i loro rapporti e alla possibilità di uno scambio fra i due padri fondatori, anche se di diverse discipline. Il punto di partenza va trovato nel comune legame con Berlino, dove lo svizzero Wölfflin insegnò dai primi del Novecento e dove Simmel era nato, aveva studiato seguendo corsi di storia dell'arte con Grimm (alla cui cattedra Wölfflin succederà) e si trovava a insegnare proprio in quel momento, prima del comune abbandono della città tedesca, il primo diretto a Monaco e a Zurigo, il secondo a Strasburgo²³. Fra l'altro e non a caso, Simmel vantava

19 H. Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* [1899], trad. it. *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, nota introduttiva di S. Bottari, Firenze 1978. Per il dibattito italiano sulle opere dello studioso svizzero, si veda il recente lavoro di G. Angelini, *Da Wölfflin a Hibbard: L'architettura a Roma tra Cinque e Seicento e il dibattito sul Barocco nell'Italia del secondo dopoguerra, 1948-1970*, “Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.”, 2018, pp. 437-451. Riserve su Wölfflin sono espresse anche da R. Salvini, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milano 1977, pp. 29-36.

20 Wölfflin, *Die Klassische Kunst*, cit. (vedi nota 19), pp. 33-39.

21 Sull'analisi degli aspetti luminosi, cromatici e ambientali si veda P.C. Marani, *9 febbraio 1498. Il «Cenacolo» svelato*, in *I giorni di Milano*, Roma-Bari 2010, pp. 69-95.

22 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [1915], trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, presentazione di G. Nicco Fasola, Milano 1984, pp. 75, 344-346. Su questi temi si rimanda a S. Ferrari, *Wölfflin, Leonardo, il Cenacolo e Dürer*, in *Protagonisti e temi della Critica d'Arte nella prima metà del Novecento*, atti del convegno (Parma, 13 giugno 2019), in corso di stampa.

23 Tale congiuntura, per quanto riguarda la storia dell'arte, viene sempre rimarcata all'interno del profilo biografico nei principali studi su Simmel (dedicati alle sue diverse anime, dalla filosofia alla sociologia,

rapporti e aveva grande stima nei confronti del collega, verso il quale esprime tale opinione per iscritto già nel 1902²⁴. Malgrado le differenze nel metodo e negli interessi, lo studioso svizzero ricorderà ancora nel 1941 la reciproca frequentazione a Berlino e il fatto che il più giovane studioso avesse seguito un suo corso per intero²⁵.

Anche più generale, dal punto di vista della metodologia e dell'approccio critico e interpretativo, ricerche recenti hanno rilevato come Simmel riprenda le intuizioni di Wölfflin, vale a dire quei concetti già in nuce nel saggio *Rinascimento e Barocco* (1898) e poi perfezionati nei più celebri *Concetti* del 1915²⁶; un volume, quest'ultimo, la cui elaborazione Simmel poté certo osservare e forse anche influenzare data la comune frequentazione della *Vereinigung für ästhetische Forschung*, l'associazione per la ricerca estetica fondata nel 1908 e diretta proprio da Wölfflin²⁷. All'interno di tale congiuntura e certificata questa diretta filiazione, si capisce anche come il tardo saggio su *Il problema del ritratto* (1918), sia stato letto da molti nel solco della tradizione purovisibilista inaugurata da Konrad Fiedler e successivamente elaborata, fra gli altri, proprio da Wölfflin.

Come ricordavo all'inizio, la brillante interpretazione fornita da Simmel è «passata pressoché inosservata persino nei più recenti e migliori studi critici sul *Cenacolo* e volli che fosse presentata in inglese» nel 1997 su “Achademia Leonardi Vinci”²⁸. Con queste parole Carlo Pedretti nel 2008 descrive l'oblio a lungo toccato al pregnante saggio e correttamente riporta il commento proposto da Ettore Verga nella *Bibliografia Vinciana* del 1931, in cui vengono invece colti alcuni elementi dell'originale studio di

dall'estetica alla moda, alla storia sociale). Si vedano ad esempio: L. Boella, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Milano 1988; K. Lichtblau, *Georg Simmel*, Frankfurt-New York 1997; G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma 2006; Id., *Il povero*, a cura di G. Iorio, Roma 2011; C. Härpfer, *Georg Simmel und die Entstehung der Soziologie in Deutschland. Ein netzwerksoziologische Studie*, Wiesbaden 2014; *Borghesia. Approssimazioni*, a cura di F.M. Greco, M. Moccia, P. Palmieri, Campobasso 2017.

24 D. Thouard, *La puissance des oeuvres. Le Rembrandt de Simmel, in L'Effettività dell'Ermeneutica. Puissances de l'herméneutique*, a cura di M.G. Lombardo e A. Romele, Milano 2011, pp. 219-233, in particolare p. 229.

25 La dichiarazione di Simmel è citata in I. Meyer, *Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und soziologische Referenz*, Weilerswist 2017, p. 75. Gli scambi fra i due maestri sono ricordati da Evonne Levy, in H. Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art (One Hundredth Anniversary Edition)*, a cura di E. Levy e T. Weddigen, Los Angeles 2015, p. 43 nota 97.

26 Voza, *Introduzione a Simmel*, cit. (vedi nota 5), p. 60.

27 Ivi. Ma si veda anche A. Pinotti, *Estetica della pittura*, Bologna 2007, p. 113.

28 C. Pedretti, *Leonardo & Io*, Milano 2008, p. 145. Si veda quindi G. Simmel, *Leonardo da Vinci's Last Supper (1905)*, “Achademia Leonardi Vinci”, X, 1997, pp. 141-145, nella traduzione di Carlo Pedretti. Il tema è richiamato da P.C. Marani, *Leonardo, i moti e le passioni. Introduzione alla fortuna e alla sfortuna del Cenacolo*, in *Il Genio e le Passioni. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo-17 giugno 2001), a cura di P.C. Marani, prefazione di E.H. Gombrich, Genève-Milano 2001, pp. 29-28, in particolare p. 31. Lo studioso interpreta la proposta di Simmel come un correttivo alle letture “decadenti” e ricorda le riserve espresse invece da Berenson e Longhi sul murale milanese. La discontinuità ermeneutica di Simmel è analizzata anche in S. Ferrari, *Il Cenacolo*, in Id., A. Cottino, *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Busto Arsizio 2013, pp. 68-74. Negli ultimi tempi, l'intervento di Simmel è ricordato da S. Collins, *Lateness and Modernism*, Cambridge 2019, p. 59.

Simmel: la diversità degli istanti rappresentati, intesa come fedele specchio di caratteri distinti dei personaggi-attori messi in scena; la scelta di un momento narrativo topico da parte di Leonardo, in modo da esaltare nei termini più pieni e convincenti il carattere di ognuno; la temporalità dilatata, necessaria per visualizzare i diversi momenti di reazione degli apostoli di fronte alle tragiche parole pronunciate da Cristo²⁹.

Fra i più precoci interventi dedicati al saggio del filosofo berlinese si segnala infine, sempre nel 1931, uno specifico intervento di Guido Lodovico Luzzatto, un testo andato perso nelle maglie larghe dell'immensa bibliografia vinciana, stranamente mai menzionato dalla letteratura specialistica sul *Cenacolo*, malgrado il grande interesse del contributo, evidente a partire dal titolo suggestivo: *Georg Simmel e la questione dell'unità di tempo nel Cenacolo Vinciano*³⁰. O forse, l'assenza di interesse denota ancora una volta la difficoltà sia nel superare antichi steccati disciplinari sia nel considerare il saggio del filosofo davvero fondante e imprescindibile nel panorama degli studi su Leonardo e sul *Cenacolo*.

L'indagine di Simmel viene definita penetrante e Luzzatto si concentra sul concetto di «rottura dell'unità di tempo» legata alla diversità dei momenti scelti dall'artista, secondo quanto indicato nel saggio del 1905. Per il recensore, la rappresentazione del movimento in termini efficaci e convincenti richiede una scelta di tempi diversi, anche in termini impercettibili; gli atteggiamenti e le reazioni dei dodici apostoli non possono essere ricondotti alla stessa frazione di tempo, ma non per questo l'unità risulta scardinata o distrutta, altrimenti verrebbe meno la miracolosa fusione proposta nel dipinto murale. Luzzatto quindi contesta a Simmel il concetto di visione in tempi diversi e ribadisce l'aspetto unitario dell'opera, per cui parla di «un tempo non istantaneo, ma che si prolunga e perdura»³¹; il concetto di simultaneità dell'azione si sposa quindi a quello di durata (moderata), scandita da brevissimi istanti. Per chiarire la sua posizione, l'autore ricorre alla metafora del raggio e dei molteplici riflessi: un raggio, per riflettersi in dodici specchi, impiega misure di tempo impercettibilmente diverse senza però che l'unità temporale, fissata dalla diffusione del colpo di luce, venga quindi meno. Lo stesso varrebbe per le parole pronunciate da Cristo, riflesse nei gesti e nei temperamenti degli apostoli.

Rispetto alla questione dei diversi tempi successivi, proposta da Simmel, Luzzatto parla di una differenza di ritmo, di una scala di intensità nella presentazione delle singole figure per cui si passa da un ritmo pacato e prolungato a uno più o meno accelerato: «la relatività del sincronismo è implicita in questa necessità del diverso tempo

29 E. Verga, *Bibliografia Vinciana 1493-1930*, I-II, Bologna 1931, citato da Pedretti, *Leonardo & Io*, cit. (vedi nota 28), p. 145.

30 G.L. Luzzatto, *Georg Simmel e la questione dell'unità di tempo nel cenacolo Vinciano*, "Civiltà Moderna", III, 4, 1931, pp. 765-775. Il testo è opportunamente citato in bibliografia da S. Fornari, *Del perturbante. Simmel e le emozioni*, Perugia 2005, p. 259.

31 Luzzatto, *Georg Simmel*, cit. (vedi nota 30), p. 768.

con il quale ognuna delle figure deve reagire alle parole di Cristo [...]. Tutti sono partiti dall'istante in cui hanno percepito la predicazione di Cristo, ma il sincronismo assoluto non può essere nella rivelazione dei moti transeunti»³².

Rispetto alla sequenza temporale proposta da Simmel, Luzzatto parla di rivelazione simultanea attraverso una durata, non di momenti di tempo tutti diversi ma di un solo simultaneo affluire che configura una concatenazione continua e unitaria: in sintesi, «un'ampia unità di tempo».

Luzzatto, autore dai molteplici e ramificati interessi, è anche l'estensore di un libricino del 1924 dedicato ad Albrecht Dürer³³, un testo in cui dichiara una precisa ammirazione per la monografia dell'artista tedesco scritta da Heinrich Wölfflin nel 1905, pubblicata quindi lo stesso anno a cui risale il saggio di Simmel sul *Cenacolo*. Questa specifica congiuntura dimostra un rapido e vigile aggiornamento sui testi fondamentali di due grandi protagonisti della critica d'arte in lingua tedesca, legati, come ricordato, da interessi talora paralleli e da sicure frequentazioni accademiche. Due maestri non sempre apprezzati e talora fraintesi che Luzzatto ha invece il merito, pur fra tante traversie personali e in un momento lontano dai futuri plausi e riconoscimenti, di valorizzare, commentare e diffondere fra il pubblico italiano³⁴.

Questi interessi, parte di una cultura assai ramificata, con notevoli ricadute anche sul contemporaneo, non sono casuali o sporadici: l'inclinazione per Simmel non è isolata, ma è confermata da un lungo saggio dedicato ai suoi celebri studi su Rembrandt³⁵; la conoscenza impeccabile della lingua tedesca gli consente infine un accesso immediato agli studi fondanti per la storia dell'arte, cementato da molteplici viaggi di istruzione in diverse città tedesche, fra cui Berlino.

32 Ivi, p. 770. La proposta di Simmel, in tempi più recenti, è invece ripresa e ribadita da S. Smiles, *From Titian to Impressionism: the Genealogy of Late Style*, in *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature and Music*, a cura di G. McMullan e S. Smiles, Oxford-New York 2016, pp. 15-30, in particolare pp. 19-21. Il superamento dell'unità temporale (a favore di un tempo definito integrato) è ribadito anche da T. Malyszek, *Wassermaler und Hungerkünstler: Kunst als Ding und Körper in der Literatur*, Berlin 2010. p. 78.

33 G.L. Luzzatto, *Albrecht Dürer*, Roma 1924.

34 Si veda il profilo dello studioso ricostruito in G.L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, a cura di M.M. Lamberti e F. Calatrone, Milano 1997.

35 Ivi, pp. 36-64. In questa ampia e meritoria raccolta, incentrata prevalentemente su articoli relativi al contemporaneo, non trova invece posto il saggio del 1931 dedicato a Simmel e al *Cenacolo*.

GEORG SIMMEL E IL CENACOLO DI LEONARDO: FRAMMENTI (FORTUNA) DI UN
DISCORSO CRITICO ORIGINALE

*Georg Simmel and Leonardo's Last Supper: some considerations on Simmel's original
point of view*

Simone Ferrari

The paper analyzes the famous masterpiece by Leonardo starting with the peculiar perspective of Georg Simmel, a great German philosopher whose reputation in Italy has been disregarded for a long time enough. His thoughtful paper on the *Last Supper*, published in 1905 and recently reminded by Pedretti and Marani had set a milestone for the further development of a critical point of view on the mural painting. His original statement about the Leonardo's invention of a new "Shape of Time", related to a different iconography and to a dazzling psychological purpose, was a topic promptly received and appreciated by Guido Lodovico Luzzatto in 1913 in a review soon forgotten in the critical debate. During a period marked by controversial positions on Leonardo da Vinci, it arises, by contrast, the possible relationship between Simmel and Wölfflin.