Un lusso per il pensiero: Il Rinascimento italiano di Jacob Burckhardt

Um luxo para o pensamento: O Renascimento italiano de Jacob Burckhardt

Maurizio Ghelardi[*]
Scuola Normale Superiore di Pisa

Sommario

Questo testo segue il profilo interno della biografia intellettuale dello storico svizzero Jacob Burckhardt (1818-1897) per spiegare soprattutto il processo a partire del quale si sia costituita, sia mutata e a quali esiti abbia condotto la sua idea del Rinascimento italiano, concepita a partire dal 1855 (anno della pubblicazione di Der Cicerone) come una formazione storico-culturale.

Parole chiave: Burckhardt; Rinascimento; storia della cultura.

Resumo

Este texto segue o perfil interno da biografia intelectual do historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) para explicar principalmente o processo a partir do qual se constituiu e se modificou, e a quais êxitos possa ter conduzido, a sua ideia do Renascimento italiano, concebida a partir de 1855 (ano da publicação de Der Cicerone) como uma formação histórico-cultural.

Palavras-chave: Burckhardt; Renascimento; história da cultura.

● **Enviado em: 20/06/2015**
● **Aprovado em: 04/08/2015**

[*] Nato a Pisa il 24 gennaio 1952, si è laureato all'Università di Pisa in Lettere e Filosofia (indirizzo filosofico, 1972-1976) e ha frequentato il corso di perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore (discipline storico-artistiche, a.a. 1976-1980), sotto la guida del professor Eugenio Garin. Dal 1981 è ricercatore universitario di storia della filosofia presso la Scuola Normale Superiore.

In questo testo seguirò il profilo interno della biografia intellettuale di Burckhardt per spiegare soprattutto come si sia costituita, sia mutata e a quali esiti abbia condotto la sua idea del Rinascimento italiano, concepita a partire dal 1855 come una formazione storico-culturale.

I manoscritti delle *Vorlesungen über Renaissance* e delle *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*.,[1] concepiti a distanza di circa 25 anni, segnano i punti estremi della sua riflessione sul Rinascimento italiano. Indicano l'inizio e la fine di un percorso durante il quale si è costituita e dè mutata la ricerca di Burckhardt sul Rinascimento italiano che, concepito a partire da *Der Cicerone* (1855) come una formazione storico-culturale,[2]a partire dagli inizi degli anni ottanta del XIX secolo viene sempre più ritenuto un fenomeno eminentemente artistico. Pietra angolare della interpretazione burckhardtina è l'idea che Il Rinascimento *coincida* con l'emergere di una nuova consapevolezza dell'individualità umana, e con la trasformazione del modo di pensare gli interessi e le forme della vita sociale. Ma altrettanto importante è l'idea che la scoperta della Antichità nel Rinascimento non coincida necessariamente con un suo studio "obiettivo". Come vedremo più avanti quando affronteremo la prolusione del 1874 all'insegnamento della storia dell'arte, Burckhardt distingue la ricezione e la reintepretazione della Antichità dalla capacità che la cultura storica del XIX secolo ha avuto studiare il passato in modo "obiettivo", e di concepire le epoche storiche come entità autonome inscritte all'interno di una storia universale secolarizzata.[3]

1 Ora pubblicati in: *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe* (d'ora in poi JBW), Bd. 17, hrsg. v. M. Ghelardi u. S. Müller, München-Basel 2014; cfr. anche M. Ghelardi, *La scoperta delRinascimento. L'età di Raffaello di Jacob Burckhardt*, Torino 1991, pp.156-209. Sul concetto di Rinascimento e sulla storia del termine, si veda in ultimo il saggio di A. Quondam, *Rinascimento e Classicismi*, Bologna 2013, che propone una ipotesi tesi opposta a quella di J. Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'Histoire en tranches?*, Paris 2014

2 J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, in: JBW, Bde. 2 u. 3, hrsg. v. B. Roeck, Ch. Tauber u. M. Warnke, München-Basel 2001.

3 A tale proposito è opportuno segnalare un passo significativo dell'opera di Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker*, che non doveva essere sfuggito a Burckhardt e ove si legge: «da dove scaturisce l'ecitazione vivente per la bellezza, in virtù della quale questo popolo, in questa epoca, è diventato il modello, nonché l'impulso per tutto ciò che è sopravvenuto, da dove è scaturito lo splendore, anzi l'effetto della libertà? Tutto questo scaturisce da forze che sono tra loro in conflitto … dal risveglio di tutte le forze umane in lotta, dalla emulazione universale che si riversa nell'arte, nella attività della vita, nella scienza e nella antichità e nella venerazione tributata a chi eccelle in tutto questo» (p. 19). Significativa è anche una lettera giovanile di Ranke al fratello a proposito del progetto di studiare il XV secolo: «… vorrei apprendere qualcosa dalla vita delle nazioni del XV secolo, quando tornano a germogliare ancora una volta tutti i semi che l'antichità aveva sparso … e il germe, curato a alungo, tornasse a erompere dalla terra … so che questo anelito inquietudine, questa cultura, questa volontà non rimasero circoscritti alla aristocrazia letteraria, ma che essi erano presenti in certe forme nel popolo. Lo so dalla Riforma» (*Gesamtausgabe des Briefwechsels von Leopold von Ranke*, Bd. I, hrsg v. U. Muhlack u. O Ramonat, München 2007, p. 373).

Prima di ricostruire il contenuto e il significato che questi due manoscritti hanno nello sviluppo della biografia intellettuale di Burckhardt, è opportuno premettere un passo significativo della prefazione datata 4 maggio 1869 al corso sulla *Neuere Geschichte seit 1450*: "non è passato molto tempo da quando l'epoca che va dal 1450 al 1598 era in sostanza giudicata in modo ottimistico, e si faceva iniziare con essa quel 'progresso' nel cui ulteriore prolungamento e sviluppo si riteneva di vivere". Di fronte però alle crisi che hanno percorso l'Europa nel XIX secolo, questo ottimistico ragionamento è "crollato".[4]

L'idea che con il Rinascimento abbia inizio quel "progresso in cui si era creduto vivere", è ricondotto da Burckhardt alla corrente storiografica che, nella prima metà del XIX secolo, aveva alimentato in Francia le illusioni politiche e culturali che avevano accompagnato il sorgere della Monarchia di Luglio: "noi rigettiamo questa illusione, tipica degli anni 1830-1848". Anzi, "in quell'epoca [a partire dal 1450] furono in sostanza tessute le maglie della tela a cui noi oggi siamo legati. Ogni sguardo sul passato deve collegarsi … proprio a questa epoca, anche se tutto quello che ebbe inizio allora ha finito per subire grandi metastasi".[5] Pochi mesi dopo, nel semestre invernale 1870-1871, Burckhardt ritorna su questo punto. L'idea che con il Rinascimento abbia inizio quel progresso "in cui alcuni di noi credono tuttora di vivere" è adesso ricondotto ad una tendenza storiografica precisa, a certi storici - ad esempio Guizot - che avevano alimentato le illusioni politiche e culturali della Monarchia francese di Luglio: "noi – afferma Burckhardt - rigettiamo questa illusione tipica degli anni 1830-1848, una illusione che si approssima realmente a un genere di follia. Certo è che, di fronte alle nubi che gravano sullo scorcio di questo secolo, dovremmo pronunciarci con maggior cautela".[6] Rispetto alla celebre opera su *La civiltà del Rinascimento italiano*, in questi cicli di lezioni il Rinascimento non solo appare collocato in un ampio contesto europeo, e i tiranni italiani ritenuti i precursori del moderno potere assoluto,[7]ma queste lezioni delimitano anche la cornice storica entro cuidevono essere lette le successive *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*.

---

4 Jacob Burckhardt, *Neuere Geschichte seit 1450*, in: Staatsarchiv Basel. Privat Archiv (d'ora in poi PA), 207a 139, Einleitung, 4. 5. 1869.
ci aiutano a capire quale sia in questi anni la posizione di Burckhardt nei confronti dello storico francese: Michelet è «handgreiflich parteiisch für und gegen eine Anzahl von Persönlichkeiten daß man ihn besser bei Seite läßt» (p. 159). E poi, icasticamente: «dove si colloca Michelet con le sue bugie?» (p.).

6 Jacob Burckhardt, *Neuere Geschichte seit 1450*, in: Staatsarchiv Basel. Privat Archiv (d'ora in poi PA), 207a 139, Einleitung cit.

7 cfr. Kaegi, VI, 1, p. 153 sgg.

Parallelamente, come risulta da una lettera,[8] Burckhardt rilegge Michelet, in particolare il volume della *Histoire de France* dedicato al Rinascimento.[9] Gli *excerpta da Michelet* ci aiutano a capire che anche le idee dello storico francese sul Rinascimento sollevano in Burckhardt dubbi e perplessità: "Michelet è così palesemente unilaterale, è così a favore o contro una quantità di personalità che è meglio lasciarlo da parte". E ancora: "dove si colloca Michelet con le sue bugie?".[10]

Per capire attraverso quale processo si trasforma in Burckhardt l'idea di Rinascimento procederemo ad una analisi che, per esigenze espositive, articoleremo in due fasi principali.

Nella prima analizzeremo il periodo che va dalla seconda metà degli anni quaranta al 1858-1859, la fase cioè in cui Burckhardt tiene le sue *Vorlesungen über Renaissance*, ovepone la questione di come e se sia è possibile *parler peinture*: "ogni sguardo avverte alla fine di avere a disposizione solo delle povere parole di fronte al potere e alla grandezza degli oggetti".[11] Un ulteriore passo in avanti è il manoscritto *Geschichte der Renaissance in Italien* del 1862-1864 che, nelle originarie intenzioni dell'autore, doveva costituire la seconda parte della *Kultur der Renaissance in Italien*. Burckhardt non chiarirà mai le ragioni che lo avevano indotto a non pubblicare questo testo, anche se c'è da presumere che egli si sia reso conto che era impossibile di dar vita ad una opera che avrebbe dovuto "fondere" (verschmelzen) cultura e arte del Rinascimento italiano.[12]

Nella seconda parte vedremo come, a partire dagli inizi degli anni ottanta del secolo XIX, Burckhardt interpreta l'arte rinascimentale italiana nelle *Notizen zur italienischen Kunst*

---

8 J. Burckhardt, *Briefe*, *Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des hand-schriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*Bd. V, Basel-Stuttgart 1963, p. 144.

9 Cfr. il corso sul Rinascimento tenuto al College de France nel 1840 e pubblicato nel 1995 (ma anche le lezioni sempre sullo stesso tema tenute alla Scuola Normale nel 1832). Libro del Febvre su Michelet e il Rinascimento (pp. 176, 211).
657.Gli *Excerpta aus Michelet*, unica prova che testimonia la lettura dello storico francese da parte di Burckhardt, sono contenuti all'interno del lungo corso sulla *Geschichte des Revolutionszeitalters*(cfr. J. Burckhardt, JBW, Bd. 28, hrsg. v. W. Hardtwig, S. Kießsling, B. Klesmann, Ph. Müller, E. Ziegler, München-Basel 2009, p. 159 e p. 1166).

11 J. Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*, in: JBW, Bd. 18, hrsg. v. E. Mongi-Vollmer u. W. Schlink, München-Basel 2006, p. 41; vgl. W Schlink, *«Allein wir müssen von der Kunst sprechen». Jacob Burckhardt «parlerpeinture»*, in: *Grammatik der Kunstgeschichte. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. V. H. Locher u. P.J. Schneemann, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Sik-Isea, XII (2008), p. 368.

12 Nella prima edizione de *Die KulturderRenaissance in Italien*, Basel 1860, p. 2, si legge: « «la più grave lacuna di questo libro pensiamo di colmarla fra qualche tempo con un volume a sé stante sull'arte del Rinascimento»; questo intento programmatico viene correttonella seconda edizione dell'opera (1869): «la nostra intenzione originaria era quella di colmare le lacune di questo volume con una ricerca particolare sull'arte del Rinascimento. Tuttavia, abbiamo potuto realizzare solo in parte tale progetto». Quest'ultima affermazione si riferisce al fatto che nel 1867 Wilhelm Lübke aveva in certo qual modo estorto a Burckhardt il permesso di stampare la parte del manoscritto del 1862-1864 dedicata all'architettura del Rinascimento italiano; le complesse vicende della pubblicazione di questo testo sono state ricostruite in; J. Burckhardt, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, in: JBW, Bd. 5, hrsg. v. M. Ghelardi, München-Basel 2000, in part. pp. 483-497.

seit dem XV. Jh. E come, sulla scia dei mutamenti politici che avevano portato alla creazione del Reich, l'autore ritenga chiusa la fase della storia europea che si era aperta con la Rivoluzione francese. Da questi presupposti discende un nuovo atteggiamento dello studioso basilese verso la storia contemporanea e la sua convinzione che ci si debba oramai concentarre più sugli oggetti che sugli eventi.[13]

Ciò premesso cerchiamo di procedere iniziando dal primo punto, cioè come si forma in Burckhardt l'idea di Rinascimento italiano in quanto formazione storico-culturale coesa.

Agli inizi della sua attività di studioso Burckhardt concepisce il Rinascimento come un fenomeno stilistico che si manifesta soprattutto negli elementi decorativi, piuttosto che in quelli architettonici. Nelle *Vorlesungen über Geschichte der Malerei* del 1844-1846 si legge: "Il *Rinascimento* e le relative condizioni: il venir meno della ispirazione medievale… l'antico… e ciononostante qualcosa di*nuovo*… nella architettura il carattere più evidente delRinascimento: trasformazione degli antichi elementi costruttivi attrraverso un raffinato arbitrio… contenuto principale decorativo".[14] Per Burckhardt, che qui segue il suo mentore Franz Kugler, il Rinascimento consiste in una infinita penetrazione di elementi decorativi-fantastici che in precedenza erano rimasti legati a forme gotiche. Così è, ad esempio, per la chiesa di Sant'Eustachio a Parigi, ove gli elementi gotici sono in parte tradotti in una bella decorazione rinascimentale.[15]

Come abbiamo visto, a partire dalla voce *Renaissance* scritta per la nona edizione del *Brockhaus*, questa concezione inizia lentamente a sgretolarsi. Burckhardt sottolinea adesso per la prima volta la differenza formale tra lo stile rinascimentale italiano e quello del Nord, il quale riprende dallo stile architettonico romano solo gli elementi ornamentali, mentre l'architettura italiana ne reinterpreta invece la forme architettoniche, dando vita ad un nuovo stile spaziale.[16] Si tratta di una posizione ancora imbozzolata, in cui la visionedi Franz Kugler di un Rinascimento caratterizzato da elementi meramente ornamentali, convive con le idee di Jacob Ignaz Hittorf (1833), secondo il quale l'architettura rinascimentale è sorta in Italia a imitazione di quella classica. Per Hittorf il gotico, il cui elemento tipico è l'arco ogivale, non si afferma in Italia. Qui sorge invece lo stile rinascimentale che comprende sia l'elemento architettonico monumentale, sia quello più propriamente ornamentale.

13 Cfr. M. Ghelardi, *Le stanchezze della modernità. Jacob Burckhardt: una biografia intellettuale* (in stampa).
14 J. Burckhardt, *Neuere Kunst seit 1550*, in: JBW, Bd. 18, p. 25.
15 Cfr.. F. Kugler, *Handbuch für Kunstgeschichte*, 2. Aufl., mit Zusätzen v. Jacob Burckhardt, Stuttgart1848, p. 680.
16 J. Burckhardt, *Renaissance*, in: *Brockhaus Conversations-Lexikon*, 9. Aufl, Bd. 12, 1847, pp. 62-63.

Questa *Renaissance* architettonica appare a Hittorf una conseguenza diretta dello stretto contatto che i maestri italiani avevano avuto con le testimonianze antiche.[17] Questa duplice interpretazione - di Kugler e di Hittorf - convive in Burckhardt con un ulteriore aspetto che rende ancora più problematica la sua idea di Rinascimento. Difatti, Franz Kugler non era stato solo colui che aveva ricondotto lo stile rinascimentale a elementi ornamentali, ma anche lo studioso che aveva ulteriormente problematizzato la sua interpretazione: "il mio venerato maestro von den Hagen… mi ha insegnato che quando si tratta di differenze stilistiche e delle loro conseguenze storiche, si riconosce nella molteplicità delle forme uno sviluppo… che poggia su cause interne".[18] Con ciò Kugler aveva riconosciuto una legalità storica agli stili e affermato in sostanza che essi potevano essere interpretati *anche* in relazione alla storia e alla cultura delle varie epoche.

Nel rifacimento della *Geschichte der Malerei*di Kugler (1848), Burckhardt riprende quest'ultimo punto inserendo all'inizio delle varie epoche alcune importanti introduzioni, che hanno la funzione di legare lo sviluppo dello stile di un'epoca a uno specifico quadro storico culturale.[19] Ma anche questa non è che una provvisoria soluzione che non soddisfa pienamente le sue intenzioni. Difatti, nella lettera a Paul Heyse del 13 agosto 1852 Burckhardt confessa: "da qualche tempo ho completamente mutato le mie idee sull'arte (in pratica en bloc) e ho operato una lenta e totale svolta, di cui ti parlerei a lungo se tu fossi qui con me".[20] Forse la svolta cui Burckhardt allude riguarda proprio la concezione dell'arte rinascimentale, dato che in una lettera di questi anni a Wilheln Henzen scrive: "uno come me può piantare in tutta e preziosa quiete, i suoi cavoli, e studiare il Rinascimento".[21] E pochi anni dopo confessa a Alfred Brenner: "nonostante tutte le scimmiottature dell'arte e della società parigina per il Medioevo e per il Rinascimento… c'è sopra di me uno spirito scientifico che mi tormenta e che forse pretenderà per sé tutte le mie forze, e per anni: il germe di una ricerca di una certa importanza nella storia del Bello. Mi sono portato dietro questo 'fuoco' dall'Italia l'anno scorso, e credo che non potrò morire tranquillo finché non avrò adempiuto al mio destino in questa causa".[22]

---

17 J. I. Hittorf, *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences des lettres et des arts*, Paris 1833, p. 195 (s.v. Architecture); cfr.. J. Burckhardt, *Die Kunstwerke der belgischen Städte,* Düsseldorf 1842, p.115.

18 F. Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart 1853, p. 101

19 Cfr. F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, 2. Aufl., unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt v. Dr. J. Burckhardt, 2 Bde., Berlin 1847.

20 J. Burckhardt, *Briefe.* Bd. 3, Basel 1955, p. 161.

21 *Ibid.* p. 258.

22 I*bid*., p. 226.

Risultato tangibile di questa sorta di epifania è *Der Cicerone* (1855) ove, per la prima volta, il Rinascimento è collocato su due piani, che però restano tra loroancora scollegati. Per un verso il Rinascimento è definito come un fenomeno stilistico tipico dell'Italia, vale a dire è inteso come uno stile determinato: "l'ordinamento delle sculture antiche per tipi… non ha affatto la pretesa di essere l'unica possibile o valere in particolare come metodica, ma solo come filo conduttore che ci giuda più facilmente negli oggetti".[23] Difatti il lungo lavoro sugli originali "non risponde a quesiti supremi, ma prende le mosse dalle opere d'arte esistenti, ne ordina e ne sorveglia il giudizio ricercando analogie e risalendo a leggi comuni".[24]

Dall'altro, il Rinascimento, inteso in senso meramente stilistico, convive e in certo qual modo si sovrappone all'idea chesi è di fronte anche di una determinata epoca storico-culturale. E benché sia consapevole che il rapporto tra stile artistico e cultura implica l'uso di due diverse sintassi, Burckhardt ritiene che la cultura sia da considerare come il contesto entro il quale è possibile comprenderele opere d'arte. Parallelamente egli sottolinea che l'architettura, la scultura e la pittura sonoforme che si collocano nello spazio, e che esse non possono essere percepite come una mera esperienza visiva - come invece affermerà più tardi Heinrich Wölfflin. Detto altrimenti: Burckhardt non distingue ancora ciò che è significativo psicologicamente (etico-spirituale), da quello che ha un effetto e un valore ottico (valore pittorico), poiché continua a sostenere che il Rinascimento italiano è un fenomeno prevalentemente stilistico e allo stesso tempo una forma storico-culturale. Insomma, non riesce ancora a stabilire un corretto rapporto tra forma e funzione nell'opera d'arte.

Solo la crescente consapevolezza della forbice tra stile e cultura condurrà Burckhardt negli anni seguenti ad abbandonare il suo originario progetto formulato in una lettera del 1855, cioèquello di "fondere" arte e cultura del Rinascimento italiano.[25] Al momento, nonostante l'impasse, Burckhardt continua a pensare ancora alla possibilità di trattare e pubblicare una visione d'insieme del Rinascimento italiano.[26] Al contempo assume sempre più

---

23 J. Burckhardt, *Der Cicerone*, in: JBW, Bd. 2, p. 338. Questa definizione sarà mantenuta anche dopo il 1855. In tal senso va interpretato il titolo alla seconda edizione de *Die Baukunst der Renaissance in Italien* che adesso si intitola *Geschichte der Renaissance in Italian* (la prima edizione era apparsa nell'ambito della generale e incompiuta storia della architettura di Kugler). Quest'ultimo titolo Burckhardt si spiega con il fatto che Burckhardt intende riportare il termine *Renaissance* al suo originario contesto, quando esso designava esclusivamente una particolare forma architettonica e *non* un'epoca storico-culturale.

24 Non a caso Wölfflin in *Rinascimento e Barocco* definirà *Der Cicerone* come la prima indagine attorno allo stile (adotta da Burckhardt la sintassi espressiva ma non tiene conto della sua ulteriore evoluzione).

25 J. Burckhardt, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*, Bd. 3, p. 222.

26 Cfr. J. Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance I*, in: JBW, Bd. 16. hrsg. v. M. Ghelardi u. Susanne Müller, München-Basel 2006.

una forte rilevanza l'idea che l'epoca rinascimentale costituisce il germe del moderno individualismo.[27]

Non a caso *Die Cultur der Renaissance in Italien* si apre con la descrizione del nuovo tipo di individualismo che forgia lo Stato come *Kunstwerk*, e il Rinascimento è inteso come simbiosi tra l'eredità antica della civiltà italiana e il carattere del suo popolo. Fin dalle prime pagine dell'opera il quadro è segnato da una vita pubblica dominata dalla violenza e dal delitto, dal terrore e dall'arbitrio individuale, dall'usurpazione e dall'instabilità. L'affermazione di una vita caratterizzata dalla lotta per l'esistenza non si limita però solo allo Stato, ma si estende in profondità, fino ad attraversare il mondo degli umanisti, dove la sete di grandezza si afferma indipendentemente da tutto, e la ricerca della fama partorisce lo "spirito del rifiuto reciproco".[28] Questa condizione, che appare per molti aspetti tragica, è però solo *una* faccia della stessa medaglia: come corrispettivo ad una condizione di illegittimità e di arbitrio individuali si sviluppa il calcolo razionale, una visione più del passato e della vita che tiene conto dei mutevoli rapporti di forza e che guarda l'agire umano anche sotto l'aspetto della razionalità, della adeguatezza tra mezzi e fini. Ciò che colpisce è il modo in cui Burckhardt mette in luce questo duplice aspetto dell'individualismo: vita pulsionale e razionalizzazione dei rapporti (si pensi al capitolo dedicato alla scoperta dell'uomo e del mondo) convivono e al tempo stesso si nutrono di una cultura che esprime una soggettività piena che esalta e libera la violenza, dove l'uomo appare non più *actus*, ma *agens*. Così, mentre l'elemento *soggettivo* si leva in tutta la sua forza e l'uomo si pone come *individuo* autonomo, emerge anche un atteggiamento teorico e pratico *oggettivo* verso i fenomeni. Che la cultura discenda da impulsi individuali (Trieb), spiega il duplice fondamento antropologico della concezione burckhartiana del Rinascimento: l'uomo conserva in sé in modo indelebile i caratteri di una lacerazione originaria dalla natura, giacché egli per sopravvivere e prosperare ha bisogno di costruire una seconda natura, la quale può affermarsi sì come mero egoismo individuale, come mero "impulso" acquisitivo riguardo alla vita, ma può e in certo qual modo deve anche oggettivarsi in forme di vita, in opere, in una molteplicità di forme artificiali che si distaccano, per il loro valore e significato, dalle pulsioni originarie. L'agire in Burckhardt è sempre derivato e non autoevidente: decisivo per questa trasformazione da cui prende le mosse la cultura è la distanza intermedia che un po' sommariamente l'autore definisce spirito.

---

27 Cfr. n. 11. In questo contesto è importante notare che Burckhardt, pur non riuscendo a risolvere il rapporto tra stile e relativa cultura, avverte l'esigenza di rifondare il linguaggio artistico, cfr. la lettera dedicatoria a Franz Kugler in: J. Burckhardt, *Der Cicerone*, in: JBW, Bd. 2, p. 1.

28 Cfr. W. Hardtwig, *Jacob Burckhardt. Trieb und Geist – die neue Konzeption von Kultur*, in: *Geschichtswissenschaft um 1900*, hrsg. v. N. Hammerstein, Wiesbaden 1988, pp. 97-112; Id., *Geschichtsschreibeng zwischen Alteuropa und moderner Welt*, Göttingen 1974.

Esso non è la fonte originaria del comportamento umano ma la forza, l'impulso elementare trasformato in creatività. Di qui discende la molteplicità delle forme della cultura. D'altro canto, la storia è una forma di opposizione per superare l'esperienza oppressiva del potere. Il superamento dell'impotenza nei confronti del potere non avviene sul terreno di quest'ultimo, bensì su quello del superamento spirituale. Tutto questo è possibile per Burckhardt attrraverso la distanza riflessiva dall'attività del dominio.

Il tema dell'individualismo non è però limitato da Burckhardt al solo Rinascimento, giacché si pone all'interno di un disegno più ampio. In sostanza, egli si chiede non solo quando e dove sia sorto, ma anche come esso si sia trasformato, giacché si è di fronte ad un fenomeno precipuo del tipo umano occidentale.[29] Da qui emerge la "colossale questione esistenziale" che caratterizza l'epoca contemporanea, nonché l'atteggiamento di Burckhardt verso la "dittatura della democrazia", di cui egli, nelle celebri lezioni del 1872, cercherà le radici nella società ateniese.[30] Non solo. Da queste considerazioni emerge anche la questione che Max Weber, lettore di Burckhardt, in seguito riprenderà, vale a dire quale sarà il tipo umano che avrà la possibilità di diventare dominante nella società a venire.

Quella di Burckhardt non è dunque una concezione estetizzante dello Stato moderno poiché esso, concepito come "opera d'arte" (Kunstwerk), non è altro che il risultato dello sforzo umano di dar vita ad una seconda natura 'artificiale'. Non per nulla Burckhardt aveva tratto questo concetto dalle *Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* che August Boeckh aveva tenuto a Berlino, e che Burckhardt aveva seguito nel 1839-1840. Scrive infatti Boeckh: "lo Stato è una grande opera d'arte dello spirito umano e alla sua costruzione hanno lavorato tutti gli in gli individui…" e perfino "l'arte è una prodotto della religione".[31] Ma dietro Boeckh si scorge anche l'influenza di Herder, il quale aveva concepito l'arte come contenuto e scopo della nostra natura. Nelle *Lettere per il promuovimento dell'umanità* (Briefe zur Beförderung der Humanität), Herder scrive non solo che "l'uomo è la somma creazione estetica della terra" ma anche che "l'arte si occupa dal punto di vista figurativo delle creazioni dell'uomo e delle forze che risiedono in lui".[32]

Detto ciò riprendiamo il filo del discorso.

---

29 Sulla questione del Rinascimento come culla del moderno concetto di individualismo, si veda la fortunata, ma anche schematica interpretazione di P. Burke, *The Renaissance*, New-York 19972; J.J. Martin, *Myths of RenaissanceIndividualism*, New-York 2004. Per un eccellente quadro di insieme cfr. N. Gardini, *Il Rinascimento*, Torino 2010.

30 Cfr n. 11.

31 «Der Staat ist ein grosses Kunstwerk des menschlichen Geistes und an seinem Aufbau arbeiten alle Individuen», A. Boeckh, *Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der philologi-schen Wissenschaften*, hrsg. v. E. Bratuscheck, 2 Aufl. besorgt v. R. Klussmann, Leipzig 1886, p. 429; p. 463.

32 Briefe n. 63 (1795)

Come abbiamo già accennato, le *Vorlesungen über Renaissance* del 1858-1859 dovevano costituire una parte del più ambizioso tentativo perseguito da Burckhardt di unificare in una unica opera la civiltà e l'arte del Rinascimento italiano. Significativa è in tal senso la lettera di Burckhardt a Massimiliano II di Baviera che, attraverso Ranke, aveva chiesto notizie del progetto che il giovane studioso basilese stava elaborando: "...la bellezza dell'argomento potrebbe ben ingannare colui che intraprende un simile lavoro riguardo le sue forze; il Rinascimento dovrebbe essere infatti raffigurato fin dove esso è diventato madre e patria dell'uomo moderno, nel pensiero e nella sensibilità, così come nella costituzione delle forme, sicché mi sembrava possibile trattare in una adeguata corrispondenza entrambe le linee direttrici e fondere storia della cultura e storia dell'arte".[33]Non a caso nelle lezioni del 1858-1859 Burckhardt esplicita per la prima volta in modo compiuto la sua definizione del Rinascimento italiano:

> Che cosa è il Rinascimento?... l'uomo moderno. La nostra delimitazione è relativa all'arte, ma con particolare riguardo alla civiltà, poiché solo in questo modo sorge la grandezza storica. Una nuova mentalità che scaturisce dallo spirito e dalla profondità del popolo italiano, a cui si connette una nuova scoperta della antichità, crea una nuova architettura... Allo stesso tempo la pittura e la scultura, che rappresentano il movimento spirituale in quello corporeo, si riflettono sull'architettura, dando ad essa una serena e libera leggiadria... questo sistema si espande in Europa, dominando per tre secoli e si intreccia sicuramente con tutte le grandi cose di questo periodo.[34]

Dopo aver illustrato le caratteristiche dello stile architettonico rinascimentale rispetto a quello gotico, che si era e propagato in Europa "come unfenomeno naturale", l'autore sottolinea come gli artisti italiani avessero reinterpretato criticamente la tradizione antica – "la reminescenza costruttiva resta, anche se in una interpretazione più libera e più bella" -, liberando al contempo la loro fantasia. Di ciò è esempio l'ornamento vegetale: "il gotico aveva raffigurato le piente nella loro forma reale... nel Rinascimento tutto quello che è vegetale assume la forma di una pianta ideale, che si appoggia essenzialmente sulla antica rappresentazione dell'acanto, anche se essa è rimaneggiata in modo pienamente libero e originale".[35] La fantasia opera sulla base di principi determinati, cosicché in ogni creazione troviamo un grado sempre diverso della vita vegetale e un ideale elastico: apparentemente tutto è libero, poiché si emancipa dalla gravità del materiale, e la sua legge "diventa il bel

33 J. Burckhardt, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*, Bd. 4, Basel 1960, p. 23.
34 J. Burckhardt, *Vorlesungen über Renaissance*, in: JBW, Bd. 17, p. 3.
35 *Ibid.*, p. 4.

riempimento dello spazio, la variazione, l'evidenza dei fondamenti".[36] Non sono però solo le piante, la frutta e i festoni vegetali, ma è un tutto un nuovo sistema figurativo che viene sviluppato.[37]

Pure la soggettività artistica appare adesso determinata dalla capacità di costruire un senso nuovo dello spazio basato su una razionalità matematica, che rapporta ogni figura ad un "sommo rapporto con la superficie".

Burckhardt passa quindi ad affrontare la questione che ritiene centrale:

> È relativamente facile enumerare le condizioni esterne ele esigenze, e perfino descrivere le singole scuole e artisti. Ma chi indica la forza dell'impulso? e l'entusiasmo che va incontro alla forza dell'impulso? Alla soglia della cultura moderna si colloca un popolo, il quale rivela per necessità tutta la sua vita interiore in mille forme, tra cui le migliori hanno un valore universale, e sono irraggiungibili (fatto questo che manca ai produttori del Medioevo). Impossibilità di immaginare adesso degli ideali artistici diversi e più alti, e nel caso più insignificante queste opere si erigono come fatti inevitabili e indispensabili in mezzo alla nostra cultura.[38]

Come può essere descritto l'ideale del Rinascimento, visto il "desiderio di tutte le epoche colte … di glorificare le idee generali?".[39] L'autore risponde a questo interrogativo ricostruendo il percorso attraverso cui, prima la letteratura e poi la pittura, hanno concepito i trionfi che, in quanto "genere" (Gattung) artistico permettono di ripercorrere alcune caratteristiche fondamentali del Rinascimento italiano. Così, dopo aver illustrato la gerarchia figurativa nel *Trionfo di San Tommaso* nel Cappellone degli Spagnoli a Firenze, ove angeli, evangelisti, profeti e santi sono raffigurati come i signori di tutte le virtù e delle scienze,[40] scrive:

> Scuola di Perugino: Appartamento Borgia; Pinturicchio. Le virtù allegoriche troneggianti; i rappresentanti come cortigiani. Perugino al Cambio: le quattro virtù cardinali in aria… quindi il primo incarico romano a Raffaello: raffigurare la teologia, la filosofia, la poesia e il diritto nella Camera della Segnatura. 1) colloca le figure allegoriche-astratte nella volta - in tondi; la celebre figura della poesia. 2) Raffaelo traduce i rappresentanti in predecessori. Ma in quale modo? Siamo di fronte alla esecuzione della somma poetica-artistica di Raffaello. A questo livello giunge solo lui e il compito appare in tal modo risolto. L'insieme dei grandi dotti di ogni tempo non è silenzioso, né è una caotica assemblea ove tutti parlano allo stesso tempo. La teologia diventa

36 *Ibid.*
37 *Ibid.*,pp. 14-16.
38 *Ibid.* p. 21.
39 *Ibid*.,p. 32.
40 *Ibid.*, pp. 32-33; sulla funzione dei trionfi si veda anche l'ultima parte del quinto capitolo della *Kultur der Renaissance in Italien* (1860).

> Disputa sul Sacramento: attorno all'altare sono riuniti teologi, laici seduti, in piedi, inginocchiati che incedono verso l'altare e che interiormente fremono. Al loro semicerchio corrisponde quello celeste, la Trinità con gli angeli, apostoli e profeti, celati agli occhi di coloro che stanno sotto… La filosofia diventa la cosiddetta Scuola di Atene. I saggi della antichità sono disposti in un atrio, su scalini, ognuno secondo il suo significato, sicché Platone si collocano sopra nel centro dell'affresco, mentre la primitiva scienza matematica è raccolta in due gruppi. Tutti discutono e ascoltano, e nessuno disturba l'altro. Spira un sommo spirito comune e caratterizza l'intera raffigurazione.[41]

La Scuola di Atene di Raffaello rappresenta un esempio paradigmatico del modo in cui il Rinascimento ha saputo conciliare la tradizione antica con la sensibilità moderna. Qui il trionfo viene reinterpretato in una cornice architettonica (progetto di Bramante per San Pietro) che al suo interno raffigura l'incontro tra la tradizione aristotelica dei trattati e quella socratica dei dialoghi. Qui l'allegoria, che per Burckhardt è una figura tipica della concezione artistica gotica,[42] è collocata in alto, a margine dell'incontro tra le due correnti fondamentali del pensiero europeo. L'inizio dell'autunno del Rinascimento coincide per Burckhardt con l'anno della morte di Raffaello e con il successivo Sacco di Roma, quando nella cultura letteraria inizia a prevalere il "ciceronismo", mentre in ambito artistico si diffonde parallelamente la cosiddetta "pittura veloce e la precettistica:[43] "ma i più immediati successori di Raffaello rinunciano ad un progresso veramente significativo: il trasferimento delle figure allogoriche in spazi determinati, mischiate nuovamente con le composizioni storiche. E non bisogna ingannarsi, perché queste figure solo in apparenza sono antichi dèi, poiché sono ritenute pure es emplici allegorie".[44] Tipico esempio di questo mutato atteggiamento è la *Galleria di Maria die Medici* al Louvre: "…Rubens: Galerie de Marie de Medici… eccesso di questa maniera nei secoli XVII e XVIII...".[45]

Dalla costola di queste lezioni del 1858-1859 scaturirà di lì a poco *Die Cultur der Renaissance in Italien*, ma *non* l'opera che avrebbe dovuto completare questo testo.[46]

---

41 *Ibid*., p. 33.

42 Cfr. J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, in: JBW, Bd. 2, pp. 44-45, a proposito delle allegorie dipinte da Giotto ad Assisi. Burckhardt definisce Giotto l'esempio più alto del «gotico italiano» e non come il pittore che, secondo la nota opera di Thode su San Francesco, avrebbe rappresentato l'inizio del Rinascimento. Ma sul significato della allegoria nella pittura si veda anche J. Burckhardt, *Vorlesungen über Renaissance*, in: JBW, Bd. 17, p. 32.

43 Il sesto capitolo della *Cultur der Renaissance in Italien* (1860) che tratta anche questi temi costituisce in effetti una severa diagnosi della senescenza culturale italiana dopo il Sacco di Roma.

44 J. Burckhardt, *Vorlesungen über Renaissance*, in: JBW, Bd. 17, p. 34.

45 *Ibid*.; ; sempre interessante M. Warnke, *Laudando praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens*, Groningen 1993; cfr. inoltre P. Bahners, *Die berühmteste Zumutung. Jacob Burckhardt über den Medici-Zyklus des Rubens*, in: *Unerschöpflichkeit der Quellen. Burckhardt neu ediert – Burckhardt neu entdeckt*, hrsg. v. U. Breitenstein, A, Cesana, M. Hug, Basel 2007, pp. 9-42 che però non conosce queste lezioni del 1858-1859.

46 Cfr. qui n. 10.

Anzi, proprio in questi anni Burckhardt sembra diventare sempre più consapevole che è sempre insoddisfacente narrare la storia *attraverso* l'arte, ma anche tracciare il percorso dell'arte *nella* storia. Ma che allo stesso tempo è arduo andare oltre il biografismo e la trattazione narrativa per considerare l'arte solo in base agli oggetti. In sostanza: Burckhardt sembra oramai consapevole che è impossibile per lui trovare una soluzione soddisfacente alla questione del *parler peinture*, e al problema più generale del rapporto tra forma e funzione. Non a caso il nostro autore ripone nel cassetto della scrivania il manoscritto della *Kunst der Renaissance* del 1862-1864.[47] Si tratta di una decisione che indica solo il limite storico a cui è giunta in questi anni la riflessione di Burckhardt, ma non il limite strutturale della sua riflessione. Inizia così a emergere una nuova concezione della forma artistica. Burckhardt è consapevole che ogni forma artistica è sempre intrecciata al materiale, alla tecnica, al contenuto e alla funzione di una opera, e che perciò la forma artistica non può essere estratta da questo tessuto di relazioni come forma pura-ideale. In sostanza, Burckhardt inizia a elaborare l'idea di genere (Gattung) artistico e al contempo una sorta di griglia attraverso cui possono essere circoscritte le opere d'arte. Essa permette di dar conto della funzione che hanno avuto per la creazione di un'opera il materiale, la tecnica e il contenuto. In sostanza, Burckhardt mira non tanto a "spiegare" quanto a "circoscrivere" (umschreiben) l'opera d'arte attraverso i principi "in base ai mezzi e alle forze" (nach Mitteln und Kräften), e "in base al contenuto e ai compiti" (nach Inhalt und Aufgaben). In tal modo, sembra prendere definitivamente congedo dal suo maestro Franz Kugler, ma anche da quanti concepiscono l'arte come una mera sequenza di stili e tuttavia la raccontano come un processo che si svolge *nel* tempo. Di ciò è un esempio importante il manoscritto, rimasto incompiuto, sui generi (Gattungen) dell'arte rinascimentale.[48]

Detto ciò passiamo al secondo punto.

A partire dalla seconda metà degli anni settanta Burckhardt ripropone le questioni che per lui sono ancora insolute, prima fra tutte quella del *parler peinture*. Adesso, si legge in una lettera a Alioth, il mio compito è "le leggi viventi delle forme trasferire in formulazioni il più possibile chiare".[49] Da qui il sorgere di una impostazione per generi (Gattungen), di cui

47 J. Burckhardt: *Geschichte der Renaissance in Italien*, in: JBW, Bd. 16, hrsg. v. M. Ghelardi u. S. Müller, München-Basel 2006, pp. 3-257. (cfr. anche la traduzione italiana a cura di M. Ghelardi, Torino 2006).

48 Cfr. J. Burckhardt, *Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben*, in: JBW, Bd. 16, pp. 261-391; cfr. J. Burckhardt, *Italian Renaissance Painting according to Genres*, ed. by M. Ghelardi, Los Angeles 2005.

49 J. Burckhardt, *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt*, Bd. 7, Basel 1969, p. 43.

saranno fondamentale esempi i saggi postumi su *Das Altarbild, Die Sammler, Das Porträt in der Malerei*,[50] le *Randglossen zur Sculptur der Renaissance*,[51] nonché le *Erinnerungen aus Rubens*.[52]

Come abbiamo accennato, la pietra angolare che Burckhardt pone a fondamento delle sue ultime ricerche è il grosso manoscritto intitolato *Notizen zur italienischen Kunstseit dem XV. Jh*. All'inizio del testo l'autore sintetizza il senso del Rinascimento - "Il termine rinascita. Non il *che cosa* della Antichità, bensì il *come*" -,[53] per poi precisare:

> Quel secolo e mezzo quando l'arte divenne la creazione principale dello spirito della nazione e al tempo stesso da questo momento in poi un modello per l'Europa, che probabilmente sarà sempre nuovo. L'arte italiana ha imposto all'arte creata da allora in poi non solo uno studio imperituro e un grande patrimonio riguardo alla *capacità*, ma anche una gran parte del suo modo di *percepire*… artisti e committenti impararono a conoscere in Italia e grazie alle opere italiane un nuovo mondo di compiti, si crearono *ambizioni del tutto nuove* sia per la *creazione* sia per il *godimento*.[54]

L'arco temporale entro cui Burckhardt racchiude il Rinascimento artistico italiano è adesso più lungo e scorre dal 1400 al 1550. Diversamente dal Nord, la civiltà italiana appare "insenso spirituale" come "frutto dell'Imperium Romanum", come affermazione di una "*verità* della forma umana, del suo movimento e (nella pittura) del suo aspetto prospettico".[55] Per Burckhardt le caratteristiche peculiari di questa epoca sono ancora una volta "lo sviluppo dell'individuo" e la "venerazione della antichità" che, congiunti, "costituiscono una forza, anzi un potere perfettamente obiettivo, che necessariamente, in certi casi prima in altri dopo, si estende nell'intero Occidente".[56]

In questa prospettiva due sono i compiti che l'autore si pone: trasferire la sua attenzione soprattutto agli oggetti e non sugli artisti: "coloro che oggi dipingono le vite di poeti e di pittori si basano su fonti molto nocive; meglio accontentarsi delle opere…".[57] In secondo luogo, tracciare una arco temporale più ampio al Rinascimento che all'inizio è presente soprattutto nella letteratura: "Renaissance: rifondazione del mondo. Nell'arte:

---

50 J. Burckhardt, *Das Altarbild, Die Sammler, Das Porträt in der Malerei*, in: JBW, Bd. 6, hrsg. v. S. v. Boch, J. hartau, K. Hengevoss-Dürkop u. M. Warnke, München-Basel 2000.

51 *J. Burckhardt, Randglossen zur Sculptur der Renaissance*,in: JBW, Bd. 16, pp. 395-617; questo manoscritto contiene il più forte attacco di Burckhardt all'opera di Michelangelo, cfr. M. Ghelardi, *Michelangelo furioso*, in: «Belfagor», XLVI (1991), pp. 605-626.

52 J. Burckhardt, *Erinnerungenaus Rubens*, in: JBW, Bd. 11, hrsg. v. E. Struchholz u. M. Warnke, München-Basel 2006.

53 J. Burckhardt, *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*., in: JBW, Bd. 17, p. 45.

54 *Ibid.*, p. 41.

55 *Ibid*., p. 43.

56 *Ibid.*,p. 42.

57 J. Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst*, in: JBW, Bd. 10, hrsg. v. P. Ganz, München-Basel 2000, p. 505.

rappresentazione della realtà vivente. Nella letteratura questo impulso mette decisamente a tacere l'impulso ideale opposto per il Bello. Dante Purgat. X, 29 e XII, 13 in part. 67 morti i morti, e i vivi parean vivi etc…".[58] Non solo. Il Rinascimento favorisce "la nascita di sempre nuovi compiti (Aufgaben), ma anche le usanze artistiche e stili sicuri … grazie ai quali anche il meno dotato realizza cose meravigliose proprio perché non deve essere innovativo rispetto ai temi, al contrario, è assicurato dal punto di vista contenutistico anzitutto nei confronti delle proprie idee – mentre oggi è richiesta una continua innovazione dei soggetti, nuove cose".[59] L'arte dell'Antichità "… attirerà verosimilmente lo studio degli artisti per la forma, ma non è l'arte antica bensì il Rinascimento italiano e l'arte italiana da quel momento in poi a decidere in generale sulle modalità espressive".[60]

Sebbene ordinate per chiari scopi didattici, le *Notizen zur italienischen Kunstseit dem XV. Jh*. rispecchiano la nuova impostazione di Burckhardt: il Rinascimento non è più considerato nei suoi aspetti emintemente culturali, neppure come una questione propriamente stilistica, ma come un fenomeno che è possibile analizzare attraverso i generi (Gattungen) artistici. Essi si presentano come una alternativa all'idea di uno sviluppo meramente formale dell'arte. Al contempo, l'impostazione per generi getta nuova luce sulle opere d'arte quando queste sono considerate in relazione alle loro specifiche funzioni, cosicché concetti come imitazione, maniera, stile non possono essere mai intesi in senso formale e classificatorio. I vari generi artistici sorgono e si evolvono nel tempo, ci permettono di comprendere l'evoluzione dei contenuti interni alle opere d'arte, a quali tecniche, forze e compiti hanno corrisposto. Cercano insomma di circoscrivere la forma nel tempo. Il genere non è concepito neppure come conformità ad una norma, poiché la sua collocazione è determinata sempre dal contesto della civiltà, la quale rappresenta l'orizzonte entro cui si collocano e si evolvono i generi fondamentali che la cultura di una epoca ha saputo sviluppare: "i generi dei quali parliamo si riferiscono al *contenuto della pittura.* Essi non sono nettamente separati tra loro, ma si dispongono in una ampiezza spirituale per cui si sovrappongono reciprocamente, cosicché possiamo distinguerli solo *a potiori*…".[61] Difatti decisivo nell'arte "non è un sempre nuovo *che cosa*, non la continua invenzione materiale di compiti mai esistiti prima, ma il *come*, che nell'arte si manifesta nella concezione e nella formulazione sempre nuova di un dato permanente".[62] Di qui discende l'autocritica riguardo alla precedente

58 J. Burckhardt, *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*., in: JBW, Bd. 17, p. 88.
59 *Ibid*., p. 44
60 *Ibid.*
61 J. Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst*, in: JBW, Bd. 10, p. 71.
62 J. Burckhardt, *Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jh*., in: JBW, Bd. 17, p. 45.

definizione di Rinascimento: "(Unilateralità della definizione di Rinascimento cf. Gesch. derRen. in Italien §16)".[63]

Da questi presupposti discende per Burckhardt la concezione della forma: "Così come la stessa melodia suona diversamente secondo il tempo, l'accompagnamente ecc, anche se il ritmo e l'armonia rimangono identici". Adesso Burckhardt concepisce in modo assolutamente inseparabile figura e momento: "figura, momento, cioè l'evento, sono assolutamente inseparabili".[64] Ed è proprio da questo nuovo contesto che scaturisce una concezione del Barocco meno dogmatica rispetto a *Der Cicerone*. Difatti, Burckhardt non sostiene più, come aveva fatto invece in precedenza, una categoria unitaria di Barocco: "la passione trae il suo fuoco dall'ordine che la limita, e l'ordine trae il suo significato dalla passione che lo minaccia".[65] Di qui l'apprezzamento per Rubens che nelle sue composizioni permette all'osservatore di godere non solo della forza del movimento drammatico, ma di "un misterioso appagamento dell'occhio", finché non si accorge che i singoli elementi obbediscono ad una simmetria dissimulata, addirittura ad una figura matematica.[66]

Con la sua ultima ricerca su Rubens, Burckhardt sembra concludere la sua lunga e complessa riflessione sul Rinascimento artistico italiano. Non a caso pochi mesi prima di morire confesserà a Ludwig von Pastor: "mi piacerebbe scrivere ancora un libro: 'il compito dell'arte' ".[67]

63 *Ibid.*
64 *Ibid.*, pp. 348-350.
65 Cfr. E. Maurer, *Jacob Burckhardt und Rubens*, Basel 1951, pp. 271-272.
66 *Ibid.*, p. 271
67 L. v. Pastor, *Tagebücher-Briefe-Erinnerungen*, hrsg. v. W. Wühr, Heidelberg 1950, p. 275.