

la rivista di **en**gramma  
**2014**

**113-115**

La Rivista di Engramma  
**113-115**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 113-115  
anno 2014



direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **113-115** anno **2014**

**113 gennaio/febbraio 2014**

**114 marzo 2014**

**115 aprile 2014**

finito di stampare febbraio 2020

sede legale  
Engramma  
Castello 6634 I 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

redazione  
Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 I 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-08-3  
ISBN digitale 978-88-31494-01-4

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

6 | *113 gennaio/febbraio 2014*

110 | *114 marzo 2014*

240 | *115 aprile 2014*

**113**

gennaio/febbraio

**2014**

ENGRAMMA • 113 • GENNAIO-FEBBRAIO 2014  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-58-4

# Architettura, guerra e ricordo

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino e Daniele Pisani

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-58-4

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,  
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,  
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt  
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

|    |                                                                                                                       |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 5  | Editoriale<br>Giacomo Calandra di Roccolino, Daniele Pisani                                                           |
| 7  | Architettura, guerra e ricordo<br>Hartmut Frank                                                                       |
| 24 | Architettura per fascistizzare i caduti in guerra:<br>gli ossari di Oslavia e Redipuglia<br>Paolo Nicoloso            |
| 31 | “Il primo e il più grande monumento della vittoria”. Nota su di un caso di<br>iconografia aniconica<br>Daniele Pisani |
| 55 | Montagne in città. La migrazione dei ‘massi sacri’ nei centri urbani<br>Alberto Ferlenga                              |
| 59 | View to Finkenwerder<br>Ludwig Seyfarth                                                                               |
| 66 | <i>Energiebunker</i> . Recupero e conversione di una torre contraerea ad Amburgo<br>Giacomo Calandra di Roccolino     |
| 71 | “Quanto di quello che abbiamo fatto va bene?”<br>Elisabetta Terragni                                                  |
| 81 | Oltre il memoriale. Museografia per il patrimonio dei conflitti<br>Michela Bassanelli                                 |
| 93 | English version: Beyond the Memorial. Museography for the Heritage of Conflicts<br>Michela Bassanelli                 |



## Architettura, guerra e ricordo

Editoriale di Engramma n. 113

Giacomo Calandra di Roccolino e Daniele Pisani

Il ruolo dell'architettura in età contemporanea, non solo nel tramandare, ma anche nel costruire la memoria: questo è il tema al centro del numero 113 di Engramma. L'argomento, quanto mai vasto e sfaccettato (e a ben vedere antico quanto la stessa civiltà), è stato affrontato prendendo in considerazione sia la produzione *ex novo* di architetture della memoria (monumenti ai caduti, ossari e sacrari, ma anche altre testimonianze di più problematica catalogazione), ricollegabili a precise intenzioni politiche e ideologiche, sia la risignificazione in termini memoriali di alcune architetture che erano sorte per adempiere a funzioni diverse.

Abbiamo sviluppato un filo rosso del ragionamento a partire da una semplice, ma per lo più disattesa, constatazione: i memoriali sono fra noi, sono una presenza costante, o quanto meno stanno sullo sfondo, più frequentemente di quanto non tendiamo a credere e a percepire, della nostra vita pubblica, e costituiscono comunque un elemento determinante del paesaggio europeo, urbano o meno che sia. Il territorio, quello della città come quello della campagna, si rivela come un vero e proprio palinsesto, come tale sottoposto a un inesausto processo di scritture, cancellazioni e soprascritture. Si tratta, quindi, di cogliere i segni, spesso ambigui e multiformi, talvolta completamente mutati di significato, di un processo sempre in corso: la costruzione, incessante e variegata, di architetture della memoria.

Apri il numero il testo di una conferenza tenuta il 26 settembre del 2012 da Hartmut Frank presso l'Università Iuav di Venezia. Si tratta di un articolato affresco dell'architettura della memoria nell'Europa degli ultimi due secoli, che, a partire da alcune riflessioni di ordine generale sul tema, delinea, attraverso una selezione di opere, la produzione dell'architettura memoriale dalla Rivoluzione francese alla Seconda guerra mondiale.

Seguono tre saggi dedicati alla produzione di memoriali nel contesto storico dell'Italia fascista. Paolo Nicoloso si sofferma sui grandi sacrari realizzati dal regime nel corso degli anni '30 e sulle ragioni ideologiche e politiche che ispirano la loro ideazione e costruzione. Alberto Ferlenga e Daniele Pisani si interrogano, invece, su un fenomeno tanto diffuso quanto misconosciuto: la distribuzione sull'intero territorio nazionale italiano, al termine della Grande Guerra, di un notevole numero di massi provenienti dalle montagne che erano



state teatro dei combattimenti e delle miriadi di morti, ma anche delle vittorie, dell'esercito italiano. I due saggi affrontano il tema di una sorta di reliquie che invade ogni angolo del paese, e si interrogano sulla genesi del fenomeno e sui possibili significati simbolici e retorici.

Seguono tre interventi (Ludwig Seyfarth, Giacomo Calandra di Roccolino, Elisabetta Terragni) dedicati a recenti, specifici, casi di riuso di architetture, accomunati dall'intento di conferire una funzione almeno in parte memoriale a opere che erano invece sorte per ragioni strettamente belliche. Tutti e tre i casi qui considerati si occupano della trasformazione di opere risalenti alla seconda guerra mondiale; due di essi sono dedicati a opere situate ad Amburgo. Macerie della contemporaneità, attraverso il restauro e il riuso, acquisiscono un nuovo significato. Manufatti colossali, ma rimasti a lungo invisibili, trovano una nuova funzione. Morte architetture della morte vengono animate di nuova vita. Ad agire nel profondo è, questa volta, il processo di costruzione di una memoria europea condivisa.

Chiude il numero la presentazione di una recentissima pubblicazione sul tema, *Re-enacting the Past. Museography for Conflict Heritage*: del ricco volume si propone la riedizione del saggio introduttivo di Michela Bassanelli.

## Architettura, guerra e ricordo

Hartmut Frank\*

Mi è stato chiesto di parlare del 'monumento' e del 'monumentale' in architettura. Per me non è solo una questione legata alla memoria, all'atto di 'memorizzare' alcuni avvenimenti, perché – essendo architetto – sono convinto che le pietre da sole non possano 'parlare'. È quasi impossibile ricordare qualcosa attraverso una forma costruita, attraverso un artefatto chiamato 'monumento'. Benché sia una contraddizione, ricominciamo però sempre a costruire monumenti: continuiamo a voler vincere il tempo, a voler rendere presente la memoria e allo stesso tempo a produrre punti di riferimento che ci aiutino a memorizzare avvenimenti, miti, storie. La lotta contro il tempo è un problema fondamentale dell'architettura, che mira a costruire qualcosa che duri più a lungo della vita di un singolo individuo e che possa restare come testimone, anche se in forma di frammento, di rovina. La pratica di costruire per preservare la memoria è sempre stata ricercata e messa in atto nei campi di battaglia in tutta Europa. L'Europa più di qualunque altro luogo è bagnata dal sangue di milioni di individui che hanno perso la vita in innumerevoli battaglie, soprattutto durante i due conflitti mondiali. Com'è possibile, allora, memorizzare e 'conservare' la storia? La storia è una cosa che svanisce, e che quindi dobbiamo ricostruire permanentemente. Da sempre gli architetti sono stati chiamati a costruire punti di riferimento, a edificare luoghi in cui si può ricordare. Dico "si può": non si tratta, infatti, di una relazione diretta, ma di una proiezione. Solo se conosciamo il significato di ciascuno di questi avvenimenti storici possiamo ricordare. Se non c'è uno storico che ci racconta la storia, non vediamo niente: sono solo pietre che non parlano.



Sir Edwin Lutyens, Memoriale a Thiepval. Cenotafio dei caduti della prima guerra mondiale a Londra.

Il processo di memorizzazione è spiegato molto bene nella teoria della retorica di Cicerone, che utilizza luoghi e oggetti specifici della sua casa per memorizzare i propri discorsi. Egli associa a un certo vaso o a un tavolo o all'atrio della *domus* un determinato concetto, ma lo cambia sempre: per un'altra arringa, per un'altra storia, Cicerone utilizza sempre gli stessi elementi. Un buon esempio per far capire il tema dell'ambivalenza del memoriale e per mostrare come progettiamo questi artefatti per memorizzare si trova a Thiepval, nel nord della Francia, sul luogo di una famosa battaglia della prima guerra mondiale. Il memoriale di Thiepval è una struttura molto impressionante, progettata da Sir Edwin Lutyens e costruita dopo la Grande Guerra su di una piccola collina, al centro di un vasto cimitero dove sono tumulati per la maggior parte soldati sconosciuti. Vi sono sepolti circa 160.000 caduti non identificati. È un memoriale dell'Alleanza Franco-Britannica, simboleggiata da due imponenti volumi che sono al tempo stesso le imposte dell'arco. L'arco, che funge da collegamento tra questi due volumi, simboleggia l'alleanza tra le due nazioni. Su di una parete all'interno del manufatto si trova un'iscrizione con la quale si spiega che non si tratta di un monumento che commemora una vittoria. La collina non fu mai conquistata dagli alleati, ma alla fine della battaglia della Somme i tedeschi abbandonarono questo luogo. L'area è uno dei luoghi in cui gli alleati persero il maggior numero di soldati nel corso di un'unica battaglia durante tutta la prima guerra mondiale, e questo fatto mi ha colpito profondamente. Il grande monumento è pensato come un memoriale ai caduti, e non, come avviene normalmente in un campo di battaglia, come un monumento celebrativo della vittoria fatto erigere dal vincitore.

Tra i lavori di Lutyens troviamo un altro notissimo monumento di guerra: il cenotafio di Londra. Si tratta di un monumento che non racconta niente, è solo un pezzo di pietra, una stele. Ci sono una piccola corona della vittoria e tre bandiere, ma la cosa più interessante è che questo cenotafio è riprodotto in tutto il Commonwealth: se ne trovano di identici in Canada, in Australia, in Sudafrica e in altri luoghi. Lutyens fu incaricato dallo stato quale architetto responsabile per la costruzione di tutti i monumenti commemorativi già durante la prima guerra mondiale. Poco dopo, però, Lutyens lasciò l'incarico a Reginald Blomfield, l'autore di tutti i piccoli cimiteri britannici che caratterizzano il



Tony Garnier, schizzo per l'*Ile de Cygne* nel Parc de la Tête d'Or, Lione; Wilhelm Kreis, disegno per le *Totenburgen* sul fiume Dnepr in Ucraina e in Cirenaica.

paesaggio del nord della Francia. Ai tedeschi non fu invece permesso di lasciare cimiteri, neanche piccoli, in prossimità dei campi di battaglia, cosicché essi si concentrarono in tre luoghi principali, mentre i francesi riportarono i propri morti identificati nei loro paesi d'origine. Le questioni che gli si presentano alla fine della guerra sono due: come ricordare il soldato anonimo, caduto in battaglia, cui non è stato possibile restituire il nome, e dove collocare un suo monumento commemorativo. Al tema della collocazione non vi è una risposta univoca: a volte, come a Thiepval, il milite ignoto viene ricordato nel campo di battaglia, altre volte viene invece portato nella capitale dell'Impero britannico. Così come i luoghi, anche le forme di questi monumenti sono da un lato il prodotto dell'invenzione artistica di un singolo architetto, dall'altro vanno letti più che altro in relazione con la memoria collettiva della guerra. Questi due memoriali di Lutyens assomigliano ad altre opere da lui realizzate: ad esempio il cenotafio ricorda per alcuni aspetti stilistici le opere a New Delhi, in India, mentre Thiepval il progetto, mai realizzato, per la cattedrale di Liverpool.

Anche in Francia fu nominato un architetto famoso come responsabile dei memoriali: Tony Garnier. Garnier è noto per la *cit  industrielle* e per i suoi lavori nella citt  di Lione, per il quartiere * tats-Unis* o per la grande *Halle* realizzata sul modello della *Salle des Machines* dell'esposizione universale di Parigi del 1889. Egli progetta per Lione una serie di grandi memoriali della guerra, ma l'unico realizzato si trova nel Parc de la Tête d'Or, sulla cosiddetta *Ile de Cygne*. Questo progetto ha un riferimento molto romantico: prende spunto dall'isola dei morti di Arnold Böcklin.   evidente che per realizzare un monumento ai milioni di morti sconosciuti di questa guerra, gli architetti non hanno un concetto univoco, n  mettono in campo idee 'nazionali', ricercano bens  le proprie soluzioni nel corpus della disciplina. Garnier, in questo caso specifico, si rif  alla tradizione dei pittori di lingua tedesca a Roma di cui Böcklin era uno dei maggiori rappresentanti e la utilizza per ricordare questo particolare momento storico.

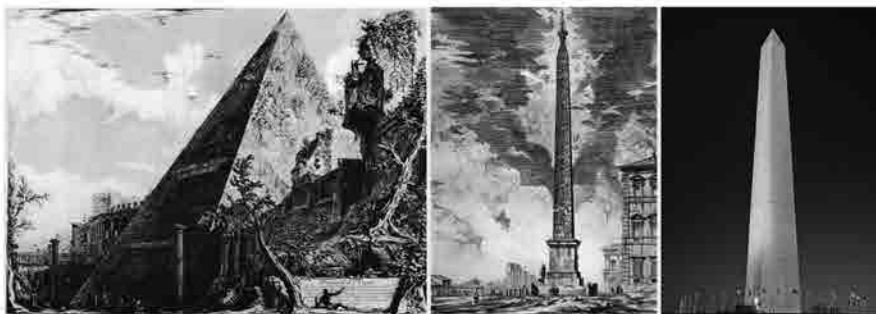


Stele dalla tomba dell'architetto Ka, Museo Egizio, Torino; modello della sepoltura di un'importante famiglia egizia, Museo Egizio, Torino.

Il terzo architetto è Wilhelm Kreis, che fu nominato dallo stato tedesco per lo stesso tipo di incarico. Kreis aveva già costruito una serie di piccoli cimiteri in Francia durante la guerra, che oggi non esistono più e dei quali non sono rimaste molte tracce. Sono invece più note le immagini dei monumenti da lui progettati durante la seconda guerra mondiale, quando fu nuovamente incaricato dalla Germania nazista di progettare dei memoriali di guerra. Negli anni Quaranta del Novecento Kreis è ormai già alla fine della sua carriera di architetto e propone delle grandi *Totenburgen*, dei “castelli dei morti”, dalla Russia fino al Nordafrica, in Cirenaica.

Durante i miei studi, l'immagine della *Totenburg* sul fiume Dnepr in Ucraina è sempre stata usata come simbolo del nazismo, e questa interpretazione emerge quando leggo il monumento non in base al suo contesto architettonico ma solo in relazione al contesto storico-politico. Mi rendo conto infatti che questa lettura è già la proiezione di un'interpretazione che non ha niente a che vedere con la forma. Lo stesso monumento, quasi uguale, l'hanno realizzato in seguito i sovietici vicino a Stalingrado, e certamente non è mai stato interpretato come un monumento nazista. Ciò che voglio porre in rilievo è che la memoria e l'interpretazione delle forme cambiano rapidamente. Attraverso questi esempi si cominciano a riconoscere metodi comuni per produrre monumenti, che sono codificati all'interno della disciplina dell'architettura. Abbiamo ad esempio una preferenza per alcune forme, che sono utilizzate quasi sempre quando siamo chiamati a costruire un monumento. Ho già detto che un monumento è un manufatto architettonico costruito per resistere il più a lungo possibile, e non è un caso che molte delle forme che utilizziamo ancora oggi per costruire monumenti si riferiscano al culto dei morti praticato fin dall'antico Egitto.

A Torino, al Museo Egizio, si trova il corredo funebre della tomba dell'architetto Ka. Di quest'architetto conosciamo il nome grazie alla stele che ricorda la sua vita e, dalla magnificenza della sua sepoltura, sappiamo che era un archi-



La piramide di Caio Cestio a Roma; l'obelisco egizio fatto erigere da Sisto V in piazza S. Giovanni in Laterano; l'obelisco memoriale a George Washington, Washington D.C., USA.

tetto illustre, anche se non sappiamo cos'abbia costruito. Certamente però in Egitto l'architettura era direttamente in relazione con il culto della vita eterna e a Torino ritroviamo molte delle forme legate a questa concezione. Lì, in un angolo del museo, si trova anche un modello, in una posizione marginale e privo di qualsiasi legenda: non so quindi di che tomba si tratti. Certamente non era la tomba di un personaggio importante, doveva trattarsi piuttosto della tomba di una famiglia. Essa era direttamente legata alla casa in cui visse la famiglia. La tomba è scavata sotto la casa e fuori furono realizzate due piramidi, per indicare che si trattava di una tomba. Forse non si trattava della casa vera e propria, ma di una tomba che ricordava solamente la forma della casa, come avviene più tardi presso gli etruschi.

Ciò che qui emerge in modo chiaro è la relazione tra la piramide, una forma astratta, e la morte. Nelle tombe egizie convivono sempre due elementi: l'interno della tomba, con tutti gli oggetti della vita quotidiana per il mondo ultraterreno, e l'esterno, un simbolo astratto dell'eternità che in questo caso è la piramide. La piramide è una forma ricorrente in tutta la storia dell'architettura occidentale. Basti pensare alla piramide di Caio Cestio a Roma, oppure alle piramidi di Piranesi o anche agli obelischi. In cima ed essi c'è sempre una piccola piramide, il *Pyramidion*, che per traslazione ha fatto anche di questi oggetti un simbolo d'eternità. I romani hanno cominciato per primi a trasportare e innalzare gli obelischi egiziani a Roma e in seguito, dopo la cristianizzazione, hanno posto una croce sopra di essi, così come hanno costruito le chiese al di sopra dei templi. Si tratta di un'appropriazione o incorporazione di questa tradizione da parte di un'altra cultura e per un altro culto. L'obelisco è utilizzato in seguito innumerevoli volte, anche nel caso del monumento a Washington. La piramide e l'obelisco sono diventati un simbolo usato in tutto il mondo.

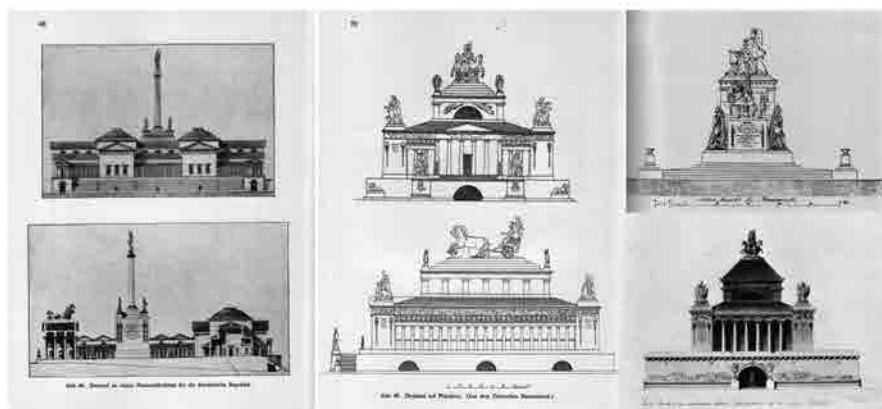
Anche l'architetto berlinese Friedrich Gilly, nel monumento a Federico il Grande, propone due obelischi per un memoriale in forma di tempio, che progetta di far erigere sopra una cripta che avrebbe accolto la tomba del re. La combinazione di tre figure architettoniche con un riferimento alla tradizione antica fu concepita per creare un luogo di grande importanza all'interno della



Friedrich Gilly, schizzi di studio e veduta del monumento a Federico il Grande; Friedrich Weinbrenner, planimetria e fotografia della piazza del mercato di Karlsruhe.

città; purtroppo il monumento non fu mai realizzato. Le tre figure sono una di origine egiziana – gli obelischi – una greca – il tempio – e la terza – il basamento – è un riferimento esplicito a Roma antica. Attraverso questi esempi, intendo sottolineare come l'architetto che vuole costruire un monumento utilizza elementi formali capaci di raccontare e di creare nella nostra mente associazioni e ricordi: sappiamo infatti che queste sono figure che hanno avuto fin dall'antichità un significato comprensibile a tutti. Non è necessario conoscere la religione egiziana nel suo complesso per comprendere che alcune forme ad essa legate hanno sempre simboleggiato l'eternità. Ritroviamo per esempio la piramide anche nell'opera di Friedrich Weinbrenner, che ne realizza una nella piazza centrale di Karlsruhe all'inizio dell'Ottocento. Il caso di Weinbrenner è esemplare per comprendere in che modo un architetto si avvicina al tema del monumento, che cosa fa per crearlo e quanto poco gli importa il significato politico, o il motivo che sta alla base della realizzazione. Per lui ciò che conta è l'incarico che si trova ad affrontare, un compito che è tra i più tradizionali per la professione dell'architetto.

Weinbrenner è un giovane architetto che lasciò la sua città natale, Karlsruhe, e andò a Strasburgo perché era entusiasta della rivoluzione francese e voleva partecipare alle attività dei Giacobini. Nel 1797 avanza una proposta progettuale in un concorso nazionale francese per un monumento della neonata Repubblica, un monumento che, anche in questo caso, mette insieme diversi elementi. Questo progetto ricorda da vicino i lavori della École Royale di Parigi, influenzati dalle allora recentissime scoperte archeologiche e dalla conseguente 'moda' egizia. Pochi anni dopo propone, invece, un monumento a Napoleone, che è al tempo stesso una combinazione narrativa. Il progetto vede una commistione di elementi architettonici e scultorei, come ad esempio la quadriga della vittoria,



Friedrich Weinbrenner, progetto per un monumento nazionale della Repubblica francese; progetto per un monumento a Napoleone; progetto per il monumento alla vittoria su Napoleone nella Battaglia dei popoli.



che simboleggia i successi militari dell'Imperatore. Weinbrenner ha costruito anche altri monumenti per alcuni generali di Napoleone caduti in battaglia, ma sono molto più semplici delle prime proposte. Subito dopo la sconfitta di Napoleone, Weinbrenner continua a progettare grandi monumenti e fa una proposta per un monumento nazionale tedesco a Lipsia, dopo la famosa Battaglia dei popoli, che segna l'inizio della riorganizzazione dell'Europa. Per lui non è una contraddizione lavorare per la memoria delle vittorie di Napoleone e allo stesso tempo per memorizzare la sconfitta di questo personaggio. Questo atteggiamento è significativo per dimostrare la possibilità di trasmettere attraverso la stessa architettura delle idee opposte. La relazione fra ideologia e storia, da un lato, e gli elementi fisici che costituiscono il monumento, le sue 'pietre', dall'altro, può cambiare, non è fissa, ma è una questione solo relativa al tempo e anche all'oblio. La memoria è la lotta continua contro l'oblio, ma dimenticare è nella natura delle cose e la memoria è una resistenza alla natura, creata dall'intelletto.

Un altro esempio di questo processo è L'Arc de Triomphe di Parigi, dedicato nel 1810 a Napoleone e sua moglie Sofia. Nel 1840 l'arco sarà ad esempio teatro di una festa per la monarchia di luglio, il regno di Luigi Filippo, poco prima della rivoluzione del '48. Quindi Jakob Ignaz Hittorff, un architetto tedesco naturalizzato francese che sarà uno dei preferiti di Napoleone III, avanzerà una proposta per tutta l'area attorno all'Arc de Triomphe, l'Étoile. Il monumento cambia ogni volta il proprio messaggio, diventando un elemento nuovo nella percezione quotidiana della città. L'arco non è ancora diventato la tomba del milite ignoto, che oggi si trova lì, ma è già un monumento di memorie diverse che si proiettano su di esso, e ha già assunto un ruolo importante per il paesaggio urbano. È strutturato da questi punti di riferimento ma non è una vera memoria comune, bensì appare come la somma di memorie individuali che si concretizza in monumenti di questo genere.

Ritorniamo quindi, ancora una volta, alla questione del significato del memoriale, con l'esempio del Leone di Belfort dello scultore Auguste Bartholdy, famoso per la statua della libertà di New York che fu realizzata come regalo del popolo francese agli Stati Uniti. Dopo la sconfitta della Francia nella



L'Arc de Triomphe a Parigi nel 1810 e nel 1848; Jakob Ignaz Hittorff, progetto per la Place de l'Étoile.



guerra franco-prussiana del 1871, Bartholdy, che non è un architetto ma uno scultore prolifico, riceve la commissione di creare un monumento. In questa occasione non era però possibile creare un monumento alla vittoria. Fu scelto quindi il Castello di Belfort, che aveva resistito e non era mai stato conquistato dai Tedeschi, diventando dopo la guerra un simbolo della resistenza francese. Bartholdy era alsaziano di Colmar e propose di rappresentare un leone fiero e minaccioso. In Germania il processo fu diverso. Non ci sono infatti grandi monumenti legati alle vittorie, ma ci sono tantissimi monumenti che celebrano il nuovo imperatore, Guglielmo I. Come esito di questa guerra e della sconfitta della Francia, la Germania dà vita al *Deutsches Reich*, un nuovo stato nazionale che solo nominalmente si rifà alla tradizione medievale, ma in realtà non era mai esistito in precedenza su questo territorio. Questo nuovo stato non sancisce la rinascita del Sacro Romano Impero, ma uno stato nazionale dominato dalla Prussia.

I monumenti non sono necessari per ricordare un personaggio che è ancora vivo o appena morto, ma hanno la funzione di tenere viva e veicolare la memoria della vittoria sulla Francia. Essi non celebrano la vittoria in quanto tale ma la creazione del nuovo *Reich* a Versailles alla fine di questa guerra e creano l'idea della relazione di questo nuovo stato con il suo territorio attraverso l'erezione di una serie di monumenti in punti strategici del paesaggio. Si tratta di una 'territorializzazione', un'appropriazione del territorio attraverso i monumenti. In Germania questi monumenti sono sempre stati stigmatizzati come espressione dello stile dell'epoca. Essi raccontano, in modo quasi 'logorroico', una serie di miti e storie, come ad esempio il monumento sul Kyffhäuser, una montagna nel centro della Germania non lontano da Weimar, dove essi hanno costruito un monumento che mette in connessione il nuovo imperatore Guglielmo con Federico Barbarossa. Su di esso è rappresentato il Barbarossa che dorme appoggiato su di un tavolo. Si tratta di un monumento di spiccata teatralità, molto wagneriano: per me è sempre stato un simbolo del cattivo gusto in architettura. Però si pone in diretta relazione con la tradizione dei monumenti realizzati



Auguste Bartholdy, Leone di Belfort; Bruno Schmitz, monumento sul Kyffhäuser a Guglielmo I e Federico Barbarossa.

dopo la rivoluzione francese e con la pratica di veicolare non solamente avvenimenti storici concreti, ma anche ideologie. Dopo la rivoluzione era stata propagandata l'idea della libertà e della fratellanza. Questi due concetti sono stati ricordati nelle colline e negli alberi della libertà. Ora, allo stesso modo, è propagandata l'idea del nuovo impero tedesco, reso concreto e visibile con questo tipo monumenti.

L'architetto del monumento del Kyffhäuser è Bruno Schmitz, uno dei più famosi costruttori di monumenti in assoluto, che già durante la sua vita ebbe grande successo internazionale e vinse anche uno dei premi per il monumento a Vittorio Emanuele II a Roma. Nel 1901, per esempio, egli realizza a Indianapolis, negli Stati Uniti, un monumento per la vittoria degli americani sugli inglesi. La stessa architettura, che si esprime in questi monumenti in Germania, entra anche nella discussione sulla costruzione degli edifici, dei palazzi che rappresentano questo nuovo stato. Uno di questi è il Reichstag di Berlino di Paul Wallot, che diventa una 'scuola' per un'intera generazione di architetti che prenderanno poi le distanze da uno storicismo 'corretto' che vuole produrre architetture in uno stile preciso – vero gotico, vero barocco o vero rinascimentale – per cominciare a utilizzare più liberamente, secondo la teoria di Gottfried Semper, gli elementi stilistici per creare un'architettura monumentale. A mio parere questo è il momento decisivo, in cui si crea una relazione diretta tra la costruzione di monumenti memoriali, in senso stretto, e di monumenti che fanno riferimento più in generale al concetto della permanenza rappresentata dall'architettura: un'architettura monumentalizzata. Questo tema diventa una 'scuola' del modernismo, che comincia a formarsi in questo momento. Un collaboratore di Wallot, Otto Rieth, pubblica tra il 1891 e 1901 quattro volumi di fantasie di architettura che intitola *Skizzen*. Le sue fantasie architettoniche, che all'inizio sono neobarocche, diventano via via sempre più astratte, sempre più ridotte alla pura forma. Questa evoluzione rispecchia il processo che vive l'architettura tedesca dell'ultimo decennio dell'Ottocento. È un processo segnato dal distacco dallo storicismo e dalla nascita dell'idea dell'architettura



Paul Wallot, Reichstag, Berlino; Otto Rieth, fantasie architettoniche.

come forma autonoma. L'architettura storicista ha sempre parlato attraverso frammenti, ora si fa strada l'idea di un'architettura che si esprima attraverso le proprie strutture tettoniche. È un processo che porta a pensare all'architettura come disciplina autonoma.

Un anno dopo la pubblicazione di Otto Rieth, un altro giovane architetto, Fritz Schumacher, produce sempre con lo stesso editore una serie di fantasie che non si chiamano più *Skizzen*, ma *Studien*, studi di architettura. La pubblicazione si apre con un monumento a Friedrich Nietzsche. Schumacher è il primo rappresentante di questa generazione che vuole creare un'architettura nuova, capace di esprimere il sentimento moderno, un sentimento legato all'idea di una società industrializzata e alla Metropoli. Dodici anni dopo anche Henry Van de Velde progetta un monumento a Nietzsche e certamente l'idea di un tale monumento è ispirata dalla precedente proposta di Schumacher. Questa generazione di nietzschiani, in tutta l'architettura tedesca, è molto presente e decisiva, e si colloca all'inizio del modernismo. Schumacher, poco dopo, quando comincia a costruire, si occupa di un monumento di nuovo tipo; non crea più monumenti nel senso tradizionale, una statua o il busto di un personaggio, ma vuole piuttosto creare monumenti che siano integrati nella vita pubblica della città. Per esempio, il monumento a Ludwig Franzius, un ingegnere che ha canalizzato il fiume Weser a Brema e ha creato il nuovo porto, un'opera necessaria a garantire la sopravvivenza delle attività commerciali di questa città. Un altro monumento di questo tipo si trova ad Amburgo ed è dedicato a Johann Georg Mönckeberg, il sindaco di Amburgo responsabile del rinnovamento del centro e della costruzione della prima metropolitana. Schumacher non propone solamente un monumento con un'iscrizione commemorativa, ma lo associa con una biblioteca pubblica in una strada totalmente commerciale. Entrambi questi monumenti non guardano alla tradizione ottocentesca, ma si proiettano nel futuro.

Pierre Patte alla fine del Settecento propone un piano generale di Parigi, in cui propone dei punti nel centro della città in cui si possano erigere monumenti al re di Francia. Anche in questo caso abbiamo una 'territorializzazione' della città, paragonabile a quanto avverrà più tardi su tutto il territorio tedesco. Essa



Fritz Schumacher, monumento a Friedrich Nietzsche; Henry van de Velde, monumento a Friedrich Nietzsche; Fritz Schumacher, monumento a Ludwig Franzius, Brema; Fritz Schumacher, monumento a Johann Georg Mönckeberg, Amburgo.

diventa una parte del corpo del re attraverso l'installazione di monumenti nel labirinto medievale della città. Questo piano è stato interpretato come l'inizio del rinnovamento urbano, della modernizzazione, ma è allo stesso tempo l'inizio della pratica di utilizzare lo spazio urbano come luogo di memoria. L'intera città diventa un grande monumento che racconta la storia nazionale in tutti i suoi grandi avvenimenti. Parigi per me è l'esempio principe. Una volta, ho fatto un calcolo dei caduti di tutte le battaglie commemorate nei nomi delle strade di Parigi, dei ponti eccetera ed è emerso che sono milioni. Visto in questo senso abbiamo una visione macabra del corpo della città, che diventa un enorme cenotafio.

Si comincia quindi a utilizzare il monumento anche per la creazione di uno spazio urbano. Justus Brinckmann, allievo di Heinrich Wölfflin, scrivendo *Platz und Monument* vuole creare o crea realmente una teoria della relazione tra città e monumenti. Non importa più cosa essi raccontano, a che cosa si riferiscono, ma che diventino elementi dello spazio, dell'identificazione generale con lo spazio della città; e questo è un concetto moderno del ruolo del luogo e di come creare accenti all'interno dello spazio urbano. È molto differente dall'idea di integrare il terreno di una città nel corpo di un re, comune sotto il potere monarchico. Questi elementi, anche quando hanno perso il significato che è loro attribuito inizialmente, diventano fondamentali per la creazione dello spazio; sono comparabili ai paesaggi urbani di un Giorgio De Chirico o un Mario Sironi, e questa interpretazione è valida anche per gli edifici.

Il modernismo comincia a introdurre nuove tipologie come il grande magazzino o la fabbrica, si pensi ai grandi magazzini Wertheim di Alfred Messel o alla fabbrica di turbine AEG di Peter Behrens a Berlino. Questi due esempi sono citati nel libro di Karl Scheffler sull'architettura della grande città, che sono uno dei risultati della discussione nietzschiana in Germania. L'accettazione dell'industrializzazione, così come l'elevazione a fatto culturale dell'industria nella città moderna, entra in questa discussione: anche l'industria diventa monumento



Pierre Patte, piano generale di Parigi; Julius Brinckmann, veduta del Palazzo del Campidoglio e schematizzazione tratta dal libro *Platz und Monument*.

nella città moderna. Parallelamente gli stessi architetti continuano a costruire monumenti convenzionali. Non si tratta più di monumenti wagneriani simili a quelli di Bruno Schmitz, dedicati all'imperatore Guglielmo I, bensì di monumenti che commemorano Bismarck, a quell'epoca ancora vivo, che diventa per una parte della borghesia moderna della Germania un simbolo dell'opposizione all'imperatore Guglielmo II.

Wilhelm Kreis, che come abbiamo visto realizzerà in seguito il progetto sul Dnepr, vince un concorso per le cosiddette *Bismarcktürme* ("torri di Bismarck"), la cui costruzione viene poi finanziata da associazioni di privati cittadini e amministrazioni comunali. Alla fine, secondo il progetto di Kreis saranno costruite almeno cento *Bismarcktürme*, distribuite in modo uniforme sul territorio del Reich e nelle colonie, così come era avvenuto con i monumenti dell'imperatore. Le *Bismarcktürme* sono molte di più e molto meglio integrate alla vita sociale del Paese. L'ultimo concorso per questi monumenti è quello per il monumento a Bingerbrück del 1910, che dopo una lunga discussione vincerà lo stesso Kreis. La questione attorno alla quale ruota il dibattito è se sia necessario presentare Bismarck come persona, con un busto o una statua, o sia invece sufficiente realizzare un edificio. Le *Bismarcktürme* realizzate negli anni precedenti sono semplici cippi che hanno in cima una piattaforma per un fuoco, mentre il monumento di Bingerbrück vive già autonomamente grazie alla posizione privilegiata sopra il Reno. Anche qui è presente l'idea della demarcazione del territorio e l'accento è posto inoltre sulla monumentalizzazione della natura e del paesaggio tedesco attraverso l'intervento architettonico. Più di una generazione di architetti partecipano a questo concorso, alcuni famosi, per esempio Mies van der Rohe o Hans Poelzig. Tutti avanzano le proprie proposte e nei progetti presentati al concorso si può riconoscere la tendenza a una astrazione sempre più radicale. Il metodo della creazione di qualcosa di monumentale, che 'memorizza' un avvenimento specifico o un'ideologia più generale, non può più basarsi su una rappresentazione narrativa.

Nel 1913, a Lipsia, si tiene la prima *Internationale Bau-Ausstellung*, esattamente cent'anni dopo la sconfitta di Napoleone. Questa esposizione tiene insieme tre



Peter Behrens, AEG Turbinenfabrik, Berlino; Alfred Messel, Kaufhaus Wertheim, Berlino.

elementi: una vera e propria esposizione come quelle universali (differenti paesi e differenti architetti), un grande monumento per commemorare la battaglia di Lipsia e una città-giardino che rappresenta la nuova idea dell'edilizia popolare. È molto importante sottolineare come il *Völkerschlachtdenkmal* eretto da Bruno Schmitz si confronta direttamente, in questa occasione, con un monumento al ferro di Bruno Taut. Grazie a tale confronto è evidente che l'idea del monumento per i modernisti non è poi così lontana da quella tradizionale.

Non molto più tardi anche i funzionalisti, che avevano sostenuto di non avere più bisogno del monumentale, cercano di creare una forma monumentale utilizzando un linguaggio modernista. Il primo, il *Völkerschlachtdenkmal*, è costruito nella forma tradizionale dei monumenti al Kaiser, mentre il monumento al ferro sfrutta le possibilità offerte da questo materiale e utilizza anche altri simboli e soluzioni come il vetro o il globo. Ci sono pochi monumenti in senso tradizionale eretti dagli architetti modernisti nel primo dopoguerra. La grande maggioranza di essi è opera di architetti tradizionalisti. Molti ci appaiono oggi tremendamente *kitsch*, soprattutto quando vogliono rappresentare il dolore o una situazione eroica. Vorrei ricordare solo due esempi: Il primo è il monumento alle vittime di uno sciopero a Weimar di Walter Gropius e l'altro, più famoso, è il monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg di Mies van der Rohe a Berlino. Entrambi furono distrutti dai Nazisti.

Per terminare questa traiettoria attraverso la storia, vorrei fare solo un accenno ai monumenti eretti dalla Kriegsgräberfürsorge, un'organizzazione per la realizzazione e il mantenimento di cimiteri militari tedeschi in tutto il mondo nata dopo la Prima Guerra Mondiale, perché in Francia e in Belgio non era possibile che lo stato tedesco erigesse cimiteri commemorativi. Fu così fondata un'organizzazione privata e i cimiteri da essa realizzati appartengono tutt'oggi all'organizzazione. Ufficialmente non si tratta di installazioni statali, benché dal secondo dopoguerra essa sia finanziata soprattutto dallo stato. Il memoriale dell'architetto Paul Schmitthenner a Bourdon in Francia è un esempio di ciò che fu realizzato nel secondo dopoguerra. In genere gli architetti di questi memoriali non sono mai nominati, è difficile trovare i loro nomi, perché dopo la guerra, dal punto di vista politico, non era vista di buon occhio la costruzione di



Wilhelm Kreis, *Bismarcktürme*; progetto vincitore del concorso per il monumento a Bismarck a Bingerbrück.





L'area della prima *Internationale Bauausstellung* a Lipsia del 1913; Bruno Schmitz, *Völkerschlachtdenkmal*; Bruno Taut, *Monumento al ferro*.

un cimitero militare tedesco: anche l'opinione pubblica era sfavorevole. In generale questi cimiteri sono piuttosto luoghi di lutto e si differenziano molto dai cimiteri costruiti nella prima metà del Novecento. Un altro, ultimo esempio di monumento memoriale è quello dei campi di concentramento di Buchenwald, realizzato da un gruppo di architetti della DDR che lo costruirono durante gli anni Cinquanta. Anche qui torna la vecchia idea dell'inserimento del monumento nel paesaggio, non vi è la monumentalizzazione dei resti del Lager, come ad Auschwitz o Dachau, ma gli architetti hanno creato un paesaggio della memoria capace di 'raccontare'.

Per terminare vorrei ricordare rapidamente il fondamento teorico che sta alla base di tutto questo ragionamento. Per me non è stato facile capire che questa produzione di monumenti ha giocato un ruolo fondamentale per la creazione dell'architettura moderna. Ho recuperato alcune direttrici teoriche molto importanti. Una di queste è quella elaborata da Friedrich Ostendorf, professore a Karlsruhe, che ha creato una teoria della composizione architettonica, cominciando con edifici semplici, costituiti da un unico spazio interno. Ostendorf vuole creare una teoria della spazialità e della volumetria dell'architettura, basata sull'addizione e ramificazione di elementi sempre più complicati. A pubblicare questa teoria alla fine degli anni Venti, è stato però il suo allievo Georg Steinmetz. Ostendorf infatti era partito volontario, all'età di quarant'anni, per la prima guerra mondiale

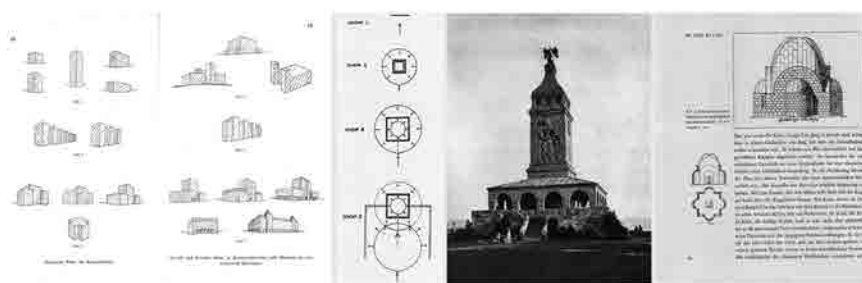


Walter Gropius, *Monumento ai Caduti di Marzo*, Weimar; Ludwig Mies van der Rohe, *Monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht*, Berlino; Paul Schmitthenner, *Memoriale a Bourdon*; Collettivo Buchenwald, *Memoriale nel campo di concentramento di Buchenwald*.

e morì quasi subito nelle trincee. Steinmetz aveva condotto, già durante la guerra, un'approfondita ricerca sui progetti di ricostruzione delle città e villaggi della Prussia orientale, devastati dall'invasione russa nel 1914. Il primo dei tre volumi pubblicati dell'opera *Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land: mit besonderer Rücksicht auf den Wiederaufbau in Ostpreußen* si incentra sui fondamenti per la costruzione delle città. L'ultimo volume pubblicato, che è in realtà il primo della serie, è molto interessante e parla della forma degli elementi dell'architettura. Steinmetz non vuole solo proporre un'architettura tradizionalista o modernista, ma cerca di mescolare le due correnti. Appare evidente che, anche per lui, l'elemento astratto, il corpo più semplice, diventa la base, come per Ostendorf, per tutte le forme dell'architettura. Proprio queste forme geometriche semplici, che sono le forme dei monumenti egizi, sono le stesse figure che vediamo ricorrere durante tutta la storia dell'architettura.

L'altro esempio è di nuovo Fritz Schumacher, che riprende da Hermann Sörgel la propria idea sulla percezione dell'architettura. Schumacher parla del modo differente con cui si percepisce una pittura rispetto a una scultura, per la cui comprensione è necessario un movimento. La scultura presuppone infatti la combinazione di varie immagini nella mente, che vengono poi sintetizzate e apprese come una totalità. Un edificio con uno spazio semplice è in realtà ancora più complicato perché presuppone una percezione interna ed esterna. Così un edificio più complesso, che si configura come agglomerato di vari elementi, rende necessaria tutta una serie di percezioni, e neanche l'edificio principale si può percepire in una volta sola. Per noi, quest'idea non è particolarmente sorprendente, perché oggi sappiamo che si possono realizzare delle fotografie e con il computer è possibile unirle rapidamente. Ma all'inizio del Novecento si tratta di una novità assoluta, in cui la teoria della percezione si mescola con la ricerca sulle forme dell'architettura.

Questa nuova teoria della percezione viene applicata per la prima volta proprio sulla *Bismarckturm* di Theodor Fischer, costruita nel 1901 vicino a Monaco, ap-



Georg Stinmetz, *Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land*; Theodor Fischer, *Bismarckturm*, Assenhausen; Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst: Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*.



plicando contestualmente le teorie di Adolph Hildebrandt sul problema della forma. Hildebrandt è uno scultore che ha vissuto a Firenze e studiato Michelangelo e che in seguito, dopo aver studiato i rilievi egiziani, propone una teoria del rilievo che si applica alla scultura, alla scenografia e all'architettura. Facciamo quindi un salto a una teoria molto posteriore, degli anni Quaranta, di Steen Eiler Rasmussen, architetto danese che parla, nel suo libro sul modernismo nordico *Nordische Baukunst: Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, della forma compatta come base per la buona architettura e porta come esempio un'opera dell'architetto danese P.V. Jensen-Klint per un memoriale dedicato al filosofo N. F. S. Grundtvig. Rasmussen sostiene che questo piccolo edificio dalla grande aura monumentale, che lui chiama "Klump", è esemplare per ogni forma chiusa e compatta.

Per concludere va citato *Nine Points of Monumentality* di Luis Sert, Fernand Legér e Sigfried Giedion, scritto nel 1943 a New York, che si basa sull'idea che funzionalismo e costruttivismo si siano allontanati troppo dall'idea della monumentalità. Gli autori auspicano la ricerca di una nuova monumentalità all'interno del modernismo e iniziano una discussione internazionale che durerà più di un decennio, nei CIAM e sulla rivista "Architectural Review". La ricerca della monumentalità è forse la base dell'architettura. Quest'ultima non può esistere senza la capacità di creare memoria o lasciare la libertà a chi la osserva di fare le sue associazioni personali. Le pietre che creano la forma dell'architettura sono aperte a sempre nuove interpretazioni.

\* Il presente saggio è una trascrizione della lezione tenuta da Hartmut Frank nel seminario "Architettura guerra e ricordo" tenutosi all'Università Luav di Venezia il 26 settembre 2012.

### English abstract

It's almost impossible to remember something through a built form, nevertheless man has always been fighting against time and, through architecture, aims to build something that can last for posterity and can help memorize events, myths and stories. To understand how man build memorials, we can have a look to monuments celebrating the fallen, which use very different languages: these monuments are on the one hand the product of a single architect's artistic invention, on the other hand should be read more than anything else in connection with the collective memory of the war.

Many of the forms that we still use today to build monuments have been existing since ancient Egypt. Just think of the shape of the pyramid or obelisk. The monument is not tied to a particular political significance: it is possible to pass opposing ideas through the same architecture, and architectural history is littered with examples.

Monuments are also capable to transmit ideologies and create identity. In Germany after 1870 were built hundreds of monuments celebrating the emperor. They mark the dominant points of the territory. The concept of creating a national identity can also be applied to monuments, made inside cities. Even the name of places can in this sense have a memorial function.

The search for monumentality is perhaps the basis of the architecture. The latter can not exist without the ability to create memory or the freedom to leave the observer to make his personal associations. The stones that create the form of architecture are always open to new interpretations.

### Riferimenti bibliografici

Giedion, Legér, Sert 1943

S. Giedion, F. Legér, L. Sert, *Nine points of Monumentality*, New York 1943.

Rasmussen 1940

S. E. Rasmussen, *Nordische Baukunst: Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, Berlin 1940.

Schumacher 1901

F. Schumacher, *Studien*, München 1901.

Steinmetz 1917

G. Steinmetz, *Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land*, Berlin 1917.

von Hildebrandt 1893

A. von Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893.

Ostendorf 1918

F. Ostendorf, *Sechs Bücher von Bauen*, Berlin 1918.

Rieth 1891-1901

O. Rieth, *Skizzen und Studien*, Leipzig 1891-1901.

Nerding 1990

W. Nerdinger, *Theodor Fischer. Architetto e urbanista*, Milano 1990.

Soergel 1921

H. Soergel, *Theorie der Baukunst*, München 1921.

Kreis 1944

W. Kreis, *Soldatengräber und Gedenkstätten*, München 1944.

Schliepmann 1913

H. Schliepmann, *Bruno Schmitz*, Berlin 1913.

Valdenaire 1919

A. Valdenaire, *Friedrich Weinbrenner*, Karlsruhe 1919.

## Architetture per fascistizzare i caduti in guerra: gli ossari di Oslavia e di Redipuglia\*

Paolo Nicoloso

La costruzione fascista dell'identità nazionale avviene manipolando la memoria collettiva, sia antica, sia recente. Grandi architetture identitarie a carattere funerario vengono costruite a iniziare dai primi anni trenta nel nord-est del paese a ricordo della Grande Guerra. La più imponente di queste è l'Ossario di Redipuglia sul Carso. Adagiato sul declivio di un monte, il monumento è composto da 22 gradoni di pietra, ognuno alto oltre 2 metri, largo 12, lungo circa 100, coronato dalla scritta "Presente" ripetuta migliaia di volte. Sulle pareti verticali dei gradoni ci sono le lastre di bronzo con i nomi dei caduti. L'ossario ne accoglie quarantamila, mentre i resti di altri sessantamila soldati rimasti ignoti sono raccolti in due tombe, incastonate sul gradone più alto. Tre croci nude concludono l'ascesa.

I progettisti dell'ossario sono due artisti milanesi, l'architetto Giovanni Greppi e lo scultore Giannino Castiglioni. Erano stati chiamati a Redipuglia nel 1935, a disegnare non il nuovo ossario, ma la sistemazione del vecchio cimitero ivi esistente, allora il più importante d'Italia per numero delle salme. Nell'immediato dopoguerra, su una collina chiamata la 'Montagnola', erano stati infatti



Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni, Ossario di Redipuglia.

raccolti i resti di ben trentamila soldati caduti in diverse zone del Carso, di cui solo cinquemila riconosciuti. In cima alla collina, dall'impianto ascendente e concentrico, era stata costruita una cappella, voluta da Emanuele Filiberto di Savoia, duca di Aosta. Questo camposanto, chiamato il Cimitero degli Invitti, fu inaugurato il 24 maggio 1923 alla presenza del re, di Gabriele D'Annunzio e di Mussolini, da poco assunto alla carica di primo ministro.

Caratteristica principale del Cimitero degli Invitti era di evidenziare il legame con il campo di battaglia. Il carattere distintivo ed evocativo era affidato alle epigrafi e agli oggetti – elmi, frammenti di granate, borracce, cesoie, gavette, fili spinati, stufe, giberne – che richiamaivano il combattimento, la morte imminente, la fatica della vita in trincea. Il luogo era principalmente espressione di una pietistica ingenua e popolare, adatta a un esercito di reduci e di familiari in visita alle tombe dei loro cari.

Questo cimitero comunicava un'idea di sofferenza, di disordine, di improvvisazione, di arte della sopravvivenza, che male si accordava con la mitizzazione e l'estetizzazione della guerra elaborata dal regime. Il pericolo di un messaggio distorto, quasi eretico, è avvertito da Ojetti: "Il cattivo gusto balla su questi trentamila morti la danza macabra. Scarpe, cappelli incatramati perché durino. Scudi, ricoveri, cannoni, biciclette" (Ojetti 1954). A chi visita il camposanto, sentenza il critico, non sembra che l'Italia abbia vinto la guerra. Neppure a



Cimitero degli Invitti della Terza Armata sul Colle Sant'Elia a Redipuglia.

Mussolini questo vecchio cimitero piace, gli ricorda un “grande deposito di un ferro-vecchio” (cit. in Fiore 2001b, 239). Lì infatti, come aveva osservato Ogetti, il pietismo prevale sull’idea di vittoria. Attraverso quest’opera, così amorfa e così caotica, è difficile, se non impossibile, inculcare quei valori di eroismo e di culto della patria, di gerarchia e di ordine, di esaltazione dello scontro armato propri del fascismo. È un monumento che non è fatto per spronare gli uomini a combattere nuove guerre.

La svolta avviene nel settembre 1935, dopo che erano state fatte alcune proposte per sistemare il vecchio cimitero. Il pretesto è molto probabilmente un rapporto giunto da Redipuglia al generale Ugo Cei, in cui si denuncia un grave danneggiamento delle tombe, provocato da diffuse infiltrazioni d’acqua. La proposta del generale di trasferire altrove il cimitero è ciò che vuole Mussolini. Il trasferimento significa implicitamente trasformare il cimitero in un ossario. Si va così a dare attuazione anche a Redipuglia al programma di monumentalizzazione dei luoghi della guerra predisposto nel 1928 (e riconfermato nel 1930) dal generale Giovanni Faracovi, allora Commissario per le onoranze ai caduti. Punto qualificante di quel programma era la realizzazione di alcuni grandi ossari in sostituzione dei numerosissimi cimiteri dispersi lungo il fronte. Queste nuove architetture sarebbero state espressione del “prestigio, della civiltà e della dignità della Nazione” (cit. in Fiore 2001a, 13-19).

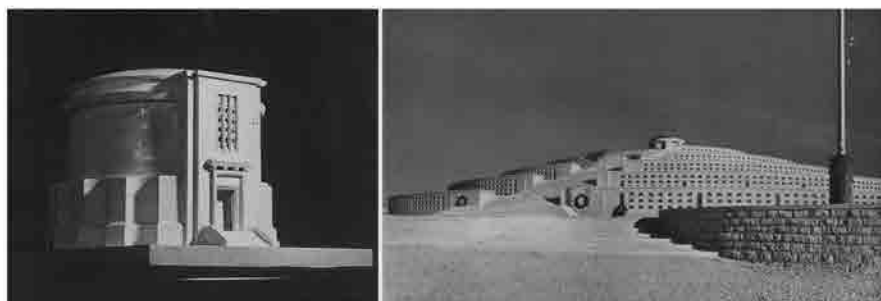
La preferenza per questa tipologia funeraria non è dovuta solo a ragioni di tipo economico, alla necessità di ridurre le crescenti spese di manutenzione, ma è anche di tipo commemorativo e ideologico. Le inumazioni cimiteriali hanno una durata limitata e si prestano poco per una modellazione architettonica monumentale. Invece, dall’architettura in pietra degli ossari si sarebbero più facilmente ottenuti quei caratteri di ‘grandiosità’, di ‘monumentalità’, di ‘perpetuità’ richiesti dal fascismo. Quelle enormi architetture funzionano molto meglio dei tradizionali cimiteri per costruire una certa memoria della guerra. Se nel cimitero l’attenzione è rivolta ai singoli morti, nell’ossario è indirizzata al monumento stesso. Con le forme architettoniche dell’ossario è possibile trasmettere al popolo nuovi valori. Azzerare le memorie personali per fare in modo che le vittime di quell’insensata strage diventino oggetto di culto, eroi. E poi trasformare il culto dei morti in epopea della nazione vittoriosa.

Non lontano da Redipuglia, sul colle di Oslavia, in vista della città di Gorizia, è stato costruito il primo dei grandi ossari, capace di accogliere cinquantamila salme. Progettato da Ghino Venturi a partire dal 1932, assomiglia a una sorta di fortezza a impianto triangolare, con ai vertici tre bastioni circolari che rimandano direttamente ai torrioni del castello di Gorizia (v. Pin 2008). Sull’area libera al centro sorge una grande elemento cilindrico cavo. Nelle forme e nelle dimensioni questo elemento richiama la tradizione antica del mausoleo

romano a pianta circolare. La classicità dell'architettura è ulteriormente marcata da un enorme rocchio di colonna, con scanalature, che avvolge l'intera base del monumento. All'interno del mausoleo, le pareti perimetrali sono costituite dagli stessi loculi. L'ossario è una fortezza e allo stesso tempo un mausoleo posto a difesa dei valori della civiltà italica, rappresentata dal modello funerario antico e dal frammento di colonna romana.

Altro grande ossario è quello di Monte Grappa, progettato nel 1933. I due autori, Greppi e Castiglioni, abbandonano la precedente idea del cimitero sotterraneo e ne sviluppano una opposta: portano le tombe alla luce del sole, trasformandole in un'imponente architettura funeraria ben visibile anche da grande distanza. Cinque gradoni concentrici modellano lo sperone roccioso. La montagna assume le sembianze di una sorta di fortilizio gradonato inespugnabile, il cui prospetto è definito dalle tombe assemblate sulle pareti verticali. La composizione, unitaria e grandiosa, è ottenuta dall'iterazione del singolo elemento, il loculo ad arco ripetuto 2.800 volte (v. Vanzetto 1996; Mondini 2006).

Confortati da questo successo progettuale, Greppi e Castiglioni si sono presentati a Redipuglia. Il nuovo ossario sul Carso deve superare per dimensione tutti gli altri, anche quello di Oslavia, che Venturi sta completando. Deve essere il più grande d'Europa. La sua grandezza, per estensione e per numero dei morti, deve parlare della potenza della nazione. Sul piano linguistico Redipuglia è in parte diverso dagli altri coevi lavori di Greppi e Castiglioni. Al posto del muro in pietra rustico, ritagliato dagli archi, qui compare un'uniforme lastra bronzea. L'unica decorazione – in sostituzione del loculo ad arco – è la scritta “presente”, che corre sul marcapiano. Se il vecchio Cimitero degli Invitti aveva al centro la Cappella del Duca d'Aosta, qui la centralità viene assegnata all'enorme scalinata rettilinea, con i nomi dei quarantamila. Al centro della composizione non c'è più il generale che li comandava, ma la massa dei soldati. Non più a uno solo, ma ai centomila va riservato il titolo di eroe, espressione evidente di una sopraggiunta democratizzazione nel culto dei caduti. La



Ghino Venturi, Ossario di Oslavia, modello; Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni, Ossario di Monte Grappa.

scalinata è il motivo architettonico dominante. Immediato è il riferimento al progetto di Baroni per il monumento al Fante sul monte San Michele, alla grande scalinata a forma di croce a ricordare la sofferenza, il dolore. Se l'ascesa di Baroni allude all'immane sacrificio, quella di Greppi e Castiglioni è una parata trionfale di morti vittoriosi.

Mussolini inaugura l'ossario il 19 settembre 1938, nel ventennale della Vittoria, durante la visita al nord-est d'Italia: in realtà, i lavori non sono ancora ultimati e quattro gradoni verranno completati solo nei primi anni Cinquanta. L'architettura dell'ossario gli appare quanto di più distante ci sia dall'informe e caotico vecchio Cimitero degli Invitti. Soddisfatto, loda l'opera di Greppi e Castiglioni, che "sfiderà i secoli e forse anche i millenni" (*Morti più vivi dei vivi* 1938). Diversamente dagli altri sacrari, qui a Redipuglia i due autori hanno voluto accentuare il principio di unitarietà architettonica, della diversità che si fa unità. In questo monumento, i morti sono disposti a schiera e compresi in una visione unitaria. Diversamente dal Monte Grappa, tutti i loculi sono esposti contemporaneamente alla vista. Questi morti compongono una massa militarmente disciplinata, perfettamente inquadrata, come quella dei vivi, degli iscritti al partito e alle organizzazioni giovanili, che il regime fa sfilare sulle piazze nelle grandi manifestazioni. I singoli nomi dei quarantamila soldati, distribuiti sui 22 gradoni, scompaiono nella ben più visibile scritta "Presente", ripetuta ossessivamente ottomila volte.



Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni, Ossario di Redipuglia: particolare con la scritta "Presente".



Ma “Presente” in quegli anni ha per tutti un pregnante significato politico. Appartiene al vocabolario della liturgia fascista. Infatti, la parola “presente” viene pronunciata nel rito fascista per eccellenza, il ‘rito dell’appello’ (v. Gentile 1993, 47-48). Essa si ritrova in tutti i sacrari fascisti, cioè nei luoghi dove si celebra il ‘sacrificio’ degli squadristi morti in azioni illegali, in scontri con la polizia e con gli avversari politici. Compare, ad esempio, nel più famoso dei sacrari fascisti, il Sacrario dei Martiri fascisti di Adalberto Libera e Antonio Valente, alla Mostra della rivoluzione fascista del 1932 a Roma. Qui sulla parete di una sala circolare, dall’atmosfera ‘azzurro-cupa’, viene ripetuta centinaia e centinaia di volte. Al centro della sala una scritta ricorda che i “martiri fascisti” sono caduti “per la Patria immortale”. Come i soldati nella Grande Guerra. Quell’esposizione romana ha uno straordinario successo: quasi quattro milioni di persone si recano nella capitale a idolatrare il fascismo e il suo duce (v. Schnapp 2003, 41-49). Altri milioni di pellegrini ritroveranno la stessa parola a Redipuglia, a sovrastare ossessiva i nomi dei caduti. Il “presente” del rituale fascista viene fatto pronunciare a centomila soldati morti prima dell’avvento del fascismo. Centomila persone l’una diversa dall’altra. Ognuna con la propria idea di patria. Tutte con la stessa divisa, ma ognuna portatrice di valori diversi, anche opposti, da dare a quell’esperienza bellica. Nell’ossario di Greppi e Castiglioni le differenze sono brutalmente azzerate. Il popolo dei morti parla un’unica voce. Il vecchio disordinato cimitero di Redipuglia è stato trasformato in un gigantesco sacrario fascista a cielo aperto. In un tempio della fede nella nazione fascista, un tempio questa volta privo di colonne e di archi.

\* Questo contributo è stato pubblicato in Paolo Nicoloso, *Architetture per un’identità italiana*, Udine 2012, 89-97.

### English abstract

Fascism built national identity manipulating the collective memory of the Great War also through the building of huge ossuaries. In the Thirties the regime destroyed many little cemeteries, built after the end of the war, and replaced them with ossuaries, also called sacraria. Three things had to define the new war memorials: magnificence (‘grandiosità’), monumentality (‘monumentalità’), and perpetuity (‘perpetuità’). Ossuaries were built along the front lines, like in Oslavia (1932-38) and in Monte Grappa (1934-35). The most important one was the Redipuglia’s ossuary, between Trieste and Gorizia.

An old war cemetery was already located in Redipuglia. It was designed to remember life in trenches during the war. However it gave the idea of unduty, not the idea of invincible army corps and Mussolini himself didn’t like it. So, on 1935, he decided to destroy the old cemetery and to build a new ossuary, a ciclopic terrace step in front of it. With 100 thousand buried soldiers, it was going to be the biggest in the world. Now the deads ranged themselves in a perfect line, like an obedient army. At the top of every terrace step there is a word, “Presente” (“Here”). This word is repeated eight thousand times. During Fascism the word “Presente” is meaningful: fascists used to say “Presente” when they sworn fidelity to one’s ideals. So “Presente” became a sign of faith in fascist ideology. At Redipuglia’s ossuary dead soldiers seem to say all together the same word “Presente”. In this way, the fascist regime changed these dead bodies in fascist warriors.



### Riferimenti bibliografici

Bortolotti 1996

M. Bortolotti, *Progetti e realizzazioni in Friuli Venezia Giulia. 1931-1938*, "Parametro", 213 (marzo-aprile 1996), 33-45.

Dogliani 1996

P. Dogliani, *Redipuglia*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari 1996, 375-389.

Fabi 1996

L. Fabi, *Redipuglia. Storia, memoria, arte e mito di un monumento che parla di pace*, Trieste 1996.

Fiore 2001a

A. M. Fiore, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: i sacrari di Giovanni Greppi e di Giannino Castiglioni (1933-1941)*, tesi di dottorato, Dsa/Iuav, Venezia 2001.

Fiore 2001b

A. M. Fiore, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni*, "Annali di architettura", 15 (2003), 233-247.

Gentile 1993

E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari 1993, 47-48.

Mondini 2006

M. Mondini, *Le sentinelle della memoria. I monumenti ai caduti e la costruzione della rimembranza nell'Italia Nord orientale (1919-1939)*, "Annali della Fondazione Luigi Einaudi", XL (2006), 285-289.

*Morti più vivi dei vivi* 1938

*Morti più vivi dei vivi*, "Il Popolo del Friuli" (20 settembre 1938).

Ogetti 1954

U. Ogetti, *I taccuini*, Firenze 1954.

Pin 2008

L. Pin, *L'Ossario di Oslavia di Ghino Venturi. Culto dei caduti, mito della romanità e fascismo al confine orientale. 1931-1938*, tesi di laurea, Facoltà di lettere e filosofia di Udine, a. a. 2007-2008.

Safred, Fabi, Todero 1996

L. Safred, L. Fabi, F. Todero, *Redipuglia. Storia, arte, memoria*, Ronchi dei Legionari 1996.

Schnapp 2003

J. T. Schnapp, *Anno X. La mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa-Roma 2003.

Vanzetto 1996

L. Vanzetto, *Monte Grappa*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari 1996, 367-372.

## “Il primo e il più grande monumento della vittoria”

Nota su di un caso di iconografia aniconica

Daniele Pisani

1. La peculiarità assunta dalle Tre Venezie a livello nazionale nella commemorazione delle gesta e dei caduti della Grande Guerra, in quanto teatro dei combattimenti e fucina – pertanto – della vittoria, ben si coglie in tutta la sua portata se si focalizza l'attenzione, *pars pro toto*, su di un particolare troppo ricorrente per essere puramente casuale.

Nel disegno di legge per la sepoltura della salma del Milite Ignoto, presentato alla Camera dei Deputati il 20 giugno 1921, si fa riferimento al Monte Grappa come a un ‘altare’: un “altare indomito di volontà e di fede” (*Milite ignoto* 1963, 33). Sempre in relazione alle celebrazioni del Milite Ignoto, si deve constatare come nell'ottobre del 1921 un trafiletto della pagina milanese del “Corriere della sera” (il “Corriere milanese”) informi tra l'altro che il Comitato ordinatore della cerimonia celebrativa del 4 novembre ha “preso pure opportune disposizioni per il trasporto del masso del Grappa dinanzi alla Torre del Filarete”. Il corteo che serpeggia per le vie della città in occasione dei festeggiamenti della Vittoria del 1921, veniamo a sapere, intorno alle 16.30 sfila proprio dinanzi



Frece segnaletiche collocate nel Sacrario di Monte Grappa (fotografia di Teresa Cos).

al cosiddetto Masso del Grappa. Le vedove e le madri dei caduti sono vestite a lutto. Non possono mancare le autorità e l'esercito. "Il Masso – riporta il "Corriere" – è ricoperto da fronde verdi e su esso si appoggiano le bandiere dei veterani e dei garibaldini". Non sorprende l'omaggio reso al Masso da parte dei fascisti della prima ora. Come non stupisce – per tornare al Milite Ignoto – che la carrozza ferroviaria, con funzione di feretro, che in questi stessi giorni dell'autunno del 1921 viaggia a ritroso dai cambi di battaglia verso Roma (v. Cavara 1923; Labita 1990; Pozzi 1998; Cadeddu 2001), tra file di folla commossa, sia in forma di altare sormontato da un arco fatto non di pietra qualunque, bensì di pietra carsica.

Il Monte Grappa, quindi, come 'altare', e i suoi massi come una sorta di cimeli. E la carrozza feretro del Milite Ignoto in pietra carsica. Una coincidenza? Il frutto dell'accostamento di alcune notizie estrapolate tra chissà quante altre? Sarà. Ma quando, in pieno regime fascista, si realizzerà nel Vittoriano, su progetto di Armando Brasini, una cappella (con tanto di cripta) dedicata al Milite Ignoto, ove tra l'altro benedire le bandiere prima delle campagne militari, si baderà a costruirne l'altare in un unico blocco: un unico blocco di pietra del Monte Grappa (*Milite ignoto* 1963, 27; Leone 1988, 48; Tobia 1996, 102-103). Di marmo del Carso sono invece le lastre pavimentali della cappella. Ma – tornando al giorno della celebrazione del Milite Ignoto – sempre in pietra del Carso è pure l'altare su cui, proprio il 4 novembre 1921, in contemporanea alla cerimonia romana del Milite Ignoto, viene officiata una cerimonia anche



Giuseppe Greppi e Giannino Castiglioni, Sacrario di Monte Grappa (fotografia di Teresa Cos).

nel cimitero di Aquileia al cospetto delle tombe dei dieci caduti, tra quelli appositamente raccolti sugli undici principali campi di battaglia (San Michele, Gorizia, Monfalcone, Cadore, Alto Isonzo, Asiago, Tonale, Monte Grappa, Montello, Pasubio, Caposile), non prescelti da Maria Bergamas come quel 'Milite Ignoto' in grado di rappresentare tutti coloro i cui resti sono ormai impossibili da identificare (v. Cadeddu 2001, 168).

Enumeriamo ancora alcuni altri fatti. In massi scavati dal Monte Grappa verranno, naturalmente, realizzati i muraglioni del Sacrario del Monte Grappa, così come, al suo interno, il Santuario della Madonnina, oppure la Via Eroica (v. *Sui campi di battaglia* 1937, 54). In massi scavati dal Monte Grappa è realizzata anche la tomba di Tito Acerbo nel cimitero di Musile di Piave, opera di artisti di Loreto Aprutino, da dove proveniva l'eroe (v. *Sui campi di battaglia* 1929, 114). Viene anzi da chiedersi quante volte i massi di pietra da cui sono ricavate le figure ritratte in migliaia di monumenti ai caduti in ogni parte d'Italia provengano dalle pendici del Grappa o di altri 'monti sacri' (v., in questo stesso numero di Engramma, il saggio di Alberto Ferlenga).

Non che il Grappa sembri peraltro costituire un'eccezione. L'Ossario del Pasubio, ad esempio, è costruito con le pietre delle "gigantesche pareti delle Dolomiti" su cui si erge, e questo certo non pare – a giudicare, almeno, dall'insistenza con cui Giuseppe De Mori sottolinea il fatto ed enumera la provenienza delle differenti pietre (v. De Mori 1926, 11) – un fatto dovuto a una mera questione di economia, mezzi e denari. Non si può poi credere che una scelta come quella di collocare nella piazza di fronte a Palazzo Bonora, per la bolognese Esposizione Nazionale della Guerra del 1918, un enorme masso del Pasubio di ben ottanta quintali, appositamente inviato da parte del Comando della prima Armata, sia interpretabile solo e soltanto in termini documentari e rappresentativi (v. Rossoni 2009). E come metterla poi con lo *Schema di programma per la Celebrazione del Ventennale della Vittoria*, redatto in vista della Mostra della Vittoria che si sarebbe tenuta a Padova nel 1938, che al secondo punto, intitolato *Trionfo delle stele e dei cippi* e dedicato alla "glorificazione delle località di combattimento", prevedeva in primo luogo un "Grande trofeo di stele e di cippi formato da rocce delle località più storiche della guerra" (cit. in Dal Piaz 2008, 317)?

Ancora più rivelatrice risulta un'iscrizione nel Cimitero degli Invitti della Terza Armata sul Colle Sant'Elia a Redipuglia: "Tra massi del Carso e del Nevoso sorge qui un cippo del nuovo confine in Venezia Giulia rivendicata; impastato con sabbia dell'Uncia [sic], ghiaia dell'Isonzo, cemento di Salona, acqua del Timavo: legato con ferro tolto ai reticolati del Monte Nero..." (cit. in Cadeddu 2001, 134). Il cippo è costituito materialmente di elementi tratti dai luoghi topici della guerra; tra di essi, un ruolo non trascurabile è svolto dalle acque del Timavo; e basterà qui ricordare come, alla solenne cerimonia in cui Maria

Bergamas sceglie la salma del Milite Ignoto (v. Tognasso 1922; Cadeddu 2001), il vescovo di Trieste, che officia la cerimonia alla presenza del duca d'Aosta, intinga più volte l'aspersorio in una coppa di cristallo che contiene le acque, appunto, del Timavo (v. Pozzi 1998, 338; Cadeddu 2001, 124). Timavo al quale, resta da aggiungere, non aveva potuto esimersi dal fare riferimento già Gabriele D'Annunzio nel terzo dei *Tre salmi per i nostri morti*, pubblicati per la prima volta sul "Corriere della sera" del 2 novembre 1915 e poi entrati a far parte dei *Canti della guerra latina* (v. D'Annunzio [1915] 1984, 784).

Un caso forse ancor più emblematico è però quello che riguarda la posa della prima pietra di un'opera simbolica e politicamente pregnante di significati come il Monumento alla Vittoria di Bolzano. È il 12 luglio 1926, e alla presenza delle autorità – tra cui il re e i generali Luigi Cadorna e Pietro Badoglio – viene compiuta una cerimonia nel corso della quale vengono posate tre diverse pietre, una tratta dal Monte Corno Battisti, una dal Monte San Michele e una dal Monte Grappa (una per ciascuna delle Tre Venezie, insomma); il legante viene ottenuto per mezzo di acqua del Piave versata niente di meno che dal Re d'Italia in persona. Il Duce, dal canto suo, non sarà però da meno: il 18 settembre 1938, nel corso della tappa a Trieste del suo viaggio nelle Tre Venezie in occasione delle commemorazioni del ventennale della Vittoria (v. *Il duce nelle Venezie* 1938), la prima pietra dei Magazzini Generali che egli poserà nel nuovo rione del Littorio non solo sarà "un masso del Carso", ma un masso "di quota 144, dove il Duce fu ferito" (Mussolini 1938, 48).

Prima di arrivare ai tardi anni trenta, è tuttavia bene soffermarsi ancora su almeno un caso risalente al primo decennio del Fascismo. Sulle pendici del Monte Grappa, tra il 1928 e il 1933, viene realizzato un monumento ai caduti su cui



Monumento ai caduti di Sant'Eulalia (fotografie di Teresa Cos).

è stata recentemente attirata l'attenzione (Mondini 2006a; Id. 2006b; Pisani 2011b). Si tratta del monumento del piccolo borgo di Sant'Eulalia, nei pressi di Borso del Grappa, che raffigura un alpino solitario, in atto di fissare Cima Grappa, dai tratti tutt'altro che marziali. Sino a un certo punto, si tratta dell'opera collettiva di una piccola comunità: la pietra di cui è fatto venne trascinata a valle, sino alla piazzetta del borgo, con il concorso della popolazione maschile in massa, e l'incarico venne assegnato a uno scultore locale. A porsi come il perno del monumento, ancor più che l'alpino, è l'enorme masso di pietra.

2. A ben vedere, il fenomeno di cui stiamo qui cercando di enumerare alcune manifestazioni si rivela assai difficile da circoscrivere. Più di un sacrario fascista del quarto decennio del secolo è realizzato, per ragioni di natura pratica ma al tempo stesso pure programmatica, in pietra locale; giacché se un'operazione di natura senza dubbio pratica finisce inesorabilmente per tramutarsi in un'operazione di natura anche (e forse soprattutto) programmatica è per la semplice ragione che i sacrari sorgono nei luoghi in cui si erano svolti i combattimenti e che – in quanto tali – sono, come si vedrà, una vera e propria sorgente di sacralità. La pietra locale, nel caso dei sacrari, è insomma tutt'altro che una pietra qualsiasi. Ci basti, per ora, constatare il prodursi di un circolo, virtuoso o vizioso a seconda dei punti di vista: i sacrari commemorano i caduti sul luogo in cui essi sono morti e ne sacralizzano la morte; ma è dalla morte di massa che è avvenuta in quel luogo che essi attingono la sacralità, per conferirla a loro volta ai caduti che ospitano.



Giuseppe Greppi e Giannino Castiglioni, Sacrario di Monte Grappa (fotografia di Teresa Cos).

Se non è, tuttavia, possibile tracciare una costellazione del fenomeno su cui ci stiamo interrogando senza prendere in considerazioni anche i sacrari degli anni trenta è anche, e soprattutto, per un'ulteriore ragione. Se un sacrario come quello di Monte Grappa, il primo in cui entra in scena la figura di Ugo Cei, si distingue da quelli precedenti ed è il primo di una nuova serie è perché a farsi architettura è qui lo schieramento dei caduti 'serrati in falange'. Gli ossari realizzati sotto la gestione Faracovi erano delle teche che custodivano le salme; questi, 'di nuova generazione', sono un vero e proprio ammassamento di loculi a cielo aperto. Scomparso qualsiasi spazio interno, il sacrario è il puro e semplice concentramento dei caduti, che al di sopra di una certa soglia, per così dire, fanno massa. Mai come allora giunge a espressione quell'idea della 'massa dei morti' che la Grande Guerra, e la carneficina che essa aveva rappresentato, aveva fatalmente imposto. Che sia stato o meno realizzato con un preciso intento simbolico o allegorico e alla luce di una sorta di 'programma iconografico', l'ammassamento dei loculi è una soluzione di efficacia incomparabile per i parallelismi che suggerisce e i sottintesi che lascia trapelare. L'ammassamento dei loculi è l'espressione conseguente di una morte 'di massa', di una morte che come vittime ha mietuto, più che singoli individui, 'masse' di 'militi ignoti'; ma è al contempo un modo per occultare: il loculo individuale preserva quel poco di individualità che consente di non vedere la morte di massa nel suo volto meduseo; l'accostamento *ad infinitum* dei loculi non solo nega a un livello più alto l'individualità che essi sembrano aver preservato, ma occulta pure le diverse ragioni per cui gli individui sono caduti, saldandoli in un unico, monolitico



Giuseppe Greppi e Giannino Castiglioni, Sacrario di Redipuglia (fotografia di Teresa Cos).



costrutto. E, allo stesso modo in cui il singolo loculo – un determinato caduto – viene privato della propria singolarità per divenire l'infinitesimale componente di un intero, così lo spettatore nel corso delle adunate diviene pura componente di una massa incommensurabile (v. Pisani 2011a; *Id.* 2011b).

Il passo successivo in questa direzione viene compiuto con il Sacrario di Redipuglia. Vi è infatti un tratto che lo distingue da tutti gli altri. Finalmente, in questa che è l'"opera forse più compiuta di appropriazione del culto della Grande Guerra da parte del fascismo" (Dogliani 1996, 379), poiché proprio grazie a essa si passa "dal monumento di guerra alla monumentalizzazione della guerra" (Bregantini 2008, 1103), compare un elemento decisivo: lo spiazzo per le adunate, il luogo dove si raggiunge la presenza a tempi alterni, ossia il massimo contrasto, "tra il vuoto e il pieno", tra quelle che Mario Isnenghi ha definito la "piazza silenziosa" e la "piazza oceanica" (v. Isnenghi 1994, 352-353). La comparsa dello spiazzo per le adunate segna uno scarto determinante. Il sacrario non è più solo il luogo in cui ci si reca in pellegrinaggio alle spoglie dei propri cari, o di quelle dei propri concittadini, ma in cui è dato di sfruttarne il concentramento per compiere ulteriori celebrazioni. Il sacrario non vive più di luce riflessa: risplende di luce propria. Emanava esso stesso aura per i caduti che ammassa ed espone a cielo aperto. Costituisce pertanto un luogo culturale per eccellenza – nell'ottica, beninteso, di quel 'culto del littorio', incentrato sulla morte, di cui si ammantava il fascismo (v. almeno Mosse [1975] 1975; Mosse [1990] 1990; Gentile 1993) –, un palcoscenico di rara carica sacrale.

3. Se in questa sede ci interessa sottolineare questi tratti dei principali sacrari costruiti dal regime fascista è perché, a modo loro, essi mettono in atto un procedimento che presenta suggestivi parallelismi con il fenomeno, in corso allora ormai da almeno un decennio, di smembramento e dispersione del corpo sacro (pietra intrisa di sangue patrio) di alcune montagne. In entrambi i casi si assiste all'emissione di un messaggio non tanto tramite l'articolazione di un discorso, quanto attraverso l'esposizione di qualcosa che appare già di per sé talmente significativo da non necessitare quasi di commento: in un caso i massi delle montagne sacre, che diffondendosi sull'intero territorio nazionale fungono da ripetitori dell'aura emanata dai luoghi topici della guerra, e nell'altro caso i soldati morti tramutati in 'caduti', ossia eroi che si sono sacrificati per la grandezza della patria. Gli uni come gli altri sembrano reclamare di venire esposti in quanto tali: senza orpelli, senza maschere ma anche al di fuori di qualsivoglia codice espressivo.

Ma prima di procedere in questa direzione, è il caso di chiarire meglio di quanto non si sia fatto sinora la ragione della sacralità di cui stiamo rinvenendo tali e tante epifanie. E non possiamo che farlo a partire da un'ovvia constatazione: se persino dei piccoli, informi massi delle cosiddette montagne



sacre sono in grado di promanare aura, tali montagne devono farlo con tanto maggiore intensità. Non a caso, nel primo dopoguerra, si registra da più versanti la richiesta di tutelare le zone in cui si sono svolti i combattimenti. Sacre sono, infatti, le vette dolomitiche e alpine, perché si tratta di “quei monti che, in nome dell’Italia, accolsero la più pura offerta dei prodi ricevendone in sacra custodia le spoglie” (Tognasso 1922, 57). È stata la guerra a consacrarle, e il sangue versato da chi vi è caduto (a patto che fosse italiano). Intrise del loro sangue, ora sì che sono sacre.

La sacralità delle montagne ha un ovvio corollario: si deve impedire a chiunque di violarle. E questo significa che la patria va difesa militarmente dallo straniero, ma anche che, molto più prosaicamente, occorre mettere a punto alcuni strumenti legislativi appositamente chiamati a impedire la profanazione di ciò è stato reso sacro con il sacrificio di vite umane. Non a caso, il governo italiano procede presto a tutelarle. Nello specifico, la circolare ministeriale n. 56 dell’agosto del 1920, redatta dal sottosegretario di Stato alle Belle Arti Giovanni Rosadi (ma probabilmente ispirata da Benedetto Croce), stigmatizza persino i monumenti che siano stati eretti in zona di guerra in forme inidonee, e invita i prefetti a non permettere l’inizio dei lavori se non previo nulla osta delle soprintendenze. È significativo che a suscitare il primo tentativo di sottoporre a controllo la cosiddetta ‘invasione monumentale’ – la proliferazione, a migliaia,



Piazzale della Vittoria, Vicenza (fotografie di Teresa Cos).

dei monumenti ai caduti che si verifica all'indomani della proclamazione della vittoria – siano le zone, avvertite come sacre, del fronte, e in particolare quelle in cui più aspri erano stati i combattimenti. Sarà poi un decreto a individuare le otto 'zone monumentali' della Grande Guerra e a sancirne l'inviolabilità, se non a particolari condizioni.

Tutelare il fronte di guerra significa, in definitiva, preservare quella parte della montagna italiana che fu teatro di guerra – ed eccoci al punto – in quanto "sacra per il sangue che l'ha bagnata, per le spoglie che ancor racchiude", in quanto "zona sacra intangibile" e "monumento nazionale" e, pertanto, in quanto 'monumento' in sé, e non per la presenza di monumenti (Cobòl 1922, 32-36). Sono infatti le montagne, si afferma, a costituire "il primo e il più grande monumento della vittoria" (De Mori 1931, 656):

L'atmosfera dei luoghi ove la guerra si svolse e imperversò, è percorsa, avvivata da ritmi, da suoni, da armonie inconsuete. Commista alla voce dei vivi, in essa vibra la voce dei morti [...]; dei grandi morti pei quali l'omaggio della Patria, mèmora del loro olocausto, dovrebbe scolpirsi sopra il poderoso massiccio della più elevata montagna, onde sottrarlo, trofeo imperituro, ad ogni attentato di odi divampanti, ad ogni ingiuria di passioni mutevoli: alto, solenne e perpetuo nello spazio e nel tempo, come le vette eccelse che assistono, impassibili, al passar dei millenni (Scardin 1922, 162-164).



Guido Cirilli, Monumento al Piave, San Donà (fotografia di Teresa Cos).

Significativa risulta in questa prospettiva un'opera come il Piazzale della Vittoria di Vicenza, non tanto per la commistione tra sfera religiosa e civile che essa mette in atto (v. Isnenghi 1977, 225-226; Carraro 2007, 350 sgg.), ma per la relazione che stabilisce con il territorio: collocato in posizione preminente, e ben visibile dalla città, il nuovo piazzale – oltre a un luogo atto a ospitare cerimonie – è soprattutto un belvedere che si affaccia su alcuni dei luoghi topici, e mitici, degli eventi bellici (dal Grappa al Pasubio fino ai Sette Comuni).

Del resto, affermava un osservatore dell'epoca, i nomi delle vette ("questi formidabili baluardi che natura costruì perché [sic] fossero le porte granitiche della patria") di cui si gode la vista dal piazzale "sono come tanti ricordi storici di eroismi e di virtù", su cui si possono "leggere per esteso – come fossero incise in una lapide gigantesca fatta di dolomiti – le vicende più gloriose della nostra ultima guerra di liberazione". In effetti, avrebbe affermato Ugo Ojetti, "da lassù, da quel taglio di monte, s'è spalancata la veduta di tutto il teatro della nostra guerra", dal momento che:

Dall'alto del sacro monte, spingendo lo sguardo attraverso la pianura sulla quale la città nostra si adagia come in una conca di verzura [...] il buon popolo nostro assisteva al terrificante spettacolo dell'ultima guerra nostra, ascoltando il brontolio lontano del cannone, contemplando il bagliore delle granate, il lampo delle artiglierie, il guizzo luminoso delle segnalazioni. D'ora innanzi, dallo squarcio praticato nel monte [...], il popolo vicentino – patriotta [sic] di razza – non contemplerà più il teatro della guerra, ma in quel panorama di roccie [sic] aguzze, di gobbe montuose, di scoscendimenti pietrosi e di anfrattuosità, egli vedrà il panorama della vittoria. Incise sul piano della balaustrata alcune frecce [sic] indicheranno sull'orizzonte i nomi delle montagne dove fu più accanita la lotta e più fulgido il valore del soldato d'Italia, così che il visitatore, con gli occhi rivolti al diadema petroso delle Alpi nostre, leggerà – come fossero incise in una lapide gigantesca fatta di dolomiti – le vicende più gloriose della nostra ultima guerra di liberazione (cit. in Franceschini 1920).

Il fatto di essere costellato da una rete di luoghi sacri, e sacri perché, "in nome dell'Italia, accolsero la più pura offerta dei prodi ricevendone in sacra custodia le spoglie" (Tognasso 1922, 57), distingue le Tre Venezie dal resto d'Italia. È nel loro territorio che si trovano i giacimenti di quella sorta di fluido sacro a cui massi, come quelli del Grappa, consentono di irradiare sull'intero territorio nazionale (v. Pisani 2011b). Ma nelle Tre Venezie, e nel Veneto in particolare, la rete dei luoghi sacri è talmente fitta da distinguere questa parte del paese da ogni altra. Anche perché non sono solo le montagne a meritare di essere celebrate. Sul suolo delle Tre Venezie si trovano anche innumerevoli cimiteri e sepolture sparse; ma si trovano pure monumenti che commemorano non alcuni morti, o un evento, ma semplicemente un luogo o un fiume. È ad esempio il caso del monumento al Piave che nel 1934 Guido Cirilli (già autore tra l'altro

della tomba dei dieci Militi Ignoti ad Aquileia e del carro funebre del Milite Ignoto) realizza nei pressi di San Donà di Piave: un basamento su cui si erge un muro su entrambe le facce del quale campeggia la scritta **PIAVE / FIUME SACRO / DELLA PATRIA / EF XII**. E non può certo sorprendere che il Piave, celebrato – non da ultimo con il successo popolare di una canzone celebre come la *Leggenda del Piave* – come principale luogo della vittoria, venga così omaggiato. Certo, le effettive impronte della guerra erano state cancellate immediatamente: tra il 1919 e il 1920 era stato compiuto il cosiddetto ‘intombamento’, e in breve volgere di tempo il fiume aveva ripreso a donare le proprie acque alla SADE per la produzione di energia elettrica. Non per questo era ritornato a essere un fiume come gli altri. Un mese prima della marcia su Roma Mussolini sceglieva le sue rive come stazione di partenza ideale della scalata al potere. E ancora in occasione del Ventennale della Vittoria, tra messe al campo, benedizioni e appelli ai caduti, la notte tra il 18 e il 19 giugno 1938 si svolgerà una ‘Notte sacra sul Piave’, con fasci di luci proiettati sui luoghi teatro dei combattimenti e fuochi accesi sulle montagne (v. Minniti 2000).

Un anno dopo l’inaugurazione del sacrario di Monte Grappa è la volta invece del monumento dedicato al generale Giardino a Bassano. Si tratta di una statua di bronzo, opera di Stefano Borelli, che raffigura il generale nell’atto di guardare il campo di battaglia che lo ha reso celebre e meritevole del monumento, ma anche la tomba in cui è nel frattempo stato sepolto. Additando il Monte Grappa e il sacrario che si erge sulla sua cima, la statua rende visibile l’ordito di connessioni presente all’interno di quella costellazione di luoghi sacri che è il territorio veneto.



Monumento commemorativo del generale Gaetano Giardino, Bassano del Grappa (fotografie di Teresa Cos).

Non sono in tanti ad avere il privilegio di cui gode il generale Giardino, di fronteggiare *ad aeternum* la vetta del massiccio del Grappa. Ma un'analoga, e assai più fitta, trama di relazioni è messa in opera nella grande maggioranza dei sacrari attraverso un semplice stratagemma, solo apparentemente banale e scontato. Al visitatore che si reca in visita ai sacrari vengono messe a disposizione delle mappe, in cui viene ricostruito l'andamento dei combattimenti. Tali mappe sono di norma collocate all'aperto, ed è ovvio che così sia, perché gli interni – sempre che vi siano – sono adibiti all'ossario, in cui si trovano assiegate le sepolture dei soldati deceduti. Talvolta accanto a tali mappe, talvolta no, compare quasi sempre un elemento talmente ricorrente da non poter essere ritenuto casuale. Alcune frecce, in genere impresse su placche metalliche, indicano le montagne sacre i cui nomi sono riportati sulla mappa, oltre che scolpiti nella memoria sin dall'infanzia, e fanno corrispondere a un nome un profilo. I sacrari, sacri perché ospitano le spoglie dei caduti, rivelano così la trama che intessono insieme alle montagne, sacre perché intrise del sangue dei caduti (naturalmente, accade che sacrari e montagne sacre coincidano, come nel caso di Monte Grappa o di Monte Pasubio). Le frecce svolgono quindi una funzione straordinaria: costituiscono non solo gli indizi, ma anche gli operatori dell'avvenuta sovrainposizione sul territorio reale di una trama mitica. Grazie ad esse, le montagne sacre si rivolgono l'una all'altra, ognuna diversa e inconfondibile, tutte insieme – nella rete che formano dominando e riscrivendo il paesaggio – baluardi della patria.



Frecce segnaletiche collocate nel Sacrario di Asiago (fotografia di Teresa Cos).

Tra ‘centro’ e ‘periferia’, e anzi tra il tutto (l’Italia) e la parte (le Tre Venezie, il Veneto), viene a instaurarsi pertanto un rapporto complesso: un rapporto che va in entrambe le direzioni. Così come le Bismarcktürme, distribuite a centinaia nel territorio tedesco, i sacrari si possono immaginare come delle sorte di ‘emittenti’ di messaggi elaborati a livello centrale; senonché questi stessi messaggi hanno un proprio immancabile fondamento nella dimensione locale, impregnata di mito, che i sacrari non solo attestano ma contribuiscono a costruire: come le mete dei pellegrinaggi religiosi, da un lato captano messaggi e dall’altro li emettono, emanando aura, in un rapporto che è di implicazione reciproca. Si pongono in questo senso come modelli di uno spazio inteso come un campo attraversato da contenuti immateriali, che si muovono in svariate direzioni, ma che sono concreti luoghi fisici a generare (v. Pisani 2012).

Un territorio a già alta densità simbolica, come quello delle Tre Venezie, grazie a essi viene a trovarsi innervato di un’ulteriore trama di segni. Cinto dai confini che i sacrari stessi contribuiscono a segnare, il suolo nazionale è di per sé tutto quanto sacro (v. Tobia 2002). A un primo livello, segnato dalla logica binaria del dentro/fuori, dell’interno/esterno, il suo carattere sacrare è diffuso, ubiquo. A ben vedere, tuttavia, tale carattere proviene in misura rilevante dalla presenza al suo interno di alcuni poli di particolare rilevanza, in cui un ruolo da non sottovalutare è rivestito dai luoghi di combattimento e da quelli di sepoltura dei suoi eroi. A una sacralità ubiqua se ne affianca così una che promana da alcuni poli di irradiazione.



Frecce segnaletiche collocate nell'Ossario del Monte Pasubio (fotografia di Teresa Cos).



Frantumato in tanti piccoli massi, il Monte Grappa viene portato in città. Il 4 novembre 1921, come si è visto, a rendere omaggio a uno di tali massi è Milano intera. Ma tra la prima e la seconda guerra mondiale si assiste anche a un ulteriore fenomeno, apparentemente opposto ma di fatto analogo e complementare. Orchestrato dal regime fascista, nel corso degli anni trenta il pellegrinaggio ai campi di battaglia e ai cimiteri di montagna si trasforma in vero e proprio fenomeno di massa – comportando quindi il riadattamento di strade, camminamenti e rifugi, la costruzione di apposite linee ferroviarie e di luoghi di ristoro e di pernottamento per reduci, famiglie e scolaresche ma anche per delegazioni che si riversano nei luoghi teatro di guerra soprattutto in occasione delle principali ricorrenze, vuoi locali vuoi nazionali. Al pellegrinaggio individuale si sostituisce il viaggio di massa; alla visita solitaria al luogo disperso, l'omaggio reso in luoghi fortemente segnati dal regime come i sacrari. Il cosiddetto piano Faracovi, quello che conduce alla loro realizzazione, prevede non a caso di effettuare costruzioni di ampia scala e di ubicarle nei pressi di stazioni ferroviarie o di strade ad alta percorrenza proprio per incentivarne la visita: in questo modo, afferma Giovanni Faracovi nella *Memoria sulla sistemazione definitiva delle salme dei militari italiani caduti in guerra* dell'11 marzo 1930, sarà possibile “rendere riconoscente omaggio alla memoria” dei caduti e “trarre” dal loro “sacrificio [...] incitamento e sprone a sempre più amare quella Patria che essi ci hanno lasciato più grande” (il documento è riprodotto in Fiore 2001, 31-43). E mentre sempre più italiani si recano a visitare i luoghi di cui tanto hanno sentito parlare, e finalmente vedono con i loro occhi il fatal Piave, nel frattempo



Frecce segnaletiche collocate nel Sacrario del Montello (fotografia di Teresa Cos).

l'Italia intera è invasa da una caterva di vie, viali, corsi e piazze Piave: anche questo, a ben vedere, un fenomeno che si può ricondurre a quel processo di dispersione sul territorio nazionale di brani della Grande Guerra. Nuto Revelli si rammenta persino di un reduce della prima guerra mondiale soprannominato ‘Zio Piave’ – e chissà quanti devono essere stati quelli che portarono nomi simili – e di un altro che si faceva chiamare ‘Asiago’ (v. Revelli 1986).

4. Dopo aver ampliato il campo d'indagine, ritorniamo a questo punto al Monte Grappa e ai suoi massi. Ciò a cui pare di trovarsi di fronte è lo sfruttamento dell'aura emanata da alcuni materiali ritenuti sacri.

Si tratta di un argomento che non è ancora stato affrontato adeguatamente. Ma è chiaro che non può essere indagato che con un approccio di tipo ‘antropologico’ (nei termini proposti ad esempio da Belting [2002] 2011). Naturalmente, è in primo luogo necessario chiarire, sotto il profilo storico, le ragioni politiche e le istanze, talvolta propagandistiche, che fanno da cornice al fenomeno, ancora senza un nome preciso, di cui abbiamo constatato una teoria di occorrenze. Ma è ciò non di meno evidente che tale chiarimento non è affatto in grado di chiarire tutto. Perché non ci troviamo di fronte al freddo, calcolato tentativo da parte di uno o di una serie di governi di ottenere gli effetti desiderati con mezzi sicuri, ma del molto più complesso – e interessante – caso in cui, in un certo luogo e in un certo momento, tensioni ambizioni e speranze ampiamente diffuse giungono a – fuggevole – cristallizzazione.

È prematuro dare un nome al fenomeno che si cela – si mostra, anzi – nella disseminazione dei massi delle montagne sacre che si verifica alla fine della prima guerra mondiale. Da un certo punto di vista, è evidente che si tratta di qualcosa che rimanda alla funzione a lungo svolta nella cultura occidentale



Thom Cevese, Ossario di Monte Cimone, con dettaglio dell'altare (fotografie di Teresa Cos).



dalle reliquie; e che da qui non può non partire ogni tentativo di capire ciò che si produce attraverso lo smembramento del corpo sacro della montagna in tanti monconi, anch'essi sacri, offerti a venerazione. Per altri versi, viene da pensare al concetto di feticcio, sempre che lo si intrepri, rifacendosi a chi aveva coniato il neologismo 'feitiço', ossia Charles de Brosses nel *De Culte des dieux fétiches* del 1760, come quel genere di idoli che rappresentavano direttamente, senza mediazione alcuna, le divinità. A suo giudizio, infatti, i primitivi erano 'feticisti' perché non erano in possesso della capacità di rappresentare e di simbolizzare. I loro oggetti di culto, pertanto, non *rappresentavano* – bensì *erano* – le divinità (v. Iacono 2001, 52-55).

Stabilire analogie, paralleli e differenze è naturalmente un passo fondamentale sulla via della comprensione del fenomeno in questione. Neanche questo può tuttavia bastare: esso resta infatti da circoscrivere sotto il profilo storico anche per aspetti che nulla hanno a che vedere con la politica e il deliberato sfruttamento della vittoria conseguita in guerra. Anche in questa direzione si apre però un filone di ricerca di ampiezza e complessità considerevoli. Qualsiasi cosa un masso proveniente dal Pasubio, dal Carso o dal Grappa attesti, infatti, lo fa in un modo peculiare: e per provare a fare chiarezza su questo non ci si può limitare a fissare la propria attenzione sul fatto che, come si è visto, qual-



Una donna in preghiera sulla sepoltura di un suo caro nel cimitero degli Eroi al Montello (foto di O. Battistella, tratta da "L'Illustrazione Italiana", 9 novembre 1919).

siasi masso estratto del Monte Grappa o da un'altra montagna sacra per venir esposto altrove come membro di un corpo sacro è 'oggetto di culto' in virtù della sua pura e semplice provenienza.

Vi è tuttavia pure un secondo aspetto a cui occorre qui fare cenno come a un ulteriore, potenziale filone di ricerca. Uno dei tratti più caratteristici di quanto stiamo osservando consiste nel fatto che il masso non emana ciò che emana perché ha una certa grana, perché viene lavorato in un certo modo o perché gli viene impressa una certa forma, tramite cui esso veicola più o meno consapevoli messaggi; esso, al contrario, emana ciò che emana con la sua sola presenza e a prescindere dalle forme che assume. Che sia un fante a essere scolpito nella pietra del Grappa o del Pasubio oppure una madonnina, che sia una lastra o un obelisco, non cambia nulla; ed è anzi evidente – basta pensare alla cerimonia del 4 novembre 1921 a Milano – che l'effetto più intenso esso lo esercita quando ancora non porta le impronte dell'uomo – ossia come masso informe, non artefatto, pura e semplice membratura di qualcosa di sacro e che qualsiasi intervento umano non può che intaccare, indebolire, se non profanare.

Il masso del Grappa, sotto questo profilo, è davvero rivoluzionario. Possiamo senza dubbio escludere che sia inteso come un'opera astratta o non figurativa, per dirla nei termini di una distinzione tutta interna al coevo dibattito artistico. Ma certo è che esso emette un messaggio in un modo davvero inconsueto: e per la precisione lo fa al di fuori di qualsiasi tradizione di tipo iconografico. Il masso del Grappa attesta anzi la possibilità di significare al di fuori di un programma iconografico. E lo fa, a ben vedere, in modo assai convincente: il fatto è che quello che un masso del Grappa attesta, lo attesta immediatamente, irrazionalmente e unanimemente. È un fatto; è inconfutabile. Nulla si può obiettare



Giuseppe Greppi e Giannino Castiglioni, Sacrario di Monte Grappa (fotografia di Teresa Cos).

dinnanzi all'oscura ma in fondo comprensibile istanza che esso avanza. Non si può non trovarsi tutti d'accordo, nel fissare contriti un frammento del suolo su cui i propri compatrioti hanno combattuto e sono periti in gran numero. Può allora essere utile, per concludere, ritornare a considerare i sacrari fascisti anche da un ulteriore punto di vista. Non si è mai andati fino in fondo, ci pare, nel fare i conti con un fatto assai evidente: come non costatare, infatti, la progressiva scomparsa della scultura dalla commemorazione dei morti che proprio nei sacrari si realizza? Ciò che viene a prodursi con questi ultimi si può verosimilmente considerare come il frutto sia dell'avvenuta impossibilità di personalizzare l'oggetto della commemorazione che della convenienza a non provare nemmeno più a farlo: i sacrari infatti non commemorano 'eroi', ma 'gregari' – indifferenziati soldati semplici – disposti al 'sacrificio'. Ed è a questo punto che entrano in gioco le modalità della commemorazione dei caduti che i sacrari propongono (anche rispetto ai monumenti ai caduti): la scelta di affidare il messaggio non all'emissione di messaggi razionali (ancora leggibili nei codici di secolari se non millenarie iconografie), ma al coinvolgimento del fruitore in uno spazio sacrale (v. Pisani 2011a; Id. 2011b). Tra la predisposizione di uno spazio per le adunate e la scomparsa delle arti figurative sembra quindi sussistere un nesso: l'una e l'altra sono il prodotto di nuove modalità di comunicazione finalmente davvero 'di massa' (v. Schivelbusch [2006] 2008, 66-68). Con il suo spiazzo per le adunate e le sue enormi dimensioni, il Sacrario di Redipuglia si prefigge allora di colpire su un piano che è emotivo: è l'apparecchiatura per riti di massa, che lo scoppio della seconda guerra mondiale avrebbe condannato a rimanere pressoché inutilizzato.

Con i massi del Grappa siamo in una fase precedente della storia italiana. Ma il problema dell'impossibilità di personalizzare l'oggetto della commemorazione si presenta già in tutta la sua portata: quale forma, quale figura, quale simbolo possono mai essere adeguati per rappresentare la morte delle migliaia o delle decine di migliaia? e come alludere, per altro verso, a quel compimento di un destino, così a lungo inteso, che è la vittoria della Grande Guerra, sull'altare della quale la patria intera è stata mondata nel sangue?

Tante sono le prospettive di ricerca che sembrano spalancarsi anche in questa direzione. Può ad esempio essere che un altro dei tratti peculiari dei tardi sacrari fascisti venga illuminato una volta che sia inserito nella costellazione che ci pare di intravedere. A partire da Monte Grappa, i sacrari – come si è detto – non sono più delle teche atte a contenere i loculi dei caduti (come nella tradizione risorgimentale e nei sacrari fascisti del Pasubio, del Montello, di Pocol...) ma delle pure e semplici pile fatte, materialmente, dell'ammassamento dei diversi loculi (come sul Grappa, a Pian di Salesei, a Redipuglia). Sono, in altri termini, i loculi a comporre, una volta ammassati, il volume del sacrario. Ed è lecito chiedersi se questa operazione – impilare, esporre la pila – non costituisca anch'essa, proprio come

l'esposizione di pezzi di pietra, un 'passo indietro' finalizzato alla piena espressione del potenziale auratico dell'oggetto esposto: il corpo sacro del caduto, in un caso, o della montagna intrisa del suo sangue, nell'altro.

Non possiamo non finire che ipotizzando un percorso, tutto da verificare però nella sua effettiva tenuta. L'ipotesi è che la storia del sacrario di Redipuglia possa costituire un caso emblematico – ma documentariamente controllabile – del processo in questione. Il sacrario di Redipuglia che tutti conosciamo costituisce (v. Fabi 1993; Todero 1993; Gualandra 1995; Dogliani 1996; Safred, Fabi, Todero 1996; Fiore 2001; Fabi 2002; Fiore 2003) il caso più compiuto di sacrario inteso come impilamento di soglie spersonalizzate, e non a caso tutte quante costrette a pronunciare la formula del rito dell'appello fascista. Ma a poche decine di metri, sul Colle Sant'Elia, si trovava, prima che iniziasse la costruzione del sacrario attuale, il cosiddetto Cimitero degli Invitti della Terza Armata. Negli anni trenta il cimitero, che pure esiste ancora, venne profondamente snaturato. Ai tempi, si trattava di una monumentale successione di gradoni e di gironi – ventidue chilometri di gironi scavati a colpi di mina – disposti concentricamente sino alla vetta di un'altura. I gironi rammentavano le trincee, e le sepolture individuali – fatte di cimeli e residuati bellici – la guerra nella sua crudezza ma pure negli affetti dei caduti e dei loro cari. Le sepolture erano infatti costruite con relitti di guerra – armi, rottami, attrezzi, suppellettili – innalzati a cimeli (v. Antona Traversi Grismondi 1927).

Accanto ad esso, il regime nel corso degli anni trenta realizza il sacrario di



Giuseppe Greppi e Giannino Castiglioni, Sacrario di Redipuglia (fotografia di Teresa Cos).

Redipuglia. Ed è senza dubbio difficile trovare due modalità così distanti di commemorazione dei caduti, della morte, della guerra giustapposte a pochi metri di distanza. Ma ciò non di meno vi è qualcosa che le pare accomunare: nel primo caso la raccolta e l'esibizione dei cimeli e delle testimonianze, nella loro patetica fugacità, nel secondo la raccolta e l'esibizione dei loculi di quegli stessi (e di altri) caduti, ma questa volta schierati in ordine marziale. Sembra quasi di trovarsi di fronte a due modalità solo apparentemente antitetiche per affrontare lo stesso problema. Si tratta però di indagare per capire se è davvero così.

### English abstract

After the First World War, the rocks detached from the mountains which have been the theatre of battles, massive losses and the final Italian victory, started to be exposed in the squares of the whole country. This paper aims to examine the reasons why all this happened together with its consequences and importance. One could not ignore, as a matter of fact, the meaning of this phenomenon: some material objects – the rocks taken from the mountains sacred to the nation – were worshipped as they were relics, not for the iconographical program they expressed, but rather because of their mere place of origin.

### Riferimenti bibliografici

D'Annunzio [1915] 1984

G. D'Annunzio, *Tre salmi per i nostri morti*, "Corriere della sera" (2 novembre 1915), ora in *Id.*, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Milano 1984, vol. II, 772-784.

Francheschini 1920

G. Franceschini, *Il piazzale della Vittoria a Vicenza*, "L'Illustrazione Italiana", XLVII, 49 (5 dicembre 1920), 709-711.

*La giornata del 4 novembre* 1921

*La giornata del 4 novembre in onore del Milite ignoto*, "Corriere della sera" (29 ottobre 1921), 4.

*Per le celebrazioni del 4 novembre* 1921

*Per le celebrazioni del 4 novembre*, "Corriere della sera" (28 ottobre 1921), 4.

*Una giornata di patriottica esaltazione* 1921

*Una giornata di patriottica esaltazione. Un corteo senza precedenti. Dall'ara votiva al Masso del Grappa*, "Corriere della sera" (5 novembre 1921), 4.

Cobòl 1922

G. Cobòl, *Attraverso la zona sacra*, "Le vie d'Italia", XXVIII, 1 (gennaio 1922), 32-42.

Scardin 1922

F. Scardin, *La resurrezione di Asiago. Linguaggio e simboli della montagna*, "L'Illustrazione Italiana", XLIX, 32 (6 agosto 1922), 161-164.

Tognasso 1922

A. Tognasso, *Ignoto militi*, Zanoli, Milano 1922.

Cavara 1923

O. Cavara, *Il milite ignoto*, Milano 1923.

De Mori 1926

G. De Mori, *L'Ossario del Pasubio*, "Le Tre Venezie", II, 8 (agosto 1926), 10-14.

Antona Traversi Grismondi 1927

G. Antona Traversi Grismondi, *Il Santuario della Patria. Cimitero militare di Redipuglia "Invitti della 3. Armata"*, Padova 1927.

*Sui campi di battaglia* 1929

*Sui campi di battaglia. Il Piave e il Montello. Guida storico-turistica*, Milano 1929.

De Mori 1931

G. De Mori, *Vicenza nella guerra 1915-1918*, Vicenza 1931.

*Sui campi di battaglia* 1937

*Sui campi di battaglia. Il Monte Grappa. Guida storico-turistica*, Milano 1937 (5. ed.).

*Il duce nelle Venezie* 1938

*Il duce nelle Venezie*, numero monografico di "Le Tre Venezie", XIII, 10 (ottobre 1938).

Mussolini 1938

B. Mussolini, *Scritti e discorsi*, vol. XII, Dal giugno 1938 al 18 novembre 1939, Milano 1938.

*Milite ignoto* 1963

*Milite ignoto*, s. l. [Roma] s. d. [1963].

Mosse [1975] 1975

G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich* [*The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York 1975], trad. it. Bologna 1975.

Isnenghi 1977

M. Isnenghi, *Alle origini del 18 aprile: miti, riti, mass media*, "Rivista di storia contemporanea", VI, 2 (aprile 1977), 209-233.

Revelli 1986

N. Revelli, *La memoria della guerra nelle campagne cuneesi*, in D. Leoni, C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna 1986, 605-609.

Leone 1988

R. Leone, *La cripta del Milite Ignoto e le scelte propagandistiche del regime fascista*, in *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, Roma 1988, vol. II, 43-52.

Mosse [1990] 1990

G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti* [*Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, New York 1990], trad. it. Roma-Bari 1990.

Labita 1990

V. Labita, *Il milite ignoto. Dalle trincee all'Altare della patria*, in S. Bertelli, C. Grottanelli (a cura di),

*Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*, Firenze 1990, 120-153.

Tobia 1992

B. Tobia, *Dal milite ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1919-1940)*, in W. Barberis (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 18: Guerra e pace*, Torino 2002, 591-642.

Fabi 1993

L. Fabi, *Redipuglia. Il sacrario, la guerra, la comunità*, Monfalcone 1993.

Gentile 1993

E. Gentile, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari 1993.

Todero 1993

F. Todero, *Redipuglia. Il sacrario, la guerra, la comunità*, Mariano del Friuli 1993.

Isnenghi 1994

M. Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai nostri giorni*, Milano 1994.

Gualandra 1995

G. Gualandra, *Redipuglia, vecchio e nuovo sacrario*, Reana del Rojale 1995.

Dogliani 1996

P. Dogliani, *Redipuglia*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari 1996, 375-389.

Safred, Fabi, Todero 1996

L. Safred, L. Fabi, F. Todero, *Redipuglia. Storia arte memoria*, Monfalcone 1996.

Tobia 1996

B. Tobia, *L'Altare della patria*, Bologna 1996.

Pozzi 1998

E. Pozzi, *Il Duce e il Milite ignoto: dialettica di due corpi politici*, "Rassegna Italiana di Sociologia", XXXIX, 3 (settembre 1998), 333-357.

Cadeddu 2001

L. Cadeddu, *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Udine 2001.

Fiore 2001

A. M. Fiore, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: i sacrari di Giovanni Greppi e di Giannino Castiglioni (1933-1941)*, tesi di dottorato, relatori V. Zucconi, H. Burns, Dsa/Iuav, Venezia 2001.

Iacono 2001

A. M. Iacono, *L'ambiguo oggetto sostituto. Il feticismo prima di Marx e Freud*, in S. Mistura (a cura di), *Figure del feticismo*, Torino 2001, 35-59.

Belting [2002] 2011

H. Belting, *Antropologia delle immagini [Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft]*, Paderborn 2002], trad. it. a cura di S. Incardona, Roma 2011.



Fabi 2002

L. Fabi, *Redipuglia. Storia, memoria, arte e mito di un monumento che parla di pace*, Trieste 2002.

Tobia 2002

B. Tobia, «*Salve o popolo d'eroi*». *La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma 2002.

Fiore 2003

A. M. Fiore, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni*, "Annali di architettura", 15 (2003), 233-247.

Mondini 2006a

M. Mondini, *La costruzione monumentale della memoria di guerra in Veneto. Attori, linguaggio, legittimazione, conflitti*, in H. J. W. Kuprian, O. Überegger (a cura di), *Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung / La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienze e memoria*, Innsbruck 2006, 413-425.

Mondini 2006b

M. Mondini, *Le sentinelle della memoria. I monumenti ai caduti e la costruzione della rimembranza nell'Italia nord orientale (1919-1939)*, "Annali della Fondazione Luigi Einaudi", XL (2006), 273-293.

Schivelbusch [2006] 2008

W. Schivelbusch, *3 New Deal [Three New Deals: Reflections on Roosevelt's America, Mussolini's Italy, and Hitler's Germany, 1933-1939]*, New York 2006], trad. it. Milano 2008.

Carraro 2007

M. Carraro, *La prima guerra mondiale: monumenti commemorativi e scenari urbani*, in M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafoita (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, Milano 2007, 349-355.

Dal Piaz 2008

V. Dal Piaz, *La Mostra della Vittoria a Padova del 1938 progettata da Gio Ponti*, in A. M. Spiazzi, C. Rigoni, M. Pregolato (a cura di), *La memoria della Prima Guerra Mondiale. Il patrimonio storico tra tutela e valorizzazione*, Vicenza 2008, 308-323.

Bregantin 2008

L. Bregantin, *Redipuglia, sacrario di*, in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. III, *La Grande Guerra: dall'Interventismo alla «vittoria mutilata»*, a cura di M. Isnenghi, D. Ceschin, Torino 2008, tomo I, 1102-1103.

Rossoni 2009

E. Rossoni (a cura di), *Grande Guerra e costruzione della memoria. L'Esposizione Nazionale della Guerra nel 1918 a Bologna*, Compositori, Bologna 2009.

Armiero [2011] 2013

M. Armiero, *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d'Italia. Secoli XIX e XX [A Rugged Nation. Mountains and the Making of Modern Italy. Nineteenth and Twentieth Century]*, Cambridge 2011], trad. it. Torino 2013.

Pisani 2011a

D. Pisani, *La massa come fondamento. I sacrari fascisti della Grande Guerra*, "La Rivista di Engramma", 95 (dicembre 2011).



Pisani 2011b

D. Pisani, *La memoria di pietra* (portale *Il Veneto tra le due guerre: 1918-1940*).

Pisani 2012

D. Pisani, *Lo spazio dei sacrari e i sacrari nello spazio*, "Post", 3 (2012), 70-77.

## Montagne in città

La migrazione dei 'massi sacri' nei centri italiani

Alberto Ferlenga

“E l’han portata giù squarciata e infranta...”. La bronzea madonnina del Monte Grappa ferita dai proiettili, ma ancora riconoscibile, scende a valle per il restauro per poi riconquistare la vetta, rara presenza femminile sulla sommità di vette equiparate d’ufficio al Golgota e dedicate, per decreto episcopale di fine ‘800, a Cristo Redentore. I cannoni, trainati a mano nella neve in interminabili cordate, salgono le pendici dell’Adamello o della Marmolada per non ridiscenderle mai più. Neanche le rocce rimangono al loro posto attorno agli anni della Grande Guerra. Fatte esplodere dai bombardamenti, causano con le loro schegge o sotto forma di valanghe più vittime di quelle provocate direttamente dai proiettili. Ridotte in ghiaia e frammiste a ferro e ossa, in quella che, riferendosi all’Ortigara, Luigi Meneghello chiama ne *I piccoli maestri* la “frana generalizzata del monte”, colmano il fondo degli avvallamenti e dei sentieri percorsi allora dai soldati e oggi dai turisti e dai cacciatori. L’esplodere delle mine e delle contro-mine fatte brillare, in quella guerra di talpe, sotto i rifugi degli avversari, proietta lontano massi e pietrisco, dal Castelletto allo Zebio, dal Col di Lana al Pasubio. Sugli Altipiani di Asiago e del Montello, le ferite inferte alla roccia dai tiri delle artiglierie si confondono con quelle millenarie prodotte dalla lenta erosione carsica e dolomitica, finendo con il far apparire naturali geografie che di naturale non hanno più nulla.

A guerra terminata, un’estrema migrazione porta le rocce ancora più lontano. Estratte dal corpo delle ‘montagne della patria’ con gli stessi procedimenti della ‘guerra di mina’, trasportate a valle dagli stessi mezzi che avevano portato le truppe in prima linea, vengono insediate in città da associazioni di reduci e corpi militari. Qui diventano parte di monumenti e, in seguito, monumenti esse stesse, contribuendo a diffondere l’immagine e il mito delle montagne rese sacre dalla guerra (vedi in questo stesso numero di “Engramma” il saggio di Daniele Pisani).



Monumenti ai caduti di Isola della Scala, San Martino Buon Albergo, Valdiporro, Canove, Allumiere, Arobbio, Belluno, Dogliani e Montemagno.

Ciò che dà luogo a questa sorta di geografia traslata che celebra la prima guerra mondiale e si esprime per lo più nelle forme del gesto retorico è l'esaltazione della vittoria che ha nel fascismo nascente il suo primo fautore. Se i monti verranno progressivamente ripuliti dagli sconvolgimenti lasciati dagli scontri e dai bombardamenti e diventeranno meta di un nuovo tipo di turismo orientato dalle guide ai campi di battaglia edite dal Touring Club Italiano (1927), se verranno costituite le zone sacre (San Michele, Sabotino, ecc.) e i grandi ossari marmorei di Asiago, Trento, Redipuglia e Monte Grappa, l'allestimento scenografico, *in situ*, del teatro di guerra non sembrerà sufficiente.

Una circolare ministeriale del 1922 richiede espressamente ai comuni italiani di dare corso a una toponomastica della vittoria che diffonda in tutto il territorio nazionale nomi altrimenti ignorati. Chi, infatti, avrebbe ricordato luoghi come Vittorio Veneto, fiumi come il Piave, montagne come il Coni Zugna, il Monte Nero o il Rombon, se ogni città d'Italia non ne avesse moltiplicato la conoscenza nei nomi delle sue vie, dei suoi viali o delle sue piazze? In questo modo una guerra, che aveva avuto come scenario una parte in fondo molto limitata del territorio italiano, diffonde non solo il racconto ma anche la geografia delle sue gesta nelle vie e nelle piazze di un'Italia che nel suo complesso aveva avuto più il ruolo di grande serbatoio di vite umane che quello di teatro di guerra.

I monumenti sono il fuoco di questo sistema di memorie applicato alle città e spesso sono completati da parchi o viali delle rimembranze. La loro tipologia riprende inizialmente la tradizione formale di quelli eretti a ricordo delle guerre di indipendenza, già ampiamente presenti nei comuni italiani, rafforzandone il ruolo urbanistico e la centralità. C'è però una notevole differenza: i protagonisti principali di dediche, monumenti e raffigurazioni non sono più tanto i re o gli eroi, quanto la massa anonima, il numero dei caduti e lo scenario delle battaglie. Liste interminabili di nomi riempiono lapidi e basamenti di sculture che immortalano fanti, alpini o bersaglieri sconosciuti, bloccati in gesti eroici che sembrano direttamente mutuati dalle copertine della "Domenica del Corriere" di Achille Beltrame o dagli articoli di Luigi Barzini, che avevano contribuito



Monumento ai caduti di Breganze (fotografie di Teresa Cos).

quasi 'in diretta' a glorificare le battaglie e nascondere la tragedia. D'altra parte, lo svolgimento prevalentemente montano che il conflitto aveva avuto porta ad attribuire un particolare valore simbolico alla roccia, che assume un ruolo importante nelle composizioni celebrative. L'anonimato e la geologia avranno nella tomba romana del milite ignoto (1921), racchiusa nella 'montagna' in pietra di Botticino del Vittoriano, la loro apoteosi. Qui approderà il soldato senza nome, scelto tra 'candidati' provenienti dai principali campi da battaglia, dopo aver attraversato tra ali di folla metà del paese, per riposare circondato dalle pietre delle montagne (Grappa, Carso, ecc.) che videro gli scontri più cruenti. Le rocce, da generico e 'romantico' completamente scenografico dei monumenti precedenti, si trasformano sempre più in tramite evocativo destinato a richiamare la ben precisa connotazione geografica che il conflitto aveva avuto. Le piramidi, gli obelischi, le urne che avevano caratterizzato la monumentalità indipendentista o, ancor prima, quella napoleonica incominciano a convivere con ammassi lapidei, aumentando, con ciò, la loro forza evocatrice. Sopra di essi si inerpicano ancora i soldati fissati nel bronzo oppure si appostano le aquile, ai loro piedi sono ancora collocati cannoni, grossi proiettili, mitragliatrici ma sono le rocce ad assumere sempre più il ruolo di reliquie dentro a quel processo di sacralizzazione degli spazi urbani che segue alla Grande Guerra e che ha nell'immagine evocativa del picco montano una sua componente non secondaria.

Dal Grappa all'Adamello, dal Podgora alla Marmolada, i massi trasferiti in pianura riprendono nel loro profilo spesso aguzzo e tagliente quello generico di una vetta alpina. Portano in città non solo il ricordo dei monti che avevano fatto da sfondo alla guerra ma anche l'allusione a uno sconvolgimento che, per la prima volta nella storia, aveva indelebilmente segnato, a forza di mine e colpi di obice, l'aspetto fisico delle regioni in cui gli eserciti si erano a lungo fronteggiati. La loro consistenza è quella compatta dei porfidi e dei graniti o quella cariata delle pietre carsiche, il colore varia dal rosso cupo al grigio o al bianco terroso, la loro posizione non è più così centrale, ma, privati delle immagini di figure umane o di oggetti, aumentano il loro effetto di straniamento. Se non ci



Monumento ai mutilati sull'Adamello, Brescia.

fossimo assuefatti alla loro presenza, ci stupirebbero quei monti in miniatura collocati ai bordi di una piazza, dentro a un parco, a fianco di un edificio storico, che con il tempo perdono il loro effetto drammatico e finiscono con il ridursi a *rocaille* da giardino romantico.

Uno dei precedenti più noti e probabilmente più influenti nell'uso evocativo dei 'massi sacri' si deve a Gabriele D'Annunzio. Nel maggio del 1924, nel giardino privato del Vittoriale, di fronte alla Prioria, vengono portate alcune rocce provenienti dai monti in cui si erano svolte le principali battaglie: Adamello, Sabotino, Pasubio, San Michele, Grappa... subito chiamate i '6 Massi Sacri'. La loro collocazione, come quella della nave Puglia incastrata nel pendio e proiettata verso il lago, non è soggetta a ulteriori sottolineature esplicative. Il Vate raccomanda solo che le pietre vengano disposte secondo un certo ritmo e, per il resto, si affida all'effetto di spiazzamento determinato da quelle montagne in miniatura collocate in un ambiente di tutt'altro genere.

Forse è anche grazie a quell'esempio che a partire dagli anni trenta la 'deportazione' dei 'massi sacri', che aveva avuto inizio all'indomani della guerra, si intensifica. Venuto meno l'aspetto figurativo, qualche volta è l'architettura a fornire la cornice più adatta in cui ospitarli, come a Brescia dove, nel 1932, i mutilati della città collocano il masso portato dall'Adamello, "baluardo e altare della patria", nelle arcate destinate a mercato dei fiori dal progetto per Piazza Vittoria di Marcello Piacentini, a ridosso della Chiesa di Sant'Agata. Ma altri massi, dal Piemonte alla Sardegna, dal Veneto alla Lombardia, rappresentano l'ultima generazione del ricordo, un ricordo che non può più avvalersi delle testimonianze dirette, che non ha più motivazioni consolatorie nei confronti di chi aveva perso i propri famigliari, né i secondi fini di chi pensa già a un'altra guerra. La semplice pietra è meno impegnativa delle rappresentazioni figurative, sia dal punto di vista dell'arte che da quello della retorica; e la geografia è meno ingombrante della storia, così con il tempo le rocce perdono forse sacralità, ma non il loro effetto di elemento spiazzante. Come una geografia traslata di cui ci si è dimenticati l'origine, o come la scheggia silenziosa di un giardino zen nel cuore delle città.

### English abstract

Bombs have broken with their explosions, the Italian mountains during the First World War and the Alpine geography has been changed by the guns. But the war has also created a new geography made of names and monuments that did not concern only the war zones but the whole of Italy. Fragments of the mountain, brought from the battlefields, have become monuments, and assumed the role of simbolizing, in the piazzas of Italian cities, far and real theaters of war. The text relates to this new geography created by the routes of the stones belonging to the Italian 'montagne della Patria'.

## View to Finkenwerder\*

### Considerations on the contemporary aesthetics of ruins

Ludwig Seyfarth

One of the most beautiful views in Hamburg is that from the Jenisch Park in Klein-Flottbek towards the Elbe. The eye travels over the large grassy area below Jenisch House between groups of trees to the bank on the other side of the river. There, however, is an element that abruptly disturbs the atmospheric perspective like a landmark. It is the administrative building of the Deutsche Werft (German Dockyard) built in 1958 that dominates Fritz Hoeger's 1922 three-storey brick building located in front of it. Many are the park visitors who find it architecturally of little interest, because they do not feel confident with the functional Modernism of the post-war era and in this visually significant place they may wish that the building was torn down or at least brought into a form that fits in with the picturesque atmosphere of the view as a whole. In its state of partial destruction, it could create a similar accent to the artificial ruins erected in many landscaped gardens of the 18th and 19th centuries.

Many Hamburgers did not know until recently that there is actually an impressive ruin close to this building that is now being made into a memorial. It is the remains of the submarine bunker Fink 2, built at the beginning of the 1940s, which was rediscovered in 2002 during the construction of the runway for the airbus. Do similar feelings and associations arise in relation to this ruin as in the Romantic landscape and park viewers 200 years ago? Then, the sight of ruins plainly stood for transience. It inspired one to philosophical meditation. An example is Diderot's remark from 1767: "Ruins awaken in me sublime ideas. Everything is destroyed, everything decays, everything passes. Only the world remains, only time continues". Ruins embody the cycle in which people and everything they wrest from nature are finally taken back by her. The art and architecture historian Robert Harbison writes in *The Built, the Unbuilt*



Aerial view of Finkenwerder near Hamburg. Superposition of the development of the area today and the situation in 1940. Kirsch + Bremer architects, General plan of the project.

*and the Unbuildable*, that it is “unusual to classify ruins according to whether they suddenly or gradually fell into their state, whereas man categorises death exactly. (If the dead remained on the earth’s surface, he would probably not.) It is rarely known how a building became a ruin, and so we see in it a single, ever-repeating process. It is surprising when one discovers that the torn corner of a house destroyed by a gas explosion turns out to be picturesque, as well as a visit to a village destroyed by an earthquake. In such cases the emptiness came overnight, whereas as a rule it is the outcome of a long process. Occasionally, hints of degradation are found in many tiny, almost imperceptible steps comparable to the human aging process”.

While Pompeii went down from one day to the next, ancient Rome has been slowly superimposed by the city’s other layers of history. Until the Renaissance most inhabitants had not been able to do much with the ruins. Instead of admiring and conserving them, they took their stones to construct new buildings. On a broad level the taste for ruins began during the 18th century. This interest was directed not only towards the relics of the past but also imaginatively towards the future. Diderot wrote in a salon gathering about a painting by Hubert Robert in 1767 that one must allow a palace to fall down to make it an object of interest. Hubert Robert appeared to emulate Diderot when he painted the Grande Galerie of the Louvre as his proposal for its reorganisation in 1796. He presented a counterpart to the painting showing the not-yet-built gallery as a future ruin. An engraving by Gustav Doré for a social report in 1872 that examined the plight of workers in the British capital during early industrialisation shows a “view after thousands of years” of the once thriving metropolis of London. What is an artistic vision of compelling poetic force on paper, as a real project acquires oppressive tensions: as when by the design of a monumental construction it is consecutively considered how it would look at the end of a thousand-year empire. This idea led the simultaneously best-known and most problematic future projection of ruins – Albert Speer’s theory of the value of ruins. Speer was above all inspired by the imposing relics of the former greatness of the Roman Empire. He could admire the Colosseum and other ancient buildings as he accompanied Hitler on a visit to Mussolini in Rome.



The submarine bunker Fink II during the war.



The builders of the submarine bunker, Fink 2, most certainly were not thinking that their building, constructed for purely pragmatic reasons, would one day be an imposing ruin. There is a certain historical irony in the “ruin value” of a military, functional building that today is a reminder of the ruins of the Third Reich, not even in Speer’s positive sense, while his high-flown plans for Germania, the capital of the new world empire, fortunately only emerged on paper.

Associations with ancient Rome that Hitler and Speer admired can arise even with the remains of the submarine bunker. Although only the fundament remains after the destruction and later removal of the original plant, the remaining walls appear similarly oversized and removed from human scale as the huge stone blocks of the foundations of Castel Sant’Angelo, which Giovanni Battista Piranesi depicted in his *Antichità Romane* (1756) as the high point of ancient Roman constructional and technical art. Could Piranesi’s poetic gift also ignite at the ruins of Fink 2? Due to the redevelopment of the area by Kirsch + Bremer, the monument now stands harsh and naked, and visible to us from many sides. Speer or Hitler would have found little to like in the fact that the bunker ruins have not even been raised in a physical way. Only the remains of the foundations, which separated the chambers from each other, are exposed as far as possible and “framed” as accents by oblique shingle areas. Would the melancholic view of the Romantics, who were caught by the jagged silhouettes of castle or monastery ruins, also be captured by the right-angled or the wall remnants diagonally projecting from water? The fascination for the bunker ruins probably touches on a sensibility that has first developed in the last decades. This is, on the one hand, characterised through the destruction of both world wars and other ones too, and on the other by the decline of heavy industry. Once thriving areas are turned into abandoned gravel deserts with vacant, crumbling buildings.

The land art artist Robert Smithson provides one of the most striking examples of this new sensibility. Describing a trip to the monuments of his native city, Passaic, New Jersey, in 1967 he wrote: “Along the Passaic River banks there are



The submarine bunker Fink II immediately after the war, destroyed by the British occupying forces; the ruins of the bunker today.



many minor monuments such as concrete abutments that supported the shoulders of a new highway in the process of being built [...]. Since it was Saturday, many machines were not working, and this caused them to resemble prehistoric creatures trapped in the mud". Smithson looks at industrial buildings and equipment as one looks at natural history testimonies from past millennia. Different temporal and observational levels telescope into each other. "Passaic appears to be full of 'holes'. Compared to New York, which is so crowded and massive, and these holes are in a sense the empty spaces that unintentionally retrace the trace memories of an abandoned future". These observations led Smithson to the concept of the "inverted ruin". It is the "opposite of the 'romantic ruin', for these buildings do not disintegrate into rubble but stand as rubble before they are built".

Smithson's considerations point the way to a contemporary aesthetics of ruins that no longer meditates, lost in thoughts of a distant past, before the rubble, but precisely questions their origins and their contemporary meaning. The conflict between these different ways of looking had already broken out when archeological excavation "cleaned", for historical accuracy, the picturesquely overgrown interior of the Colosseum, which was admired by many artists and writers.

Robert Harbison pragmatically introduced a de-romanticised view of ruins with an original interpretation of works by Romantic painters who have deeply influenced our idea of ruins to this day: "If Friedrich paints a ruin, he sets off a bomb in spirit beforehand: man and nature, both remain behind damaged, Gravestones and figures are in disarray, each corner is so abrupt as if the world's dialogue was stopped in mid-sentence". Harbison interprets Caspar David Friedrich's ruins as the ruins of war and thus refers to a direction that I would like to put up for discussion as an appropriate interpretation for today. Even the redesign of the Fink II ruin by Kirsch + Bremer can be understood in this current sense. The most famous ruins of recent years, the destroyed World



Two details of the ruins after the realization of the project.

Trade Centre towers, were the result of a sudden, war-like act of terrorism. In Southeast Asia there were suddenly numerous ruins at the end of the '90s that approach Smithson's "inverted ruins". They were not caused by physical acts of war, but were nevertheless the result of a sudden and unforeseen event. Numerous apartment blocks or office towers under construction, shopping centres or functionless, concrete pillars standing around on which highways or routes for commuter trains were to be built remained half-completed. The so-called Asian crisis had led many investors and whole states into bankruptcy overnight. There was no more money to build further, and so what was never even ready for use became functionless ruins.

But had not an act of war in a figurative sense taken place? It was no military intervention with thousands of dead, but a meltdown in the war of economic interests that was carried out in the most brutal manner in countries such as Thailand or Indonesia. It raises the question of whether seemingly different causes of ruins can also be read as traces of today's global conflicts whose victims are innocent people, at the mercy of attacks by terrorists or barely transparent stock market activity.

A very pragmatic view of ruins sees in them only the evidence that the protective function of architecture has failed. So that it can at least survive the small attacks of permanent "low-intensity wars", in Northern Ireland military security experts are used for more than thirty years for urban development projects, as Martin Pawley reports in his book *Terminal Architecture*. This applies to banking areas and other trouble spots in London. Downing Street, an officially public thoroughfare for centuries, has been cordoned off since 1986 and permanently monitored by video cameras. New buildings no longer have large glass facades. There are also attempts to make potential terrorist targets appear architecturally unremarkable. Car parks are not placed next to important buildings to minimise the danger from car bombs. The massive walls of the submarine bunker, whose remains are to be seen in Finkenwerder, refer to the protective function of architecture that is always in question and in this case is known to



One of the panels that explain the history of the area; the north basin with roof structures emerging from water

have failed. In the end, there were many dead and wounded to lament in connection with Fink 2. The monument and the plaques that provide information about the history of the bunker and the area are reminders of them.

On one hand, a memorial reduced to its essentials for historical memory has evolved. However, is the pictorial effect of high complexity. From different angles and heights provides different perspectives. Behind the exploration of the “perceptive horizon” of the area stand different reflections on the abstraction of the horizon that have run through Kirsch + Bremer’s work for years. Their work is essentially located between art and architecture, allowing neither side to clearly break through. They repeatedly explore unnoticed or overlooked places that they impart with new contours through their interventions. This is also the case with the redesign of the bunker area.

To make something visible also always means to make something else invisible and it is not always the same thing visible. In Finkenwerder the changing of the tides also changes the picture. The type design on the concrete plate on the slipway that comes obliquely out of the water in the direction of the ruins also plays with this. The words “Erinnerung / Zeit” (Memory / Time) and “Störung / Raum” (Disruption / Space) are temporarily under water and therefore not always fully legible. One could reflect here on ‘Only time continues’ in Diderot’s sense. Exactly this historically significant and loaded, but still forgotten, place offers an opportunity to think about not only the past but also the present and the future, as the numerous contemporary ruins from New York to Southeast Asia so compellingly do.

Award 1. Prize: Hamburg 2004

Realization: 2006

Customer: ReGe Hamburg

Architect / Artist: kirsch bremer artandarchitecture

Landscape architect: Jutta Wippermann, Darmstadt

Art historian: Ludwig Seyfarth, Hamburg / Berlin

*Translation: Heather Allen; Photos: Klaus Frahm*



The words “Erinnerung / Zeit” (Memory / Time) and “Störung / Raum” (Disruption / Space) engraved on the concrete floor

### Italian abstract

I lavori di prolungamento della pista di collaudo della fabbrica Airbus a Finkenwerder, vicino ad Amburgo, hanno portato alla luce i bunker sottomarini Fink II, realizzati all'inizio del 1940 per proteggere i sommergibili dai bombardamenti alleati. Le rovine delle strutture del bunker sono state rese visibili e reinterpretate con la progettazione artistica e la sistemazione architettonica dell'area. I cinque bunker, le cui fondazioni affiorano dalla superficie dell'acqua, sono esposti in modo che possano essere vissuti come una struttura scultorea. Con l'alta marea, il livello dell'acqua riempie i vecchi bacini. Il rudere è di per sé un monumento. Testi memoriali, incisi sulle lastre di cemento della struttura, raccontano la storia del luogo. L'acqua lascia liberi i caratteri e li nasconde di nuovo, rendendo le parole alternatamente visibili e invisibili. La riqualificazione dell'area le ha restituito la sua dimensione storica e ha offerto lo spunto per una nuova percezione.

### Bibliography

Pawley 1998

M. Pawley, *Terminal Architecture*, London 1998.

Harbison 1991

R. Harbison, *The Built, the Unbuilt and the Unbuildable*, Cambridge (MA) 1991.

Smithson 1967

R. Smithson, *The Monuments of Passie*, "Artforum", VI, 4 (December 1967), 48-51.

## Energiebunker

Recupero e conversione di una torre contraerea ad Amburgo

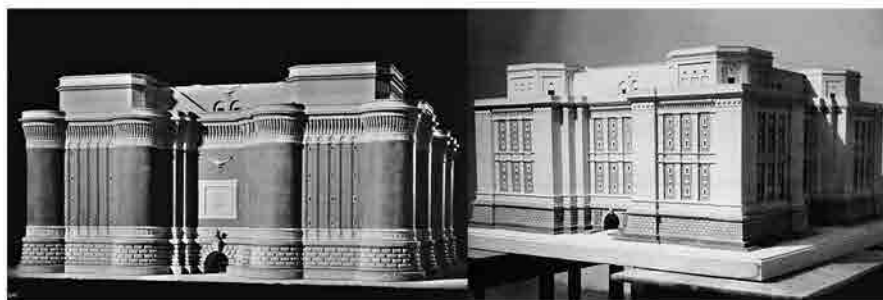
Giacomo Calandra di Roccolino

Nel 1940 cominciarono i primi bombardamenti degli Alleati sulla Germania. Il regime nazista inaugurò allora un piano su larga scala per la costruzione di *Schutzbunker* destinati in un primo momento soprattutto alla protezione dei civili. Nelle maggiori città tedesche quel sistema di protezione capillare esiste, in gran parte, ancora oggi. Nella sola città di Amburgo furono realizzati più di mille bunker, la maggior parte dei quali, abbandonati, sono rimasti come testimoni di quel periodo. Alcuni di essi erano finalizzati non solo al ricovero della popolazione, ma alla difesa antiaerea ed erano dotati di micidiali cannoni da 120 millimetri sulla copertura.

Nel 1945, subito dopo la fine della guerra, le truppe alleate e i Sovietici decisero, di comune accordo, che questi bunker dovessero essere distrutti per evitare un loro futuro riutilizzo per scopi bellici. Ben presto, però, ci si rese conto che una loro distruzione era tecnicamente complessa e incredibilmente dispendiosa a causa della solidità delle costruzioni, realizzate in cemento armato. In quel momento si cominciò a riflettere sulle possibilità di una loro conversione d'uso, che nella maggior parte dei casi non fu però attuata.



Il *Flakbunker* di Wilhelmsburg presso Amburgo, 17 ottobre 1947.



Friedrich Tamms, proposte per il completamento delle facciate di due *Flakbunker* da realizzarsi dopo la fine della guerra

La questione del futuro riutilizzo di questi 'monoliti' di cemento e ferro era naturalmente già nota agli architetti che li edificarono, tanto che sono state ritrovate alcune proposte di conversione in edifici residenziali e in uffici statali, che prevedevano l'apertura di alcune finestre e il rivestimento delle facciate. Uno degli esempi di riconversione è costituito dal *Flakbunker* (rifugio dotato di cannoni contraerei) di Heiligenfeld, sempre ad Amburgo, nel quartiere di Sankt Pauli, che è oggi utilizzato come locale notturno e negozio di articoli musicali.

Il più recente progetto realizzato ad Amburgo, per il riutilizzo di un bunker della Seconda Guerra Mondiale – anche in questo caso un *Flakbunker* – è il cosiddetto *Energiebunker*, realizzato nell'ambito dell'IBA, l'*Internationale Bauausstellung* tra 2006 e 2013. Nell'ambito di questa importante manifestazione – nata nel 1913 per presentare le ultime realizzazioni in campo architettonico in Germania e avanzare proposte per il futuro dell'architettura e della città – si è proceduto al restauro e alla conversione del *Flakbunker* di Wilhelmsburg – un quartiere suburbano posto su un'isola fluviale dell'Elba – in centrale elettrica per le energie rinnovabili. Si è trattato di un progetto pilota che aveva la funzione di mostrare uno dei possibili riutilizzi di queste grandi strutture belliche, che oggi hanno perso la loro funzione e sono spesso rimaste come rovine mute all'interno delle città europee.



Il *Flakbunker* di Wilhelmsburg in costruzione, 1943.



Schizzi per rifugi antiaerei, probabilmente autografi di Adolf Hitler. Modello del *Flakbunker* di Humboldtthein. Fortezza rinascimentale della Brunella ad Aulla

Il *Flakbunker* a Wilhelmsburg fu costruito nel 1943 per contrastare le incursioni alleate provenienti da Sud sulla città di Amburgo. Si trattava a tutti gli effetti di una torre contraerea con funzioni di difesa e protezione. L'edificio fu progettato dall'architetto Friedrich Tamms (1904-1980) che in quegli anni, sotto il coordinamento del Ministero dell'aviazione del Reich, ne aveva realizzati altri simili a Berlino e a Vienna. Responsabile dell'intero programma di difesa era Albert Speer, che dall'inizio del 1942 aveva assunto anche l'incarico di ministro per gli armamenti. Dopo la guerra lo stesso Tamms, che divenne direttore dell'ufficio di pianificazione urbana di Düsseldorf partecipando attivamente alla ricostruzione, definì i diversi *Flakbunker* da lui realizzati come *Schiessdome*, ovverosia "cattedrali del lancio", assimilando la ricerca di un rifugio da parte della popolazione quasi a una forma di devozione e il lavoro di protezione quasi a un servizio liturgico.

Dal punto di vista formale è chiaro il riferimento alla forma della fortezza e al prototipo del rivellino difensivo rinascimentale. Con tutta probabilità fu lo stesso Hitler a ispirare tale forma che aveva anche una funzione psicologica nei confronti della popolazione.

Alto oltre 40 metri, il bunker di Wilhelmsburg ha pareti spesse da 2 a 4 metri e per costruirlo fu impiegata una enorme quantità di cemento armato: circa 80.000 tonnellate. Durante la seconda guerra mondiale, sulla copertura



L'esplosione controllata del 17 ottobre 1947 per rendere il *Flakbunker* di Wilhelmsburg inagibile. Le macerie all'interno del bunker prima del restauro. Il bunker liberato dai detriti, pronto per accogliere il nuovo progetto. Si noti come i pilastri distrutti dall'esplosione rimangono appesi al solaio blindato della copertura.



dell'edificio si trovavano 4 cannoni da contraerea che impedivano il passaggio di bombardieri alleati provenienti da Sud. Il bunker era suddiviso in 8 livelli, all'interno dei quali, durante i bombardamenti, trovarono protezione fino a 30.000 civili.

L'interno del bunker fu fatto saltare dalle truppe di occupazione inglesi il 17 ottobre 1947, ma la struttura perimetrale così come il solaio di copertura non crollarono. Nonostante la distruzione dei pilastri di sostegno della copertura, infatti, il sovradimensionamento delle pareti e la sezione portante del solaio blindato – dello spessore di 3,5 metri – bastarono da soli a sostenere la copertura ed evitare il collasso della struttura. Ciò nonostante i danni provocati all'interno resero instabile l'edificio, che rimase inutilizzato per i successivi sessant'anni, venendo usato solo per un breve periodo come magazzino. Paradossalmente proprio la distruzione dei solai e la creazione di un ampio volume libero all'interno del bunker ha però permesso la realizzazione del progetto di riutilizzo come centrale termoelettrica.

Subito prima della fondazione dell'IBA nel 2006, sono state avanzate le prime proposte per un riutilizzo della struttura. In un primo momento l'ufficio per la protezione dell'ambiente e lo sviluppo urbano di Amburgo aveva pensato di installare un impianto solare termico sulla copertura del bunker: l'intervento avrebbe dovuto dare vita a un insediamento alimentato da tale impianto, in modo simile a quanto si era sperimentato nell'insediamento solare di Karlshohe ad Hamburg-Brahmsfeld. Pochi anni dopo l'IBA ha introdotto il tema dell'energia nell'articolato programma delle proprie attività, sua intenzione iniziale era però di finanziare solo progetti realizzati con energie rinnovabili; solo più tardi sviluppò il concetto di un approvvigionamento energetico autonomo per Wilhelmsburg, che prevedeva l'alimentazione dell'intera area soltanto con energie rinnovabili. In questo programma l'*Energiebunker* gioca un ruolo fondamentale.

Attualmente l'*Energiebunker* offre energia elettrica a circa 1.000 unità abitative e calore per 3.000 appartamenti situati nelle vicinanze. Per raggiungere questi livelli di efficienza è stato realizzato al suo interno un serbatoio capace di



Il bunker di Wilhelmsburg prima, durante e dopo il restauro.



2.000 metri cubi di acqua ad alta temperatura. Questo sistema determina un risparmio del 95 % delle emissioni di anidride carbonica, ovverosia circa 6.600 tonnellate di CO<sub>2</sub> che ogni anno non vengono liberate nell'aria. Il progetto è costato in tutto 27.000.000 di euro: la metà dei costi sono dovuti al restauro del bunker e all'installazione degli elementi tecnici, l'altra metà è stata necessaria per la realizzazione della rete di distribuzione dell'acqua calda. Il progetto così come la produzione energetica sono stati finanziati con fondi comunitari. Il sistema di produzione di energia solare del bunker è stato invece finanziato dalla città di Amburgo. Settimanalmente vengono inoltre organizzate delle visite guidate e – nelle sale del caffè ricavato sulla copertura – attività culturali legate alla storia e alla funzione del bunker. In questo modo e grazie al restauro, si è così potuta mantenere anche la funzione memoriale dell'edificio.

### English abstract

The Energy Bunker is a project of the International Building Exhibition in Hamburg. Energy Bunker was built as an anti-aircraft tower in 1943. Thousands of people sought protection from Allied air raids there. In 1947, the interior of the structure was completely destroyed in a controlled explosion by the British Army. Six of the eight floors collapsed; it was no longer safe to enter the building. Only the outer shell with its three-metre-thick walls and up to four-metre-thick ceilings remained all but unscathed. Any use of the building was out of the question for more than 60 years. As part of IBA Hamburg, the dangerously dilapidated building was restored and expanded to function as a regenerative power plant with a large heat storage system. A concept was developed to allow the original structure, which is worthy of preservation, to become visible. This will ensure that the bunker is also retained as a memorial.

In its final form, the Energy Bunker will generate the equivalent to the heat requirements of approx. 3,000 homes and the electricity needs of approx. 1,000 homes. The upshot is a 95 percent reduction in CO<sub>2</sub> emissions, or roughly 6,600 tonnes annually. The total costs for the project are roughly 27 million euros. They will be subsidised from the European Union's European Regional Development Fund. The solar panels were subsidised with funds from the City Hamburg.

“Quanto di quello che abbiamo fatto va bene?”\*

Elisabetta Terragni

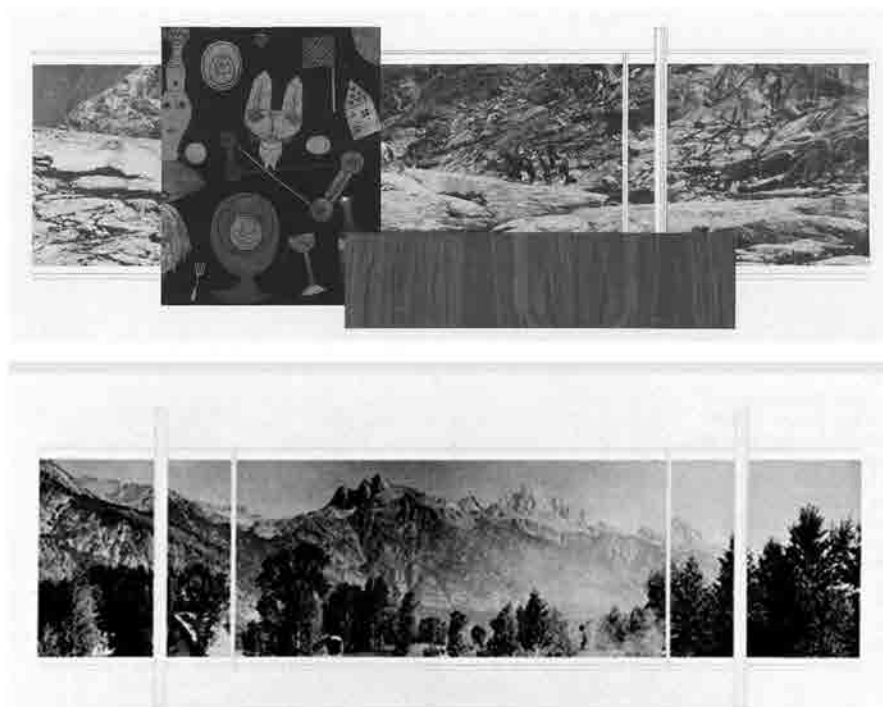
Che sia visto da un aereo in fase di atterraggio o su una mappa nel quartiere generale della CIA, l'Albania è sempre un'astrazione, o meglio una costruzione artificiale su un territorio sconosciuto. Nel film *Mrs Pollifax Spy* del 1971, tratto da una fortunata serie di libri di genere letterario poliziesco, Dorothy Gilman narra le avventure di una attempata vedova del New Jersey che nel periodo della Guerra Fredda riesce a farsi assumere come spia part-time dai servizi segreti americani. Improbabile nel suo ruolo, ma patriottica quanto basta per servire



Due fotogrammi del film *Mrs Pollifax Spy*.

il suo paese, la protagonista, interpretata da Rosalind Russell, registra mentalmente codici e ordini prima di partire per la sua missione a Città del Messico. Ovviamente nulla di quanto meticolosamente pianificato segue il suo corso, e una intricata e prevedibile serie di eventi portano alla sua cattura. Ancora sotto gli effetti della proverbiale droga nel caffè, Emily Pollifax si trova a bordo di un Hawker-Siddeley HS 125-400, di fabbricazione inglese, in compagnia di Jonny Farrel, un cinico agente americano. La destinazione è ignota. Il velivolo sorvola un territorio impervio e atterra su una pista disabitata e anonima. L'aquila nera bicipite in campo rosso sventola sul vessillo nazionale e svela la destinazione, quella dell'Albania. Un drappello di militari attende i due prigionieri per condurli nel luogo segreto dell'interrogatorio a bordo di una Rolls Royce Phantom I del 1929. A parte l'incongrua miscellanea di veicoli, c'è da registrare che non c'era alcuna intenzione di girare le sequenze del film al di fuori degli Stati Uniti, eccetto per un breve interludio in Messico. Bisognava trovare dunque un modo di rappresentare l'Albania, allora totalmente inaccessibile, o meglio riuscire a duplicarla attraverso la lente distorta del mondo visto da uno dei due blocchi politici.

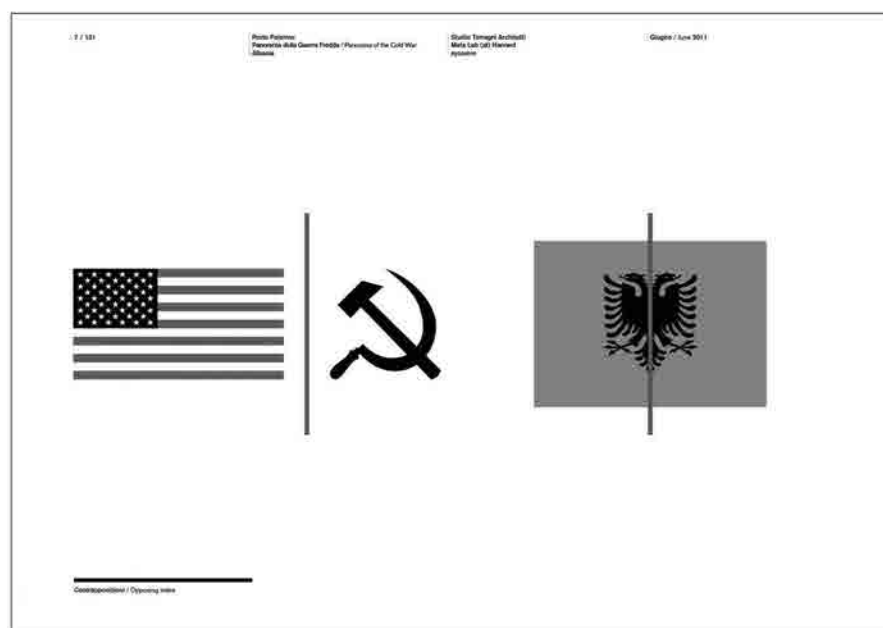
Nell'immaginazione degli autori, Jackson Hole nel lontano Wyoming era il terreno perfetto per catturare il remoto mistero del paesaggio albanese e sostituirlo



Ludwig Mies van der Rohe, Progetto della Resor House a Jackson Hole, Wyoming.

con un luogo di svago ben conosciuto nella terra del *wild west* americano. Proprio a Jackson Hole, infatti, Mies van der Rohe progettò nel 1937 la sua prima opera americana, la Resor House, mettendone in scena il paesaggio in maniera drammatica: la casa avrebbe offerto poco più di una cornice per godersi la vista panoramica delle Montagne Rocciose, presidiate dalle vette dei Grand Tetons. Per darne un'impressione mozzafiato, Mies anticipò l'effetto con uno dei suoi foto-collages, come li aveva di recente brevettati in Germania. L'intento di queste 'invenzioni di paesaggi' era di far sparire ogni parete incollando stampe fotografiche in formato panoramico a scala reale. Appena lasciato con riluttanza e rammarico il proprio paese, ormai fermamente nelle mani dei nazisti, Mies, che viaggiava con un visto turistico attraverso gli States, immaginava una casa attrezzata con pochissimi mobili e quadri interamente aperta su uno splendido paesaggio battuto da venti gelidi. Che la spia Pollyfax atterri proprio nelle alpi americane come se fosse nella remota Albania provoca su questo progetto un effetto di parallasse: portato avanti da una donna pioniera del marketing moderno e membro del consiglio del Museum of Modern Art di New York, la casa Resor, mai costruita ma molto conosciuta ai suoi tempi, mette a fuoco la profonda contraddizione tra trasparenza e segretezza, tra territorio roccioso e finissima invenzione architettonica, tra paesaggio e invenzione.

In chiave grand-guignolesca, alla signora apprendista spia che chiede dove l'abbiano portata i suoi rapitori, viene risposto in forma 'cifrata' [A, L, B, A, N, I,



Studio Terragni, Meta Lab (at) Harvard e xycomm, *Contrapposizioni*.

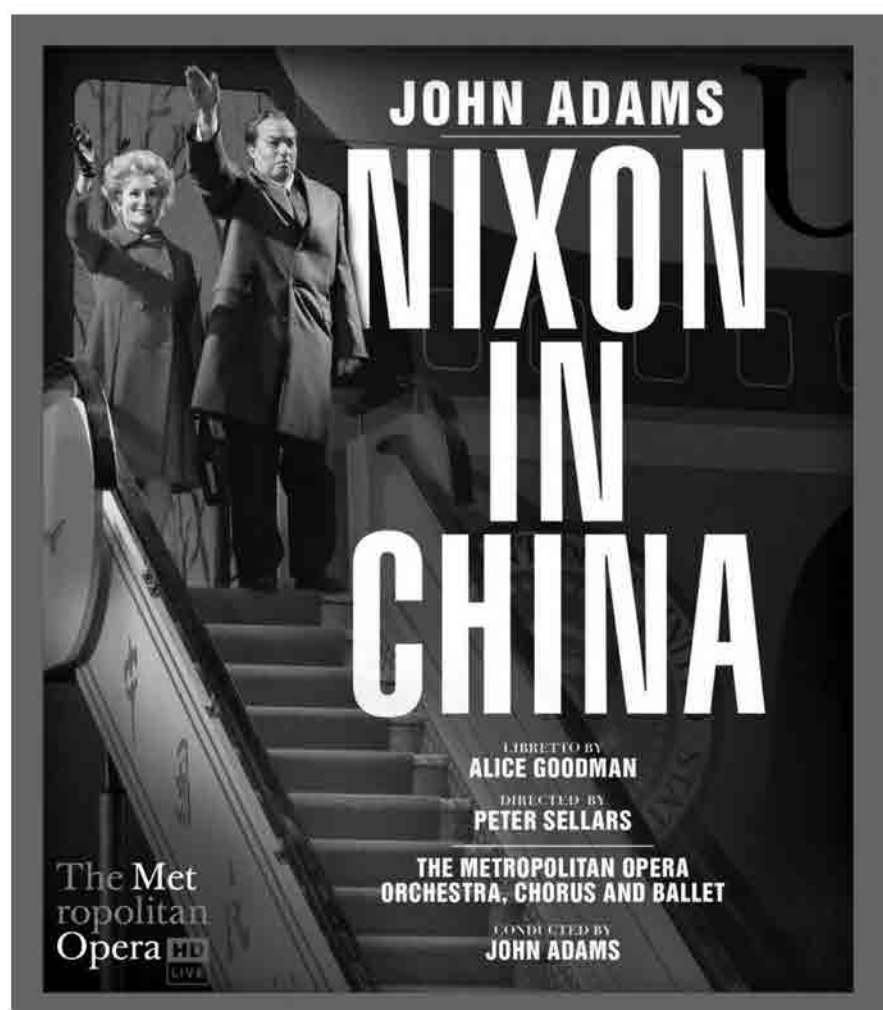
A]. Si tratta dunque di un terreno altro rispetto a quello che sembra, così come la casa trasparente concepita da un architetto appena uscito dal paese della GESTAPO moltiplica nel montaggio di immagini l'illusione di conoscerlo, sposando il primitivo con il raffinato, l'America con l'Europa. Quello che rivela l'avventura della Pollyfax è il potere che lo sguardo politico esercita sulla terra, dividendola e squarciandola, anche nello spostamento attraverso la visione privilegiata di un passaggio aereo. Una terra viene sostituita da un'altra, anche se la sua scala supera di gran lunga quella originale (la superficie del Wyoming si avvicina a dieci volte quella dell'Albania). Ancora maggiore, poi, è la



L'arrivo del presidente Nixon in visita nella Repubblica Popolare Cinese e la sua trasposizione teatrale in *Nixon in China*.

differenza delle quote, che si riferiscono da un lato alle alture delle Montagne Rocciose, dall'altro al livello del mare del territorio albanese. In ambedue i casi, gli orizzonti diventano astratti e ogni riferimento richiede un calcolo preciso. Per la politica dell'Albania, questi orizzonti stabiliscono lo sfondo strategico di terra e mare. Come spiega con chiarezza Peter Szendy in un recente libro sullo spazio nel pensiero politico moderno, *Kant chez les extraterrestres: Philosophictions cosmopolitiques*, la terra sostiene il partigiano, il mare appartiene all'aggressore.

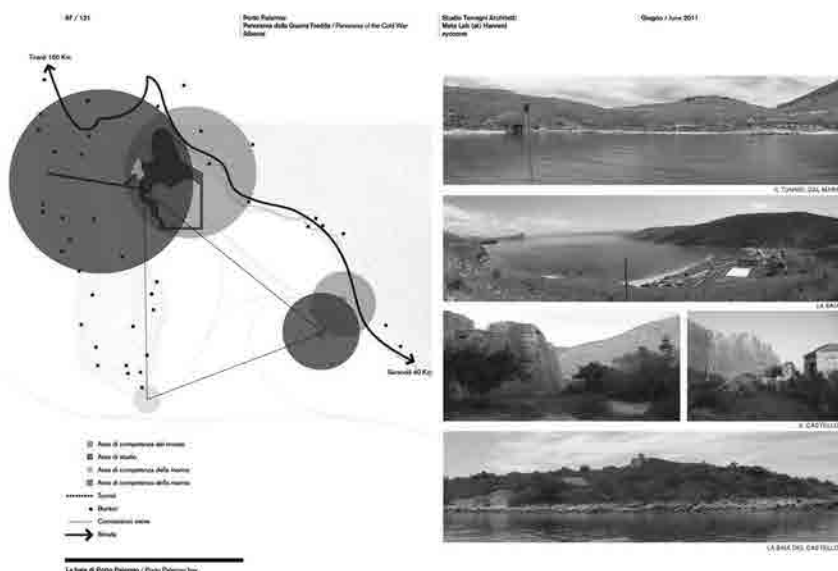
Il dittatore Enver Hoxha tenne l'Albania dal 1948 al 1985 nell'ansia costante di un'invasione che non avvenne mai e portò progressivamente il paese a un isolamento assoluto in seguito alla rottura con la Cina, avvenuta tra il 1977 e il 1978.



Locandina di Nixon in China.

La Cina susseguiva all'Unione Sovietica come alleato di fiducia di Hoxha, ma il progressivo mutamento della politica cinese sanciva un isolamento totale, bloccando ogni possibile sviluppo politico. Se la Cina accoglieva, durante gli ultimi anni di Mao, il presidente americano in visita ufficiale, questa svolta pragmatica non era di buon auspicio per il leader albanese. Anche in questa missione, il volo del presidente Nixon dava una dimensione territoriale alla sua azione, un fatto che la stampa occidentale non perdeva l'occasione di reiterare *ad nauseam* — lungo un viaggio che toccava le Hawaii, Guam e Shanghai, prima di raggiungere Pechino con l'udienza singolarmente privata con Mao. Anche ai piedi della Grande Muraglia, Nixon ribadiva le distanze che separavano i due poteri (16.000 miglia e più di vent'anni di silenzio assordante tra i due paesi). Impliciti negli enigmatici scambi erano la Corea del passato e il Vietnam di allora, per non parlare dell'Albania.

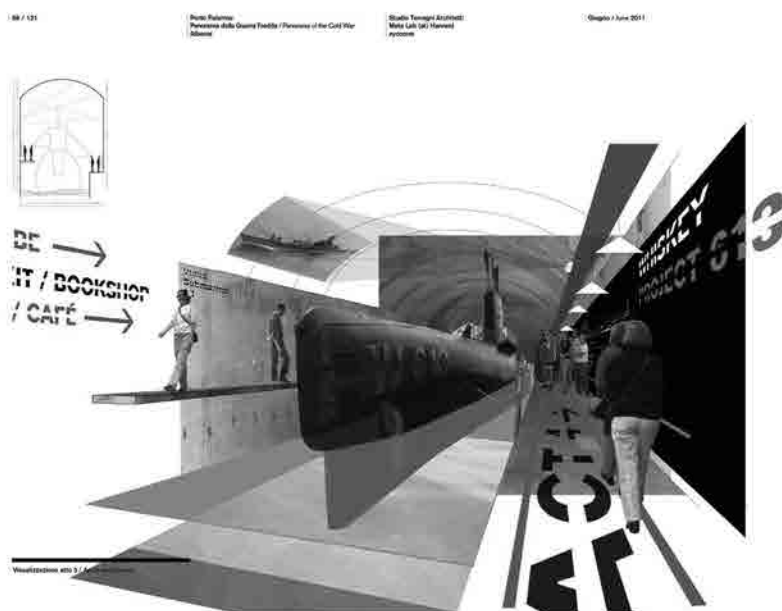
Eccezionale fu la decisione da parte del regista Peter Sellars e del compositore americano John Adams di scegliere questa improbabile visita di Nixon come soggetto di un dramma lirico che ebbe il suo debutto nel 1987, un decennio dopo lo storico distacco dell'Albania dalla Cina. Il primo atto di *Nixon in China* si apre con l'atterraggio del velivolo presidenziale, lo Spirit '76, da cui emergono Nixon, sua moglie Pat e Henry Kissinger. L'aereo è ancora una volta metafora della distanza ma anche di un ponte possibile tra le due realtà politiche e territoriali. La musica si basa su dissonanze metriche con un costante



Progetto del Museo di Gjiri o Panormes, Porto Palermo, Albania.

spostamento dei ritmi, lanciando cellule melodiche nei vari registri. Le figure principali esigono ciascuna il proprio territorio sonico, contrastando gli estremi dei vocalizzi di Madame Mao con il basso profondo di Kissinger. Durante il volo, Nixon rifletteva sulla guerra nel Pacifico alla quale aveva partecipato come giovane recluta, ricordando i compagni annegati nel cimitero marino. Sorvolando la Cina, quello che la coppia Nixon vede è un paesaggio invernale, desolato come la superficie della luna, lo stesso territorio che il coro cinese celebra come una campagna fertile che matura per il raccolto. Il contrasto tra queste due visioni dello stesso territorio si presta come metafora delle diverse aspettative dei protagonisti.

Il territorio albanese è seminato da centinaia di migliaia di piccoli bunker, mentre una sua penisola sul mare Adriatico è traforata da un tunnel di seicento metri di lunghezza. Tagliando la penisola della Baia di Panorm, questo tunnel è allo stesso tempo un valico terrestre e una grotta marina; si colloca dunque esattamente a metà tra i due orizzonti della terra e dell'acqua, ossia tra partigiani e aggressori, come precisa il libro di Szendy. Le due situazioni strategiche si giustappongono, a seconda dell'intenzione politica, come in un'erma bifronte, perché il paese viene teso tra un'ultima difesa di ogni metro e una rivendicazione sui mari. La Baia di Panorm era una zona militare completamente segreta, occupata solo dai militari addestrati nelle tecniche di ultima difesa. Rasato dai Sovietici, il covo nord della Baia rimane spoglio di alberi. L'immenso tunnel era



Progetto del Museo di Gjiri o Panormes, Porto Palermo, Albania.



in grado di proteggere diversi sommergibili con i loro missili. Invisibile dal cielo e nascosto dai due lati della penisola, il tunnel collegava gli orizzonti di terra e mare. Come territorio sottratto alle mappe, inaccessibile a tutti e nascosto tra acqua e terra, la base di Panorma illustra quindi perfettamente la condizione dell'Albania durante la Guerra Fredda, e perciò richiede oggi di essere aperta a tutti, come nel 1938 la casa Resor nel Wyoming si sarebbe dovuta aprire non solo alla vista del territorio ma a una visione immersiva del mondo.

In questa complessa idea di luogo siamo entrati dall'interno, e senza conoscerne la storia abbiamo avuto le chiavi di accesso dal mondo militare, con un progetto complesso di ricerca svolto in team tra l'Italia, gli Stati Uniti e l'Albania, ideato da Elisabetta Terragni, Studio Terragni Architetti (Como/New York; installazioni e architettura), Jeffrey T. Schnapp, (Cambridge, Mass, USA metaLAB (at) Harvard, curatore e coordinatore scientifico) e Daniele Ledda, xy-comm (Milano, grafica e comunicazione) che parla della gente comune, si interroga sul controverso periodo della Guerra Fredda e scava negli archivi storici e nella memoria. Il progetto è ora esposto nella Mostra *Erasmus Effect. Architetti italiani all'Estero* al MAXXI di Roma.

Per poter aprire questi luoghi segreti abbiamo fatto emergere le memorie nascoste e sepolte nella topografia del sito che include, oltre a un tunnel di 650 metri di lunghezza, edifici abbandonati, installazioni militari e sottomarini. Il



Progetto del Museo di Gjiri o Panormes, Porto Palermo, Albania.

covo del potere che servi a scopo difensivo è stato scoperto, i suoi attrezzi sono stati ridotti a campionari industriali e il passaggio tra la baia e il mare è stato aperto per la prima volta e reso accessibile con un'imbarcazione civile. Come nascondiglio il tunnel era per forza invisibile e inaccessibile — e lo rimane tuttora anche su Google Earth — ma diverrà ora nuovamente teatro degli 'atti' che hanno scandito il secolo.

Il *paesaggio*, come protagonista di guerre reali o immaginarie, si rivela in verità essere il teatro di una grande psicomachia. La base militare fu simbolo dell'ossessione del regime e dell'isolamento del paese, ma oggi vive il paradosso tra strutture (per ora) presidiate ancora dai militari e minacciato da un'altra follia contemporanea, le costruzioni abusive e la speculazione edilizia. Le fotografie di Armin Linke non spiegano la realtà ma ne registrano l'enigma, ne arrestano l'attimo senza illuderci sulla sua natura. Queste immagini si prestano al tentativo di riconoscere negli oggetti i simboli che il territorio ancora custodisce e ci aiutano nella trasformazione di una terra vietata in un luogo della memoria, dove quasi niente viene scartato e pochissimo introdotto. Il percorso delle trasformazioni proposte rimane inconcluso, ma le impressioni raccolte aprono brecce nel silenzio. La base di Panormia scambierà, attraverso la delicata (ri) scrittura della memoria, il suo carattere nascosto in una topografia che risveglia in ognuno dei suoi luoghi quello che prima le era stato sottratto.



Progetto del Museo di Gjiri o Panormes, Porto Palermo, Albania.

\* Il titolo è ripreso dall'ultima riga del libretto che la scrittrice Alice Goodman ha steso per l'opera *Nixon in China* di John Adams ("How much of what we did is good?"). Lungi dall'essere un verdetto sul primo passo verso la costruzione di un accordo tra le grandi potenze, la domanda mira a sottolineare il valore dell'azione politica.

### English abstract

When the spy novel *Mrs Pollifax*, written by Dorothy Gilman, a popular author of the genre, was to be brought to the screen in 1971, the histrionic Rosalind Russell was cast in the role of Pollifax, along with another American operative. After a brief stint in Mexico, their ludicrous adventures put them in the hands of their Albanian captors. An American location had to make do for Albania, so the location scouts came up with the remote alpine state of Wyoming as a facsimile. The plane abducting the would-be spies is a Hawker-Siddeley HS 125-400 and the limousine awaiting them an incongruous Rolls Royce Phantom I of 1929. The rest of the movie proceeds in style, confining the operatives to a rocky castle for interrogation, only to allow them an improbable getaway.

The location in Wyoming is Jackson Hole, the site of Mies van der Rohe's first American project, the famous Rezor House for which the architect reduced the building essentially to floor and ceiling slabs on slender posts, offering a panoramic view of the spectacular landscape. On a first voyage to America, and still traveling on a visitor's visa, Mies drew on a recently patented idea of his, for which photomurals were to cover the walls entirely so that any desired 'location' could be mounted for viewing. This maximum transparency creates a counter-foil for the darkening conditions established by the Gestapo in the country Mies was about to leave.

Just as the immense tunnel in the Bay of Panorma cuts through the peninsula, confirming the notion that the coastline is the most threatened while the land can be held by partisans, the base casts a sharp light not only on Albania's geography but on its territorial condition during the conflict between the great power blocks. A decade after Hoxha's breakup with China, the American composer John Adams wrote his opera *Nixon in China* in which the land and its geopolitical implications play a central role. Flying over the Pacific, Nixon muses on American war experiences in that theater, and, after a number of stopovers on the way, crossing the wintry expanse of the Chinese mainland, the Nixons are treated to a song-and-dance celebration of Chinese soil awaiting springtime. What is a barren and desolate landscape to the American visitors turns into the promise of harvest for the starving Chinese.

We approached the project of creating in the Bay of Panorma a Museum of the Cold War in a similar vein. Curated by Jeffrey Schnapp of Harvard University and drawing on the graphic design by Daniele Ledda of Milan, the Studio of Elisabetta Terragni (Como and New York) conceived of the Panorma location as a site of its time, calling for only minimum interventions in order to give voice to its traumatic transformation during the decades of the powerful East-West conflict. The more enigmatic aspects of the site have been captured by the photographer Armin Linke (Berlin) and the few installations that will make this now suppressed hotspot accessible to visitors attempt to evoke the terrifying aspects of its past without applying a heavy editorial hand.

## Oltre il memoriale

Museografia per il patrimonio dei conflitti\*

Michela Bassanelli

Un giorno in un liceo artistico di Roma affollatissimo di studenti, molto cortesi, che applaudivano civilmente e persino ridevano se raccontavo delle facezie, mi sono accorto che nulla di quello che raccontavo si fermava nella loro mente: potevano cogliere delle informazioni, ricavare anche qualche emozione, ma era come quando si va al cinema e si esce commossi, ma dopo dieci minuti la vita di ogni giorno riprende il suo dominio. Le cose che raccontavo erano risposte ai miei problemi (e magari a quelli della mia generazione), non erano risposte ai problemi loro. Soprattutto i giovani e i giovanissimi hanno insicurezze sconosciute alla mia generazione, insicurezze che rendono difficile progettare la vita e sembrano quindi rendere inutile la storia. Io non posso imporre, e nemmeno proporre loro le mie soluzioni. La cosa non riguarda solo i giovani, tocca un po' tutti: come si richiama la memoria? Come si può ricordare il passato? Da quella riunione al liceo artistico quella domanda mi ha intrigato.

(Foa 1996, IX)

Il breve racconto tratto dal libro *Questo Novecento* di Vittorio Foa esprime in modo molto semplice un problema complesso: come rievocare la memoria, come ricordare il passato in modo che sia comprensibile a tutti, in particolare a chi quelle storie non le ha mai vissute direttamente. Il Novecento è stato il secolo del testimone (v. Wieviorka 1998; Di Castro 2008; Bidussa 2009), dell'uomo sopravvissuto che ha mostrato la veridicità di fatti sconvolgenti e insieme l'assoluta banalità del male. Hannah Arendt nella sua attenta e minuziosa disamina del processo Eichmann mette in luce la spaventosa normalità dell'individuo accusato di commettere i reati peggiori dell'umanità: "Ma il guaio di Eichmann era che di uomini come lui ce n'erano tanti e che questi tanti non erano né perversi né sadici, bensì erano, e sono tuttora, terribilmente normali" (Arendt [1963] 1964, 282). Il processo Eichmann e quelli di Francoforte, nei primi anni sessanta, hanno messo in evidenza la centralità del testimone nella costruzione di una storia condivisa. Il corpo del sopravvissuto diventa una sorta di corpo pubblico "memore dei tanti che non possono più parlare: che non hanno più occhi, orecchi, numeri da mostrare incisi sulla pelle" (Tarpino 2008, 15). Negli anni novanta altre memorie si aggiungono a quella dell'Olocausto: la tragedia dei Desaparecidos in Argentina e il massacro di Srebrenica in Bosnia. Il transito intergenerazionale fa sì che oggi gli ultimi testimoni vadano scomparendo lasciandoci il compito etico di tramandare le storie vissute dai nostri nonni e bisnonni alle nuove generazioni con il forte *monito* a non ripetere i drammi del passato, a non dimenticare.

In che modo allora è possibile oggi perpetuare il ricordo degli altri? I luoghi della memoria potrebbero rappresentare i nuovi testimoni (Tarpino 2008, 20) che con le loro tracce, tangibili o intangibili, diventano portatori di valori altri. Già Maurice Halbwachs, nelle sue riflessioni sulla memoria collettiva, definisce l'importanza del luogo come elemento catalizzatore degli aspetti di una società:

Il luogo occupato da un gruppo non è come una lavagna su cui si scrivono delle cifre e delle figure e poi si cancellano. Come potrebbe l'immagine della lavagna ricordare ciò che vi si è tracciato sopra, dal momento che è indifferente alle cifre, e sulla medesima lavagna si possono riprodurre tutte le figure che si vogliono? No. Il luogo invece accoglie l'impronta di un gruppo, e ciò è reciproco. Allora tutte le pratiche del gruppo possono tradursi in termini spaziali, e il luogo che occupa non è che la riunione di tutti i termini (Halbwachs 1950, 137).

Il tema della memoria in relazione allo spazio si amplifica alla fine del secondo conflitto mondiale quando le città e il paesaggio si presentano come resti dei teatri di guerra. È Pierre Nora che negli anni ottanta definisce il concetto di *lieux de mémoire*, titolo della sua imponente opera in sette volumi (1984-1992) dedicata ai luoghi fondanti della nazione francese: "Unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una qualche comunità" (Nora 1984-1992). Un luogo della memoria è quindi uno spazio, come un museo, un monumento, un particolare territorio o località caratterizzato da eventi storici o traumatici che lo hanno segnato fino a farlo divenire contenitore della memoria collettiva.



Kenzo Tange, Memoriale della Pace, Hiroshima (fotografia di Michela Bassanelli).

Aleida Assmann ha dedicato un intero capitolo nel suo libro *Ricordare, forme e mutamenti della memoria culturale* alla “memoria dei luoghi”: i luoghi come le persone sono portatori di ricordi, palinsesti costituiti da una serie di strati che fanno riferimento a particolari momenti della storia (Assmann [1999] 2002, 333-334). In modo ancora più manifesto i “luoghi del trauma” (Tricoli 2009), ovvero i luoghi commemorativi per eccellenza, sono caratterizzati da molteplici e differenti stratificazioni dei ricordi legati a chi quelle esperienze le ha vissute direttamente. In continuità con le riflessioni appena citate, Elena Pirazzoli parla di “nudo luogo” sottolineando il rapporto biunivoco tra memoria ed evento: “Il nudo luogo è allora quel carattere che unisce tutti gli ‘spazi’, che siano essi luoghi o nonluoghi, è la presenza di stratificazioni d’uso, di passati, di residui, senza pretese di alta storicità, ma capaci di rendere vicende umane” (Pirazzoli 2010a, 46). Il concetto di nudo luogo rimanda a una realtà quasi astratta, a emozioni e sensazioni che nascono dall’attraversamento di un luogo colpito da catastrofi anche ove questo non presenti più le tracce dell’evento per lo scorrere incalzante del tempo.

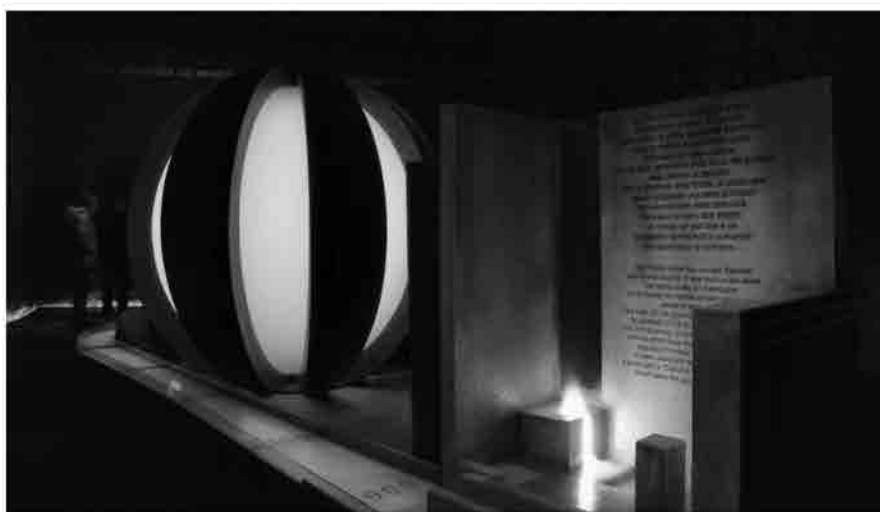
Alcuni artisti si servono dei luoghi della memoria come materia del loro lavoro, creando azioni artistiche che mettono in evidenza il valore simbolico e di memoria rimossa di questi patrimoni particolari, in grado di sostenere la produzione di sensi e di valori che superano il dolore della memoria traumatica. Magdalena Jetelova e Ejdrup Hansen hanno realizzato delle installazioni su alcuni tratti dell’Atlantic Wall per sottolineare il carattere dei reperti e stimolare un invito alla riflessione su queste presenze ingombranti che definiscono un tratto di costa transnazionale. La coppia di fotografi José María Rosa e María Bleda lavora con le immagini cercando di cogliere, negli scatti sui campi di battaglia più importanti della Spagna, il passaggio del tempo, lasciando all’immaginazione la libertà di ricostruire l’evento. Nello stesso modo il gruppo di archeologi di *Recent ruins* usa la fotografia per registrare – attraverso le tracce ma anche le assenze – le memorie intangibili dei luoghi.

I due conflitti mondiali, i genocidi e la bomba atomica hanno lasciato, sul territorio europeo, segni indelebili nelle città e nel paesaggio. Nuove tracce del passato marchiano la terra, là dove le vecchie impronte si sono ormai volatilizzate per incuria o abbandono. Bunker, forti, trincee, gallerie ma anche memorie, storie, ricordi costellano il paesaggio fisico dei luoghi e il paesaggio mentale delle persone che hanno preso parte ai conflitti bellici e costituiscono una parte, difficile e traumatica, del nostro patrimonio culturale. Il Novecento è stato il “secolo della paura” (Pinzani 1998), quello che ha conosciuto i maggiori drammi dell’intera storia universale:

Prima guerra mondiale: otto milioni e mezzo di morti sui fronti, quasi dieci milioni nella popolazione civile, sei milioni di invalidi. Durante lo stesso periodo:

genocidio degli Armeni, un milione e mezzo di persone messe a morte dal potere turco. Russia sovietica, nata nel 1917: cinque milioni di morti a causa della guerra civile e della carestia del 1922, quattro milioni di vittime della repressione, sei milioni di morti durante la carestia organizzata del 1932-33. Seconda guerra mondiale: più di trentacinque milioni di morti nella sola Europa, di cui almeno venticinque in Unione Sovietica. Durante la guerra, sterminio degli ebrei, degli zingari, degli handicappati mentali: più di sei milioni di vittime. Bombardamenti alleati della popolazione civile in Germania e in Giappone: parecchie centinaia di migliaia di morti. Senza parlare delle sanguinose guerre condotte dalle potenze europee nelle loro colonie, come la Francia in Madagascar, Indocina, Algeri (Todorov 2001, 15).

Tzvetan Todorov inizia così il capitolo di *Memoria del male, tentazione del bene* intitolato *Le nostre democrazie liberali*, sottolineando per contrasto il male prodotto dagli stati europei e non solo, oggi democrazie liberali. Marco Revelli considera questo numero spropositato di vittime come “una delle forme della più generale tendenza alla massificazione che ha caratterizzato l’epoca” (Revelli 2006, 10). Il Novecento è stato il secolo dell’*homo faber*, dell’uomo ridotto esclusivamente alla sua funzione produttiva e al completo assoggettamento ai regimi totalitari. Secolo dal carattere ossimorico, caratterizzato dalla contraddittorietà tra mezzi e fini che si è espressa in tre vicende esemplari: dal comunismo novecentesco, ad Auschwitz come “luogo di estrema caduta” (Revelli 2006, 10) dove i corpi degli uomini sono stati usati e distrutti come cose, fino alla bomba atomica dove l’uomo ha creato la sua distruzione.



Parco della Memoria Storica, mostra all'interno delle rovine di San Pietro Infine (© Fondazione Parco della Memoria Storica).



Nel panorama complesso e devastante prodotto dalle guerre la prima azione commemorativa è stata quella di porre nei luoghi monumenti e memoriali con lo scopo di fungere da monito all'oblio. Il monumento, in particolare, conosce una trasformazione radicale nei suoi caratteri intrinseci a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale, tanto da essere a poco a poco sostituito dal termine 'memoriale'. 'Monumento' deriva dal latino *monumentum* e da *monere*, ricordare, e ha il significato di opera per conservare la memoria degli uomini illustri o di grandi avvenimenti. L'enciclopedia Treccani parla di "segno che fu posto e rimane a ricordo di una persona o di un avvenimento: porre, erigere, costruire un monumento. In particolare opera di scultura o di architettura decorativa, che si colloca nelle aree pubbliche a celebrazione di persone illustri o in memoria di avvenimenti gloriosi. Oppure che sovrasta o contiene una tomba: m. funebre, sepolcrale". In particolare il monumento commemorativo, inteso come una delle sottodeclinazioni del monumento, ha "la funzione di ricordare a nome di una collettività eventi storici dolorosi e le loro vittime" (Pethes, Ruchatz [2001] 2002, 356).

Nel Novecento il monumento è stato scelto come una delle forme di espressione dei regimi totalitari e per questo motivo dopo il 1945 assistiamo a un lento passaggio verso il memoriale. Tra le due forme di commemorazione non c'è solo uno slittamento semantico ma anche un cambiamento nei caratteri. Gli aspetti costitutivi del monumento sono infatti permanenza, lunga durata, eternità, grande dimensione, ieraticità; aspetti che vengono successivamente rifiutati per l'assoluta mancanza di senso delle tragedie del secondo conflitto mondiale come l'Olocausto e la bomba atomica. I caratteri che iniziano a com-



Parco della Memoria Storica, mostra all'interno delle rovine di San Pietro Infine (© Fondazione Parco della Memoria Storica).



parire sono astrazione, *afasia*, rapporto molto stretto con il luogo dell'evento: "Nel corso della storia del XX secolo si afferma in Europa una chiara trasformazione dei monumenti di guerra che sorgevano in gran numero soprattutto ancora dopo la prima guerra mondiale a opera dei monumenti commemorativi astratti nella forma e universalisti nella retorica, eretti per ricordare la catastrofe della seconda guerra mondiale" (Pethes, Ruchatz [2001] 2002, 357).

All'inizio degli anni ottanta viene proclamata la rottura definitiva del monumento con quelli che James Young definisce "counter-monuments", ovvero l'antimonumento o monumento al contrario (Young 1992; Harris 2010). Una serie di artisti incaricati di erigere monumenti ai drammi dell'Olocausto propone strade alternative che seguono "la mutazione, il deperimento e la scomparsa" (Pirazzoli 2010b, 241) e dove centrale diventa il rapporto tra oggetto e visitatore, che viene stimolato a riflettere in prima persona sull'evento. Il Vietnam Memorial di Maya Lin si presenta quale caso paradigmatico del passaggio verso il *counter-monument*. Il muro colmo di nomi delle vittime della guerra scompare nel terreno come una ferita inflitta nel corpo dell'uomo. Il contatto con il muro per cercare e ricordare i proprio cari diventa un gesto di passaggio da memoria collettiva a memoria personale, creando una relazione più intima con la memoria. Jochen Gerz ed Esther Shalev-Gerz, due artisti di origine ebraica, realizzano ad Amburgo un Monumento contro il fascismo, la guerra e la violenza – e per la pace e i diritti umani. Esso consiste in una colonna, un pilastro cavo di alluminio, dove i visitatori sono invitati a scrivere i propri nomi o commenti. La peculiarità consiste nella lenta scomparsa della colonna nel terreno, aspetto che tradisce i caratteri propri del monumento. Il contro-monumento segna, come ha osservato alcuni anni fa Luca Borello, "una prassi mnemonica nuova più che un veicolo innovativo, concentrandosi sui significati e sui concetti, sullo sforzo necessario per fare 'il passo oltre', per interiorizzare le tragedie del passato, senza respingerle o negarle". Se gli anni ottanta sono segnati dal dibattito scatenato dalle opere provocatorie degli artisti, è dall'inizio degli anni novanta che assistiamo a una vera esplosione di memoriali, musei della memoria e centri di documentazione, sia sui siti investiti direttamente dall'evento che fuori, inaugurando la 'stagione della commemorazione'. Il *memento*, ricordare di nuovo e con forza, specie con la dipartita delle voci narranti dei sopravvissuti, è diventato il rinnovato imperativo del 'mai più', perseguito da memoriali, musei della memoria e monumenti commemorativi sorti di recente in tutta Europa.

Negli stessi anni l'archeologia ha ampliato i suoi orizzonti d'interesse verso le tracce dei conflitti bellici del ventesimo secolo. La nascita di questa nuova disciplina si colloca tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta negli Stati Uniti per poi affermarsi in Europa e in particolar modo in Inghilterra. L'attenzione posta dall'archeologia su reperti come bunker, trincee e linee

fortificate ha sollecitato molte riflessioni riguardo all'importanza e al valore di questo patrimonio diffuso che caratterizza il paesaggio e le città europee. Questi siti sono oggetto di un vasto fenomeno turistico che ha assunto il nome di 'dark tourism' o 'black tourism' e indica la pratica di visitare luoghi legati alla sofferenza e al dolore. Il maggior interesse che si è sviluppato verso il patrimonio dei conflitti, suscitato anche da questi recenti fenomeni, ha portato alla necessaria elaborazione di un nuovo processo progettuale in grado di svolgere, insieme all'azione musealizzante, anche una terapeutica.

I parchi della memoria rappresentano un possibile approccio alla volontà di andare *oltre* la commemorazione classica, promuovendo un superamento delle tradizionali modalità di trasmissione dei ricordi. Abbiamo visto come il contro-monumento presenti alcune caratteristiche dell'andare oltre: uno degli aspetti costitutivi del nuovo approccio è proprio il coinvolgimento diretto delle persone con l'obiettivo di far loro interiorizzare e superare il trauma. Antonella Tarpino parla di passaggio dal "patto testimoniale," quale paradigma della memoria novecentesca legato all'esibizione del corpo, al "patto di compassione" come condivisione e ri-narrazione del passato. In questo senso si colloca un nuovo filone di progetti, i 'parchi della memoria', che hanno l'obiettivo di ricucire le cicatrici presenti sul territorio attraverso un coinvolgimento diretto delle persone nei luoghi e di promuovere un ritorno di reperti e tracce nel circuito della vita delle cose e delle persone per andare oltre il trauma, diventando un'occasione per costruire delle memorie condivise a scala transnazionale.

Le tracce dei conflitti costellano le nostre città e il paesaggio, in alcuni casi i segni sono ancora evidenti (una casa bruciata, gli scavi delle bombe nel paesaggio), in altri il trascorrere del tempo ha cancellato i segni visibili ma non la memoria. Alcuni progetti sorti negli ultimi anni propongono un nuovo approccio servendosi



Parque de la Memoria, Buenos Aires (fotografia di Gustavo Marquez, CC).

dei luoghi della memoria come testimoni del passato e del rapporto attivo con il visitatore. Progetto anticipatore è il Memoriale della Pace di Hiroshima, proprio per il carattere della tragedia che ha investito l'intera città e che ha provocato la necessità di 'memorializzare' tutta l'area a testimonianza dell'evento.

Si è concluso nel gennaio 2011 il concorso bandito dalla Provincia di Gorizia per la progettazione dell'area del Carso che ha ospitato le più cruenti battaglie del primo conflitto mondiale sul fronte italiano. Identificate tre aree ritenute di notevole importanza per il loro carattere di memoria storica, il Sacrario di Redipuglia, il Monte San Michele e il lago di Doberdò a Castellazzo, il progetto prevede interventi puntuali per ognuno dei tre ambiti collegati da un unico percorso della memoria. L'aspetto innovativo del progetto riguarda il tipo di approccio che si serve del paesaggio e delle sue tracce come elementi della narrazione. L'uomo è così spinto a conoscere il passato, comprenderlo e rielaborarlo attraverso un'esperienza diretta. Le tracce presenti nell'area del Carso goriziano diventano segni da valorizzare, le trincee ferite da ricucire, i percorsi di guerra circuiti per conoscere e vivere. Il progetto possiede un ruolo didattico-narrativo che valorizza la conoscenza e la scoperta di una parte di storia traumatica nazionale. Più recente è il progetto, non ancora realizzato, per Porto Palermo in Albania di Elisabetta Terragni, Jeffrey Schnapp e Daniele Ledda. Una base sottomarina per sommergibili della Guerra Fredda viene trasformata in uno spazio museale che narra le vicende della Guerra Fredda attraverso due prospettive: una dedicata alla storia locale dell'Albania e l'altra relativa alla storia delle superpotenze mondiali. Anche in questo caso una traccia così ingombrante, non solo per le dimensioni (un tunnel lungo 650 metri, alto 12, per 4 Whiskeys di 70 metri ciascuno) ma anche per la memoria legata a un momento molto particolare della storia dell'Albania, viene reinserita all'interno del circuito della vita per conoscere e rielaborare il passato.

In Italia sono tre i parchi storici istituiti su territori colpiti da rastrellamenti ed eccidi dall'inizio degli anni novanta: il Parco della memoria storica di Cassino, il Parco nazionale della pace di Sant'Anna di Stazzema e il Parco storico di Monte Sole. Il primo sorge nell'area compresa all'interno della provincia di Cassino colpita durante il secondo conflitto mondiale dalla furia devastatrice della guerra tra alleati e nazi-fascisti. L'intero borgo di San Pietro Infine venne completamente distrutto dai bombardamenti delle forze alleate, tanto da prendere l'appellativo di 'Pompei del Novecento'. Proclamato monumento nazionale nel 2008, oggi vi è presente un museo che si sviluppa tra i ruderi dell'abitato con l'obiettivo di offrire uno squarcio sulla tragedia che lo aveva colpito. È inoltre possibile effettuare dei percorsi della memoria che mettono in comunicazione le tracce relative alla guerra come i cimiteri ai caduti e i monumenti diffusi nel paesaggio. Con gli stessi obiettivi del primo, non dimenticare, mantenere viva la memoria, viene fondato il Parco nazionale della pace di Sant'Anna di Stazzema

(2000), un piccolo paese colpito da un eccidio da parte delle truppe tedesche il 12 agosto 1944 in cui erano stati massacrati 560 innocenti, in particolare bambini, donne e anziani. È possibile visitare il Museo storico della resistenza, i luoghi e i monumenti eretti appena terminato il conflitto in memoria delle persone scomparse. Con un carattere maggiormente didattico-narrativo, il Parco storico del Monte Sole nella provincia di Bologna è uno dei primi progetti che si siano preoccupati di istituire nel 1989 un'area protetta con l'obiettivo, oltre alla tutela e valorizzazione del patrimonio ambientale, di diffondere una cultura di pace rivolta soprattutto alle giovani generazioni. Quest'area subì l'eccidio del 1944 da parte delle truppe naziste che uccisero 770 persone tra partigiani e civili. Nel 2002 nasce la Scuola di pace Monte Sole con lo scopo di promuovere iniziative "di formazione ed educazione alla pace, per la convivenza pacifica tra popoli e culture diverse, per una società senza xenofobia, razzismo ed ogni altra violenza verso la persona umana ed il suo ambiente". L'aspetto più interessante di questa iniziativa risiede nella volontà di rielaborazione del trauma, raccogliendo le storie, i racconti dei testimoni, creando percorsi attraverso i reperti fisici che restano delle stragi.

In Europa e in particolare all'interno dell'*International Coalition of Sites of Conscience*, un network di siti storici come musei, memoriali e centri di documentazione dedicati al ricordo di eventi traumatici sta studiando un nuovo approccio basato sull'opportunità di educare i giovani al ragionamento e al rispetto dei diritti umani, in modo da evitare il ripetersi di stragi, razzismo, dittature e deportazioni. Un progetto interessante, che si colloca al di fuori dell'Europa, è il Parque de la Memoria realizzato a Buenos Aires nel 1999 per ricordare la tragedia dei Desaparecidos, vittime del terrorismo di stato in Argentina dal 1976 al 1983 (Di Cori 2000, 111). Il parco sorge in un'area particolarmente signifi-



Parque de la Memoria, Buenos Aires (fotografia di Gustavo Marquez, CC).

cativa, vicino alle coste del Rio de la Plata in cui i militari gettavano i corpi di persone innocenti. Il monumento alle vittime del terrorismo di Stato, presente all'interno del parco, viene realizzato nel 2007 ed è un muro, dove sono segnati tutti i nomi delle persone scomparse, che taglia la striscia di terra che scende verso il mare. Il monumento simboleggia la ferita lasciata nella società dalla violenza del terrorismo di stato, è uno spazio di riflessione e di ricordo. Sparse in tutto il parco sono diciotto opere, sculture di artisti argentini che affrontano il tema del terrorismo e della liberazione. Una parte consistente del progetto riguarda l'educazione come strumento di rielaborazione del trauma.

Accanto a progetti sui luoghi fisici e reali della memoria, da qualche anno stanno sorgendo numerosi Geoblog, ovvero siti che hanno l'obiettivo di creare mappe virtuali della memoria. La scrittura è stata la prima forma per fissare informazioni, oggi il web costituisce un archivio di dati fruibile in qualsiasi momento da chiunque. In Italia un primo esperimento è stato fatto con la *Mappa Emozionale dei Luoghi della Memoria Antifascista* a Torino. Nel sito è possibile visualizzare i luoghi della memoria con una breve descrizione degli eventi che li hanno caratterizzati fino a condividere le informazioni e con la possibilità di commentarle. Marco Tabbia di Performing Media Lab afferma che "il dato originale e caratteristico del geoblog è l'incisività dell'esperienza individuale e reale sopra i luoghi della memoria: non soltanto perché ciascuno può scrivere un pezzo della storia di quel luogo ma perché visitando o vivendo quel luogo, la mia vita e la mia storia si incrociano con la storia di quel luogo" (Tabbia 2008). Il progetto europeo *Paths of Memory* ha creato una piattaforma online in cui è possibile conoscere tutti i luoghi della memoria in Europa legati al primo conflitto mondiale, alla guerra civile spagnola e al secondo conflitto mondiale. Si tratta di un lavoro di ricerca molto approfondito che ricostruisce la storia servendosi delle nuove tecnologie.

Sia reali che virtuali, i parchi della memoria sono una delle possibili risposte alla volontà di andare oltre la semplice commemorazione. Dopo la stagione dei monumenti e dei memoriali, che segnano il primo atto di fissare la memoria entro forme stabilite, oggi si apre una nuova stagione dove le azioni implicano una riappropriazione dei luoghi, delle memorie e delle storie per rielaborare il trauma. I luoghi, con o senza tracce, consentono un rapporto diretto con la memoria che scaturisce dalle emozioni che si generano nell'attraversamento. Jochen Gerz nel 2004 realizza, per la città di Coventry, il *Future Monument* e *The Public Bench*, due opere d'arte pubblica che dialogano con la storia della città e con il tema della costruzione di un'identità condivisa. Il primo, il *Future Monument*, consiste in un semplice obelisco, tipica forma dei monumenti di guerra, accompagnato da alcune placche collocate sul piano di calpestio indicanti i nomi di quei gruppi che in passato erano i 'nemici' e oggi sono diventati 'amici'. L'aspetto rilevante di queste due opere risiede nella volontà del proget-

tista di proporre un monumento che vuole andare oltre il significato espresso dai monumenti passati e che si propone di diventare elemento di dialogo interculturale. Osservando meglio l'opera è evidente come tutti i riferimenti, dalla forma dell'obelisco, che non è affatto monumentale ma ha delle proporzioni umane, al materiale utilizzato (vetro), che la rende smaterializzata, mostrano un nuovo concetto di monumento che si basa su temi quali l'identità, la storia e il dialogo. Il Future Monument racchiude quindi tutti quei valori e quegli ideali che dovranno costituire la base di futuri approcci per i progetti che si occupano di memorie scomode a scala transnazionale: "The idea behind this monument is one of tolerance and reconciliation, peace and change. As often the enemies of the past become, over time, the friends of today".

In quest'ottica il progetto museografico per i patrimoni scomodi dovrà fungere da strumento per rielaborare e superare il trauma e fornire occasioni di scambio interculturale, eliminando i confini nazionali e aprendosi a una permeabilità sia geografica che politica. La memoria va intesa, quindi, come un processo evolutivo e continuo che unisce passato, presente e futuro e il museo, da "cripta nazionale e cimitero commemorativo", diventa "una rete migrante di tracce e memorie" (Chambers 2012, 7).

\* Questo testo è l'introduzione a *Re-enacting the Past. Museography for Conflict Heritage*, a cura di M. Bassanelli, G. Postiglione, Siracusa 2013, 12-29.

### Riferimenti bibliografici

Arendt [1963] 1964

H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [*Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York 1963], Milano 1964.

Assmann [1999] 2002

A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* [*Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999], Bologna 2002.

Bidussa 2009

D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino 2009.

Chambers 2012

I. Chambers, *Il museo e la biblioteca postcoloniale, altri spazi possibili*, "Alias", 26 maggio 2012.

Di Castro 2008

R. Di Castro, *Testimoni del non provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoah nella terza generazione*, Roma 2008.

Di Cori 2000

P. Di Cori, *La memoria pubblica del terrorismo. Parchi, musei e monumenti a Buenos Aires*, in F. Remoti (a cura di), *Memoria, terreni, musei. Contributi di antropologia, archeologia, geografia*, Alessandria 2000, 81-112.

Foa 1996

V. Foa, *Questo Novecento*, Torino 1996.

Halbwachs 1950

M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris 1950.

Harris 2010

C. Harris, *Germany Memory of the Holocaust: The Emergence of Counter-Memorials*, "Penny History Review Spring", 17, 2010, 34-59.

Nora 1984-1992

P. Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris 1984-1992.

Pethes, Ruchatz [2001] 2002

N. Pethes, J. Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo [Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Lexikon]*, Reinbek bei Hamburg 2001], Milano 2002.

Pinzani 1998

C. Pinzani, *Il secolo della paura. Breve storia del Novecento*, Roma 1998.

Pirazzoli 2010a

E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Reggio Emilia 2010.

Pirazzoli 2010b

E. Pirazzoli, *Fra assenza e afasia. Crisi e ridefinizione del monumento di fine Novecento*, in S. De Maria, V. Fortunati (a cura di), *Monumento e memoria: dall'antichità al contemporaneo*, Bologna 2010, 233-244.

Revelli 2006

M. Revelli, *Oltre il Novecento. La politica, le ideologie e le insidie del lavoro*, Torino 2006.

Tabbia 2008

M. Tabbia, *Stories on geographies*, paper presentato al Seminario Internazionale Memoria 2.0, Torino (14-16 maggio 2008).

Tarpino 2008

A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Torino 2008.

Todorov 2001

T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene: inchiesta su un secolo tragico [Mémoire du mal, Tentation du bien: enquête sur le siècle]*, Paris 2001] Milano 2001.

Tricoli 2009

M.C. Tricoli, *Trauma. Memoriali e musei fra tragedia e controversia*, Santarcangelo di Romagna 2009.

Young 1992

J. Young, *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*, "Critical Inquiry", 18, 1992, 267-296.

Wieviorka 1998

A. Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris 1998.



English version

## Beyond the Memorial

Museography for the Heritage of Conflicts\*

Michela Bassanelli

One day, in an art school in Rome, crowded with very polite students, who clapped their hands in a civil way and even laughed if I made witticisms, I realized that nothing of what I was telling them was getting fixed in their minds: they probably caught some information, felt some emotions, but it was as when you go to the cinema and you get out of it feeling emotional, but, after ten minutes, life goes back to its own routine. The things I told them were answers to my problems (and maybe, to those of my generation), they were not answers to their own problems. Especially, the young and the very young have uncertainties which are unknown to my generation, uncertainties which make it difficult to make plans about their own lives and, consequently, they seem to make history useless. I can neither impose my solutions to them, nor propose them. This does not concern only the youth, it pertains to everybody: how can we recall memory? How can we remember the past? This question has intrigued me since that meeting at the art school.

(Foa 1996, IX)

This anecdote, taken from the book *Questo Novecento* by Vittorio Foa, expresses a complex problem in a very simple way: how to recall memory, how to remember the past in a way which is understandable by everybody, and in particular by those who have never directly lived those histories. The 20th century was the witness century of the survivor man (Wieviorka 1998; Di Castro 2008; Bidussa 2009), who showed the veracity of overwhelming facts and, at the same time, the absolute banality of evil. In her accurate and meticulous analysis of the Eichmann trial, Hannah Arendt highlights the dreadful normality of the individual who is accused of committing the worst human crimes: "However, Eichmann's problem was that there were many men like him and these men were neither pervert, nor sadistic; on the contrary, they were, and still are, terribly normal" (Arendt [1963] 1964, 282). During the first 1960s, the Eichmann trial and the Frankfurt trials emphasized the importance of the witness in the construction of a shared history. The body of the survivor becomes a sort of public body "mindful of the many who cannot speak anymore, who have no eyes, ears, or numbers inscribed on their skin anymore" (Tarpino 2008, 15). In the 1990s other memories are added to those of the Holocaust: the tragedy of the Desaparecidos in Argentina and the massacre of Srebrenica in Bosnia. Nowadays, the intergenerational passage is causing the last witnesses to disappear, leaving us with the ethical task of passing on the stories lived by our grandparents and



great-grandparents to the new generations, giving them a 'stern warning' not to repeat the tragedies of the past, and not to forget.

Thus, how can we possibly hand down the memories of others? The places of the memory could represent the new witnesses that, with their traces – whether tangible or intangible – become bearer of others' values. In his reflections on collective memory, Maurice Halbwachs defines the importance of the place as a catalyzing element of the aspects of one given society:

The place a group occupies is not like a blackboard, where one may write and erase figures at will. No image of a blackboard can recall what was once written there. The board could not care less what has been written on it before, and new figures may be freely added. But place and group have each received the imprint of the other. Therefore every phase of the group can be translated into spatial terms, and its residence is but the juncture of all these terms (Halbwachs 1950, 137).

The theme of the memory in relation with space is broadened at the end of World War II, when cities and landscapes look like remains of theatres of war. In the 1980s, it is Pierre Nora who defines the concept of 'lieux de memoire', which is also the title of his impressive work in seven volumes (1984-1992) dedicated to the founding places of the French country: "significant units, of either material or ideal order, from which the will of men or the effect of time has created a symbolic element of the memorial patrimony of a community" (Nora 1984-1992). Therefore, a place of memory is a space, such as a museum, a monument, a particular territory or site characterized by historical or traumatic events, which have marked it to the point of making it a container of collective memory. In her book *Remembering spaces, forms and changes of the cultural memory*, Aleida Assmann has dedicated an entire chapter to "the memory of the places:" places, as people, are bearers of memories, palimpsests made of a series of layers which refer to specific historical moments (Assmann [1999] 2002, 333-334). In an even more evident way, "places of trauma" (Tricoli 2009), that is, the memorial places *par excellence*, are characterized by multiple and different stratifications of memories linked to those people who have actually lived those experiences. In line with the above mentioned reflections, Elena Pirazzoli talks about a 'naked place', emphasizing the one-to-one relationship between memory and event: "The naked place is the feature which joins all 'spaces', either places or non-places; it is the presence of stratification of uses, of past times, of remains, with no pretence of high historicity, but capable of recalling human events" (Pirazzoli 2010a, 46). The concept of naked place refers to an almost abstract reality, to emotions and sensations that originate from walking through a place hit by a catastrophe, even if it does not present any trace of the event, owing to the relentless passing of time.

Some artists exploit the places of the memory as material for their works. They create artistic actions that highlight the symbolic value and the value of removed memory of these peculiar monuments, capable of triggering the production of meanings and values that overcome the pain of traumatic memory. Both Magdalena Jetelova and Ejdrup Hansen have performed installations on some parts of the Atlantic Wall. Their aim is to underline the peculiarity of the remains and stimulate a reflection on such uncomfortable presences that define a stretch of transnational coast. Photographers José María Rosa and María Bleda, instead, work with images; they try to catch the passing of time in their pictures, taken on the most important Spanish battlefields, leaving the watcher free to imagine the event. Similarly, the group of archaeologists named *Recent ruins* use photographs to record – through traces, but also through absences – the intangible memories of places.

The two world wars, the genocides, and the atomic bomb have left indelible signs in the European cities and landscapes. New traces of the past mark the land, where the old imprints have vanished by now, due to neglect or desertion. The physical landscape of the places and the mental landscape of the people who took part in the wars are dotted with bunkers, fortresses, trenches, galleries, but also memories, stories, and reminiscences. They form a difficult and traumatic part of our cultural heritage. The 20th century was the *century of fear* (Pinzani 1998), the century that witnessed the worst tragedies of the entire universal history:

World War I: eight and a half million casualties on the front lines, almost ten million among civilians, six million disabled. During that same period of time: genocide of the Armenians: one and a half million people killed by the Turk government. In the Soviet Russia, founded in 1917: five million deaths owing to civil war and the 1922 famine, four million victims of repression, six million deaths during the organized famine of 1932–33. World War II: over thirty-five million losses only in Europe, at least twenty-five of which in the Soviet Union. During the war, over six million victims due to the extermination of Jews, Romani, mentally handicapped. Allied bombardments on civilians in Germany and Japan: several hundreds of thousand casualties. Not to mention the bloody wars fought by the European powers in their colonies, such as France in Madagascar, Indochina, Algiers (Todorov 2001, 15).

This is how Tzvetan Todorov starts a chapter of his book *Mémoire du mal, tentation du bien* entitled *Our liberal democracies*, highlighting, by contrast, the evil produced by the European countries, and not only them, which are now liberal democracies. Marco Revelli considers this huge number of victims as “one of the forms of the general tendency to massification of that epoch” (Revelli 2006, 10). The 20th century was the century of the *homo faber*, the man who only had to perform his productive function and to completely submit himself to totalitar-

ian regimes. It was a century with an oxymoronic character, characterized by the inconsistency between purposes and tools which is evident in three events: from the twentieth-century communism, to Auschwitz seen as a “place of extreme capitulation” (Revelli 2006, 10), where people’s bodies were used and destroyed as if they were *things*, to the atomic bomb, where men created their own destruction.

In the complex and devastating post-war panoramas, the first commemorative action was to place monuments and memorials as warnings against oblivion. Since the end of World War II, the monument, in particular, has completely changed its intrinsic features, to the extent that its name has gradually been replaced by the term ‘memorial’. The word ‘monument’ comes from Latin *monumentum* and *monere*, meaning ‘to remember’ and it refers to an artwork whose aim is to preserve the memory of illustrious men, or great events. Encyclopædia Treccani talks about a “sign placed to remember a person or an event: to place, to put up, to build a monument. In particular, a sculpture or a work of decorative architecture, set in public areas to celebrate illustrious people or in memory of glorious events. In some cases it rears over or contains a grave: a funerary, sepulchral monument”. In particular, the commemorative monument, meant as one of the realizations of the monument, has “the role of reminding, in the name of a community, of painful historical events and their victims” (Pethes, Ruchatz [2001] 2002, 356).

In the 20th century the monument was chosen as one of the forms of expression of totalitarian regimes, and, consequently, after 1945, we can observe a slow shift to the memorial. The shift from one commemorative form to the other does not only imply a semantic transformation, but also a change in its features. Indeed, the fundamental elements of the monument are: permanence, long duration, eternity, big dimensions, solemnness. Such features are subsequently refused because of the absolute meaninglessness of the tragedies of World War II, such as the Holocaust and the atomic bomb. Thus, the elements which start to characterize the monument are: abstraction, aphasia, very close relationship with the place of the event: “Over the 20th century, it is possible to observe in Europe an evident transformation of the war monuments which had been largely put up especially after World War I; commemorative monuments built to remember the catastrophe of World War II, indeed, are abstract in their form and universalist in their rhetoric” (Pethes, Ruchatz [2001] 2002, 357).

In the first 1980s, the definite break-off of the monument was established with what is defined by James Young as *counter-monument*, that is, the anti-monument or the opposite monument (Young 1992; Harris 2010). A series of artists in charge of building monuments dedicated to the tragedies of the Holocaust propose alternative approaches, characterized by “alteration, deterioration, and disappearance” (Pirazzoli 2010b, 241). The relationship between the object and

the visitor – who is prompted to think about the event – becomes crucial. The Vietnam Memorial by Maya Lin is a paradigmatic example of the shift to the counter-monument. The wall, filled with the names of the war victims disappears into the ground, as a wound inflicted to the man's body. The visitors' contact with the wall, while looking for and remembering their loved ones, becomes an action which signals the passage from collective memory to personal memory, creating a more intimate relationship with the memory. Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz, two artists with a Jewish origin, have built a monument in Hamburg "against Fascism, war and violence – and for peace and human rights". It consists of a column, an aluminium hollow pillar, on which visitors are invited to write their own names or comments. Its peculiarity lies in the slow disappearance of the pillar into the ground, an element which reveals the monument's distinguishing features. The counter-monument, as Luca Borello says, represents "a new mnemonic practice rather than an innovative vehicle, focusing on meanings and concepts, on the effort which is necessary in order to make a 'step further' to internalize the tragedies of the past, without rejecting or denying them". The 1980s are indeed marked by the debate triggered by the provocative works of artists; however, it is at the beginning of the 1990s that we can observe a real explosion of memorials, memory museums, and documentation centres, both on the places directly involved in the events, and outside of them, starting the "season of commemoration". The *memento*, the action of remembering again, with strength, especially since the disappearance of the survivors' narrative voices, has turned into the renewed imperative "never again" pursued by memorials, memory museums, and commemorative monuments recently built all over Europe.

In the same years, archaeologists have expanded their interests to the traces of the conflicts fought in the 20th century. This new discipline originates in the United States between the end of the 1980s and the beginning of the 1990s and later spreads in Europe, particularly in England. Archaeology of conflicts focuses its attention on remains such as bunkers, trenches, and front lines, thus stimulating reflections on the importance and the value of this widespread heritage, which characterizes the European landscape and cities. These sites are the target of a wide touristic phenomenon called 'dark tourism' or 'black tourism', which refers to the practice of visiting places linked to pain and sufferance. The increasing interest towards the heritage of conflicts, which has been stirred also by these recent phenomena, has led to the necessity to elaborate a new planning process capable of performing both a museumizing and a therapeutic action.

Memory parks represent an attempt to go *beyond* the classic commemoration, fostering a supersession of traditional modalities of passing on memories. We have seen how the counter-monument presents some features typical of going beyond: one of the peculiarities of this new approach is the direct involvement

of people, with a view to interiorizing and overcoming the trauma. Antonella Tarpino talks about a shift from a “witness agreement”, as the paradigm of the memory of the 20th century, linked to the display of the body, to a “compassion agreement” meant as sharing and re-telling the past. A new series of projects – the “memory parks” – has the aim of healing the scars present on the territory through people’s direct involvement, and of fostering a reappearance of remains and traces in objects’ and people’s life cycles. Its purpose is to help go beyond the trauma, thus becoming an opportunity to build shared memories on a transnational scale.

Our cities and landscapes are dotted with traces of conflicts. In some cases the signs are still evident (a burnt house, bomb craters in the landscape); in others, the passing of time has cancelled the visible signs, but not the memory. Some projects of the latest years propose a new approach, using the places of the memory as witnesses of the past or of the active relationship with the visitor. Hiroshima Peace Site is a precursory project, because of the peculiarity of the tragedy that hit the entire city and caused the necessity to ‘memorialize’ the whole area in witness of the event.

In January 2011, a competition announced by the Province of Gorizia was concluded. The purpose of the competition was to design the planning of the Carso area, which saw the bloodiest battles of World War I. Three areas have been identified, three zones that are considered remarkably important in terms of their features linked to the historical memory: Redipuglia war memorial, Monte San Michele and Doberdò Lake at Castellazzo. The project provides for interventions for each of the three areas, which are connected by a single path of the memory. The project is innovative because of its approach, which exploits the landscape and the trenches as narrative elements. Consequently, people are prompted to know the past, understand it, and elaborate it through a direct experience. Traces in the Carso area in the Gorizia province become signs whose value has to be increased, trenches are wounds to be healed, war paths are routes whose aim is to spread knowledge and life. The project has a didactic-narrative role which values the knowledge and the discovery of a part of national traumatic history. Porto Palermo in Albania, by Elisabetta Terragni, Jeffrey Schnapp and Daniele Ledda, is a more recent project, which has not been realized yet. A Cold War submarine base is to be transformed into a museum space that tells the events of the Cold War through two perspectives: one will be dedicated to the local history of Albania and the other one to the history of the earth superpowers. Also in this case, the trace is impressive, not only for its dimensions (it is a 650 metres long tunnel, 12 metres high, for 4 Whiskey-class submarines, each of them 70 metres long), but also for the memory linked to a very peculiar moment in the history of Albania. Such a trace is re-inserted in the life cycle, in order to know and elaborate the past.



In the first 1990s, three historical parks were established in Italy, on territories hit by the roundups and slaughters: Cassino History Memorial, the National Park of Peace Memorial at Sant'Anna di Stazzema, and Monte Sole Historical Park. The first one lies in the area, within the province of Cassino, which was hit by the devastating fury of the war between the allies and the Nazi-Fascists during World War II. The whole hamlet of San Pietro was completely destroyed by the allied bombings and this is why it is called 'the Pompeii of the 20th century.' In 2008, it was declared national monument and today it houses a museum, which spreads over the remains of the village, with the aim of offering a glimpse of the tragedy that hit it. Moreover, it is possible to walk through some paths of the memory that link the traces of the war, such as the cemeteries to the fallen and the monuments spread all over the landscape. The National Park of Peace Memorial at Sant'Anna di Stazzema was founded in 2000 with the same aim: not forgetting, keeping memory alive. Sant'Anna was a small village slaughtered by the German troops on the 12th August 1944: 560 innocent people were massacred, most of whom were children, women, and elderly. In the park it is possible to visit the Historical Rebellion Museum, the places, and the monuments built in memory of the dead people soon after the end of the war. The Historical Park of Monte Sole, in the province of Bologna, is characterized by a more didactic-narrative nature. It is one of the first projects which, in 1989, founded a protected area with the aim of spreading the culture of peace, especially among the younger generations, besides preserving and respecting the value of environmental heritage. In this area, in 1944 the Nazi troops killed 770 people, both partisans and civilians. In 2002, the School of Peace of Monte Sole was established, with the aim of promoting initiatives "for peace training, for peaceful relationships among different peoples and cultures, for a society free from xenophobia, racism, and all other forms of violence towards human beings and their environment". The most interesting aspect of this initiative lies in the wish to elaborate the trauma, collecting stories and accounts from witnesses, creating paths through the physical remains of the slaughters.

In Europe, and in particular within the International Coalition of Sites of Conscience, a network of historical sites such as museums, memorials, and documentation centres targeted at reminding traumatic events are working out a new approach. Such approach is based on the opportunity of educating young people so that they reflect on and respect human rights, in order to prevent disasters such as racism, dictatorships, and deportations from happening again. An interesting project outside Europe is represented by the Parque de la Memoria, founded in Buenos Aires in 1999 to remind people of the tragedy of Desaparecidos, the victims of state terrorism in Argentina from 1976 to 1983 (Di Cori 2000, 111). The park lies in a meaningful area, close to river Rio de la Plata, where soldiers threw the bodies of innocent people. The monument to

the victims of state terrorism was built inside the park in 2007. It consists of a wall that divides the stretch of land that runs down to the sea; the names of all the missing people are written on the wall. The monument symbolizes the wound inflicted on society by the violence of state terrorism, and it is a space of reflection and memory. Eighteen sculptures by Argentine artists are spread all over the park; the artworks interpret the theme of terrorism and liberation. A considerable part of the project deals with education as a means of elaboration of trauma.

Apart from the projects realized on the real places of the memory, in the latest years many Geoblogs have been founded, that is, websites that have the aim of creating virtual maps of the memory. Writing has been the first form of fixing information, and today the Internet is a database which can be used by anybody at any time. The Emotional Map of Antifascist Memory in Turin represents a first attempt within this field in Italy. In this website it is possible to visualize the places of the memory, with a brief description of the events that took place there, and you can also share the information and comment it. Marco Tabbia from Performing Media Lab states that “the original and characteristic element of the geoblog lies in the incisiveness of the individual and real experience over the place of the memory: not only because anybody can write a piece of history related to that place, but also because when I visit or live that place, my life and my history intersect with the history of that place” (Tabbia 2008). The European project Paths of Memory has created an online platform which offers the possibility to know all the European places of the memory connected with World War I, the Spanish Civil War, and World War II. It is the result of an in-depth research work, which reconstructs history through new technologies.

Whether real or virtual, memory parks are one of the possible answers to the wish of going *beyond* mere commemoration. After the time of monuments and memorials, which mark a first action of fixing memory in established forms, today a new time has come, where actions imply a re-possession of places, of memories, and of stories, in order to elaborate the trauma. Places, with or without war traces, enable a direct relationship with the memory that is triggered by the emotions felt when walking through the parks. In 2004, Jochen Gerz realized the *Future Monument* and the *Public Bench* in Coventry, two public artworks that interact with the history of the town and with the theme of the reconstruction of a shared identity. The former, *Future Monument*, consists of a simple obelisk – the typical shape of war monuments – with some plaques on the walking floor reporting the names of the groups that used to be considered as ‘enemies’ and are now ‘friends’. The importance of these two artworks lies in the designer’s wish to propose a monument that goes beyond the meaning expressed by monuments of the past, and aims at becoming an element of in-

tercultural dialogue. If we observe the work more carefully, it is clear how all its elements – from the obelisk shape (which is not monumental at all, but has human proportions) to the material (glass) which makes it dematerialized – show a new concept of monument, based on themes such as identity, history, and dialogue. The *Future Monument* contains all those values and ideals that will be the basis for future approaches for those projects which deal with uncomfortable memories on a transnational scale.

In this perspective, the museographic project for uncomfortable heritage will act as a tool to elaborate and overcome the trauma; it will provide with opportunities for intercultural exchange, eliminating national boundaries, and opening up to geographical and political permeability. Therefore, memory has to be meant as an evolutionary and continuous process that connects past, present and future, and the museum, which was once a “national crypt and a commemorative cemetery” is now “a migratory network of traces and memories” (Chambers 2012, 7).

\* This text is the introduction of *Re-enacting the Past. Museography for Conflict Heritage*, edited by M. Bassanelli, G. Postiglione, Siracusa 2013, 12-29.





pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Silvia Galasso  
Venezia • gennaio-febbraio 2014

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



**114**

**marzo 2014**

ENGRAMMA • 114 • MARZO 2014  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-59-1

# Aby Warburg e Mnemosyne Atlas

a cura di Monica Centanni, Daniela Sacco

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-59-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,  
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,  
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt  
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 Aby Warburg e Mnemosyne Atlas  
Editoriale di Engramma n. 114  
Monica Centanni, Daniela Sacco
- 6 A tribute to Aby Warburg by Giorgio Pasquali  
English edition by Elizabeth Thomson (first edition "Pegaso" 1930)
- 20 Ricordo di Aby Warburg ("Pegaso" II, 4, 1930, 484-495)  
Giorgio Pasquali
- 33 Aby Warburg and his biographers. An intellectual portrait  
in the words of Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958),  
Edgar Wind (1970)  
M. Centanni and G. Pasini, edited by E. Thomson
- 43 Aby Warburg e i suoi biografi. Un ritratto intellettuale nelle parole di  
Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958), Edgard Wind (1970)  
Monica Centanni e Giovanna Pasini
- 53 Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea.  
Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne  
a cura del Seminario del Centro studi classicA
- 73 The Braided Weave of Mnemosyne:  
Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman\*  
Daniela Sacco
- 98 Le trame intrecciate di Mnemosyne.  
Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman\*  
Daniela Sacco
- 116 "Più positivo dei positivisti". Antropologia, psicologia,  
evoluzionismo in Tito Vignoli  
Elena Canadelli





# Aby Warburg e Mnemosyne Atlas

Editoriale di Engramma n. 114

Monica Centanni, Daniela Sacco

Con il numero 114 “La Rivista di Engramma” avvia la pubblicazione in traduzione in inglese di una serie di testi critici su Aby Warburg e presenta la lettura completa della tavola 39 dell’Atlante Mnemosyne, che va a implementare la sezione Mnemosyne Atlas inaugurata con il numero 101 di Engramma, nel novembre 2012, dedicata specificamente all’edizione dell’Atlante.

In particolare in questo numero presentiamo una prima edizione in lingua inglese, a cura di Elizabeth Thomson, dell’importante testo “Ricordo di Aby Warburg” del filologo Giorgio Pasquali, pubblicato nella rivista “Pegaso” nel 1930 a pochi mesi dalla morte di Warburg e che ha avuto in “Engramma” una prima riedizione digitale nel 2003 (edizione inglese; riedizione italiana). Pubblichiamo inoltre, in traduzione inglese: un saggio di Monica Centanni e Giovanna Pasini (edizione inglese; riedizione italiana del saggio, già in “Engramma” n. 1 nel 2000) che propone una riflessione sul confronto tra le diverse prospettive dei principali biografi di Warburg – lo stesso Giorgio Pasquali, Ernst Gombrich, Edgar Wind e Gertrud Bing; il saggio di Daniela Sacco *Le trame intrecciate di Mnemosyne* dedicato all’analisi sulle ‘affinità elettive’ tra il pensiero di Warburg e due teorici della psyche del ‘900: Carl Gustav Jung e James Hillman (edizione inglese; riedizione italiana del saggio). Elena Canadelli, autrice del recente volume *“Più positivo dei positivisti”. Antropologia, psicologia, evoluzionismo in Tito Vignoli* (Pisa 2013), presenta il suo saggio con un estratto dall’Introduzione e uno stralcio dal terzo capitolo dedicato in particolare a un confronto tra Vignoli e Warburg.

In questo stesso numero, il Seminario del Centro studi classicA Iuav presenta l’analisi dei contenuti tavola 39 di Mnemosyne: immagine del pannello ad alta definizione, didascalie e dettagli delle immagini, e il saggio *Metamorfosi delle virtù d’Amore nella Firenze medicea. Una lettura della tavola 39 dell’Atlante Mnemosyne*.

Chiude il sommario un aggiornamento della Rassegna bibliografica dedicata alle edizioni delle opere di Aby Warburg e degli studi critici, a cura di Alice Barale, Monica Centanni, Daniela Sacco.

# A tribute to Aby Warburg by Giorgio Pasquali

English edition by Elizabeth Thomson (first edition "Pegaso" 1930)

(English version)

1930: Giorgio Pasquali remembers his friend Aby Warburg, who had recently died. In Hamburg, in October 1929, Aby Warburg died. A few months later, Giorgio Pasquali wrote a memoir about him which was published in the periodical "Pegaso" and which Gertrud Bing would later describe as "one of the most beautiful and intelligent tributes ever dedicated to Warburg".

Last autumn, scientific reviews started to spread throughout the world, or at least the international world of academia, the news of Aby Warburg's death, and many of us here including university academics must have asked themselves if that name, apart from belonging to an institution, perhaps belonged to a man too – the "Warburg Library for the Science of Culture" in Hamburg was more famous than its founder, director, and (with other members of his family) its main backer. The Warburg Library already has one of the most complete collections of specialized prints and iconographic materials for anyone wanting to study the history of culture in general, the history of the culture of the Renaissance in particular, and very specifically our Renaissance, Florentine and Italian. Once a month it becomes a conference hall to discuss various disciplines including philosophy, the history of religions, the figurative arts, astronomy and astrology as they are all subjects that gravitate towards the history of culture. Each and every conference is a scientific event held by an expert of international repute (Arturo Farinelli is one such Italian expert who has taken part). The Library has promoted two series of books, begun in recent years, but both now famous. That Warburg the man, Warburg the great researcher, should vanish, disappear whilst still alive, behind the institution he so wanted, is in keeping with his intentions: more than anything else, he wanted to be a teacher and an organiser, and desired that certain scientific theories of his, not many in number perhaps but great and systematically developed, should live on and be fruitful especially in the minds of his followers who from the beginning he considered his collaborators and designated his heirs. Nor is it a coincidence that, although he was mostly content to publish his more significant findings in extraordinarily succinct and compressed forms mostly as reports or summaries of conferences, his ideas, whilst he was still alive, were ex-

pounded with all their systematic links and connections by the scholar who for many years was closest to him – Fritz Saxl.

However, his personality both as an individual and a scientist was powerful, and it would be wrong not to mention him here in Italy. He spent much of his youth in Florence, in brotherly familiarity with the generation of students of art history that now heads our galleries. Until the outbreak of the war, he would leave his beloved Hamburg every year, and return to Florence. And then, when made possible by the outbreak of peace and the gradual disappearance of anxieties that had, as we shall see further on, unsettled his spirit, he resumed his yearly visits until last autumn, when a painless death was to bring to an end a life that for fundamental, if not incidental, reasons had not always been happy. It was in Florence, while he contemplated Florentine art and tried to expose the soul of the Florentine Renaissance, the soul of our Renaissance, that he first considered an issue, that in some way he had already formulated in his dissertation, but that was to remain fundamental to him throughout his forty years of study. Florence was one of the poles of his scientific life, but in truth, he had more than two.

## I

It may seem strange that to speak here of Warburg should not first and foremost be an art historian, one of those who were among his friends since childhood, but someone who has not made a profession of knowledge of figurative art and the Renaissance, but as a very staid classical philologist, a scholar without eyes. But maybe this is no drawback. Warburg, who in his first study had started with stylistic considerations, was not even then satisfied with them, and to my knowledge, showed no fondness for purely technical or aesthetic problems. From that time onwards, he examined art as an expression of culture.

As a boy, Aby Warburg disdained comfortable routes. The son of a wealthy Jewish banking family from Hamburg, (in his veins flowed the blood of a Jewish Italian woman, a certain Del Banco who was a virtuoso opera singer, and who in the C18th had moved from Modena to Hamburg, a fact he was somewhat proud of), he had begun the customary and valuable secondary studies for children of his class at the “royal grammar school,” the prototype of our high school, but without Greek. He had to learn Greek by himself just before going to university. And it was specifically Hellenistic culture that introduced him to one of the areas of research to which he dedicated his life.

He studied in Bonn, Munich and Berlin, and graduated with a dissertation on the *Birth of Venus and Primavera* by Sandro Botticelli, but he had already spent one of his student years here in Florence far away from German universities, working under the guidance of A. Schmarsow. It was to Florence that he returned soon after graduation; it was in Florence, in a seasonal publication for the Institute of Music in Florence, that he published in Italian the first work to follow his dissertation after graduation; it was in Florence that he assisted Schmarsow in founding the German Institute of History of Art, which is now a state institution, and has a marvellous and marvellously liberal library which is one of the most active international centres for the study of our art. It was from here that he left for a long journey that took him to the Pueblo Indians. He returned to Florence, newly-wed in October 1897, and remained until 1901.

Florence and the Indians of North America: a scholar of Florentine art interested in the ethnography of primitive tribes. Earlier we mentioned Greek, Hellenistic, culture. What do these two disparate areas of study have in common? To find the answer it will help to add the names of two more German cities, Bonn and Basle: Bonn where Warburg attended lessons given by the art historian Justi, and the great philologist, Hermann Usener; Basle where Burckhardt and Nietzsche taught and wrote.

In his graduation dissertation, Warburg had already attempted to show that Sandro Botticelli drew on antiquity, sought help from ancient models, made use of figurative formulas taken from sarcophagi, precisely when he wanted to render bodies in motion. This, according to Warburg, is not a characteristic attributable only to him, but can be seen in the works of Agostino di Duccio, il Pollaiuolo, and from a certain time onwards in Ghirlandajo. The Florentine Renaissance discovered movement from antiquity, and would have considered movement as a specifically ancient phenomenon; the whole Renaissance, not just painters and sculptors: Poliziano reproduces Ovid when describing fluttering female garments and wind-blown locks. Leonardo, as art theoretician, writes "and imitate when you can the Greeks and the Latins so as to expose the limbs when the breeze pushes garments against them".

As Warburg later explained, the figures of antiquity struck the men of the Renaissance not only by the movement of human bodies and their clothing, but also by the movement and agitation of their souls, their emotions. In medieval illustrations of *Ovide moralisé* which belongs to the 14th, Orpheus torn by the Bacchae is still a cold and insipid scene of knights

and ladies; in northern Italy which draws on ancient models it becomes a turbulent and frightful image engraved on copper: in the interim, Poliziano had written his verses. A woman crying in an engraving by Mantegna, the *Deposition*, is not drawn from life, but is reproduced from an ancient mask. Filippino Lippi was not yet aware of the *Laocoön* group when he designed a horrifying image of the death of *Laocoön* and his sons. Indeed, the *Laocoön* was much admired as soon as it was discovered because Renaissance man was mentally equipped to appreciate and understand art from Rhodes. To those who had come from a background of classical art and a classical perception of art, the *Laocoön* would have appeared Baroque; to Renaissance men from Florence, classical or antique meant something altogether different from Olympian and Apollonian.

Am I wrong if already in this first work of Warburg I feel he no longer regarded antiquity as the traditional notion of Greek serenity praised in rhetoric? Warburg recognized that classical antiquity has two faces, Apollonian and Dionysian, even though he did not use these terms. The fatuous tale of peoples and eras that knew no pain had no hold on him: he knew that even the most ancient of classical art is the daughter of suffering because it is the daughter of life, and life is about euphoria, passion and even lunacy. Even before Nietzsche, many scholars had observed the wealth of contrasts concealed in the soul of antiquity, and had conceived ancient culture and the spirit of antiquity as a fusion of opposites. But no one had defined this knowledge as a formula even though, from an historical point of view, the contrast between the Apollonian and Dionysian was arbitrary yet clear, and is imprinted in the brain. This conception of Greek life was then developed further and expanded by a friend of Nietzsche, Rohde, who perhaps had first suggested, if not these names, these concepts, and by one of his rivals, Wilamowitz – they had been in agreement with each other for many years although they were unaware of it. And this notion prevailed over the other, and was now considered by all apart from a handful of reactionary provincials as ahistorical, antihistorical and the product of enlightenment thinking.

Warburg approached the Florentine Renaissance already equipped with this new conception of antiquity, and observed immediately that what the Florentines from a certain point onwards had actually admired and imitated in classical art were aspects that were not classical but Dionysian. Imitate is perhaps the wrong word: Antiquity gave to the Renaissance the means of clarifying and expressing feelings and impulses that had lain concealed for a long time, undergoing an aesthetic detox, I would say, using an expres-

sion suggested by Aristotle's *Poetics* that was later to be dear to Warburg, (in all probability, Aristotle had borrowed it from Ionian medicine). An age that aimed merely to reproduce the past would not have produced any great work, and the men of the Renaissance were not, thank heavens, only humanists, any more than they were purists from the age of the Antonines.

His decision to go to the Far West in search of indigenous peoples still untouched by the modernity that levels all, had even deeper roots. In Bonn, Warburg had been a pupil of Hermann Usener and he never forgot him. Of all the great Germans of the second half of the 19th, Hermann Usener was perhaps the philologist with the greatest wealth of ideas, and he made a profound and enduring impact on many fields of classical philology. Soon, however, he put to one side great literature, at all times the vocation of those to whom the gods have granted the privilege of individuality despite their humble birth, and from whom, the common herd are therefore increasingly alienated. As a romantic, Herderian German, he then engaged himself with the phenomenon in which the essence of a people expresses itself best: religion, which can also mean superstition, astrology and magic.

He became an editor of saints' lives in the hope, mostly vain, of finding they had the features of the pagan gods they had replaced. He also traced the earliest history of Christmas with relentless energy and analysis, together with true piety (the book was dedicated to a brother who was a pastor). He also sought in the ancient Greeks and Romans the remains of beliefs and emotions confirming there were times in which those races had been primitive, and were at the stage of the Australians, and more specifically, Red Indians of today. At a certain point in his life, Usener, more than an historian or philosopher, had wanted to be a psychologist. He believed that throughout the world, particular forms of religion corresponded to certain stages of social evolution; on this issue he believed it was possible there was an historical typology.

Another master of Basel, Burckhardt, had already clearly understood the extent to which belief in magic and another superstition disguised as science, astrology, interested the complex and not always harmonious soul of the Italians, the Florentines of the Renaissance. Warburg remembered Usener, and, to understand the Florentines of the Renaissance (this is not a paradox), he sailed across the Atlantic, and crossed the American continent. Clearly, Usener worked on him like Classical Antiquity on our Renaissance, arousing, even heightening, the curiosity which already lay dormant inside him.



## II

In 1901, Warburg returned to Hamburg and settled there. I know little of his life during the years that followed, and it matters not. He will have lived like any other scholar unhampered by the need to earn a living, nor sidetracked by various teaching commitments forcing him to deal with problems which, only when dealt with, arouse interest (being a teacher, I speak from experience). But those were also the years in which Warburg (slowly, as usual) followed up studies already begun and ideas that had flashed through his mind during his Florentine period. I am not referring to the large file on the frescoes by Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità, which was published shortly after his return to his homeland, nor even to the more recent article on the will of the man who commissioned those paintings, Francesco Sassetti. Of course, finding in the will of a practicing, pious Roman Catholic pagan Fortuna seriously designated as a current cosmic force, one might venture to say as a true divinity not dethroned by the new religion, whose very symbol Giovanni Rucellai wanted as an adornment on the facade of Santa Maria Novella; whose very symbol also appears at the end of the C12th in Verona, on the facade of Saint Zeno; and whose capricious omnipotence is still today continuously acclaimed in the speeches of the common people of Florence, makes one reflect how much more complex and contradictory was the culture of the Renaissance than it seemed even to Burckhardt.

That most people, even among humanists, with their Christian and Catholic perception of life, felt the contrast with the preceding era, the Middle Ages, less strongly is shown by even recent works of our countrymen, who reveal a profound awareness of the problem even when these works seem to have been executed hastily. And that the Renaissance was not merely a literary humanism, that an overwhelming part in it was played by classes that knew little or no Latin, craftsmen and artists with one eye focussed on mathematics, experimentation, and mechanical inventions, by people who all had an eye not on the past but in the future, has been fully demonstrated in recent years with an abundance of detailed evidence by another German Italian, Leonardo Olschki.

When I mention Warburg's new research, which he had worked on during his time in Hamburg between 1901 and the war, I refer to his analysis of magic and astrology during the Renaissance, his sources, and the cultural connections to which they testify. He presented the tastiest fruits of these researches, developed under Hamburg skies, at an international confer-

ence on the history of art held in Rome 1891, where I would think Italians prevailed. During the late Empire, astrology had ruled unchallenged: our Christian week consists of days named after the planetary deities, the “lords of time,” who according to astrology decide the destinies of men, but a poet of the Augustan era, Tibullus, already knew the power of the day sacred to Saturn, Saturday.

Christianity was then able to accomplish the miracle of killing Astrology: at the beginning of the Middle Ages, here in the West it was no longer a vital force. It resumed its vigour in the C13th, precisely when Italy started to witness a rebirth. It had fled from the Church, taking refuge in the Islamic East. From the east, it reappeared, orientalised, in C8th Byzantium; in the C14th it returned to the countries that had once been home to ancient Latin cultures, entering from the extreme western tip of Spain, which during the Middle Ages had been Arab. A manual of magical practices, compiled in the circle of a king of Castile suspected of “paganism”, Alphonse “the Sage”, who died in 1281, bears witness to a notion of nature which opposes man as a little world, a microcosm, with the greater world, the macrocosm; a concept which enables man to believe himself able, thanks to talismans and images of cosmic powers, to force things to bend to his will: all that matters is that the material with which the talisman is made, together with the day and hour of its manufacture, match the nature of the god it represents. The main gods were once again planetary deities. The title of the book that Warburg discovered, *Picatrix*, preserves the name of a legendary wise Ionian doctor, who had really existed but who despite the many works falsely attributed to him, has left us no authentic work, Hippocrates. It is assumed that the author was Greek. The inferred religious and historical notions were no longer ancient Greek, but Hellenistic and oriental derived from the astral religions of the Near East, Babylon. From the C2nd onwards they had penetrated the Mediterranean when the eastern world avenged itself on Alexander’s conquest by forcing its own culture or pseudo culture on Hellenism.

The descriptions of the talismans in *Picatrix* take us back to great sculptural works of art, the Jupiter of Olympia, for example, and a famous group of Mars and Venus, but also to types of mixed gods, savage and clearly oriental. A prayer to Saturn accords, in a way that cannot be random, with the prayers of Greek astrologers preserved in Byzantine manuscripts. Greek art and religion had returned to the west, orientalised, via Hellenism and Islam. This renewed astrology then spread throughout Europe from Spain: Roger Bacon was an ardent believer, and in Italy Cecco d’Ascoli sealed his faith



in it by becoming a martyr. The doctrines of *Picatrix* informed, it seems, the medical work *De vita triplici* of the great Florentine Platonist Marsilio Ficino, who in his other work *De vita coelitus comparanda* (where *coelitus* should be regarded as empirical sky, not the Christian and theological paradise) wanted astrology to govern the rules of the contemplative life of the humanist, the hypochondriac litteratus, subjected to but also the protected by Saturn. And Ficino (this, I believe, is an observation which has considerable bearing on our understanding of the Renaissance) felt himself to be a true humanist in his astrology, to the extent that, against rational doubt about occult powers, he reminded himself that belief in these powers was concordant with beliefs of antiquity. What we would be tempted to consider still medieval during the Renaissance is in truth Greek, i.e. Hellenistic! Albert Durer's famous copper engraving representing *Melancholia*, the temperament derived from Saturn, is inspired by Ficino, whose letters were printed in 1497 by a friend of Durer's. This consideration, clearly mentioned by Warburg, was developed in an exceptional book by two of his followers, both exceedingly talented and learned, E. Panofsky and Fritz Saxl.

Warburg's research was never so fruitful as when as he was able to combine it with that of a pure classical philologist who understood the Greek poets, as his pupils now testify since he died, with all the warmth and clarity of a true humanist, but he wrote mostly on Hellenistic astrology and its associations with the East, Franz Boll. In the appendix to his main work, *Sphaera barbarica*, the Arab text and the German version of the "Introduction" of the greatest astrologer from the Islam of the Middle Ages, Abu Ma'öar († 886) were printed by the orientalist Dyroff. Now, thanks to Abu Ma'öar, Warburg was able to decipher the median frieze of the frescoes that Borso d'Este commissioned Francesco Cossa to paint in Schifanoia, his palace in Ferrara. In addition to the signs of the Zodiac and their lords, three astral symbols are represented, three "decans", or divinities under the domain of each of which are the three groups of ten degrees that add up to the thirty degrees of the sign of the Zodiac. These decans are found in the work of the Arab astrologer, but they also have Indian characteristics, because the Arab derived them from the work of an Indian, Varahamihira. In turn, he drew on the Greek work of Teucer, called the Babylonian, although he was born in Cyzicus in northern Asia Minor.

This astrology probably came to Ferrara from Padua, from the humanist university city: the original frescoes in the Sala della Ragione, which represent planets, Zodiac signs and professions under the influence of individual stars, had been executed in the early C14th, and were probably devised by

the famous magician Peter of Abano. The room painted by Peruzzi in the Farnesina, the foreign ministry in Rome, depicts astral divinities to symbolize Agostino Chigi's birth with such accuracy that a modern astrologer was able to calculate the year.

From humanistic Italy, and specifically from Padova, where many German students had studied, astrology continued its triumphal march towards the Germany of the Reformation. The controversy for and against Luther was also pursued by astrologers. If Luther did not believe in the influence of the stars, Melanchthon did, and in the interest of a favourable omen, friends of Luther, against his wishes, allowed his date of birth to be changed by one year, despite the evidence of his mother. Hellenistic and eastern astrology finally reached the figures illustrated in calendars compiled at the beginning of the C16th for farmers in northern Germany. Warburg spoke boldly and wittily of the route from Cyzicus-Alexandria-Oxene-Baghdad-Toledo-Rome, Padova, Ferrara-Augusta-Erfurt-Wittenberg-Goslar to Lüneburg. A few short stretches were perhaps done in reverse, as can be done today on state railways using a circular ticket, but the general direction and most of the stretches are certain: establishing them was the splendid result of a lifetime's work.

### III.

Warburg directed his attention especially to the Dionysian and demonic elements that the Italian Renaissance had drawn from Hellenism, through both imperial Roman art and manuals from the Middle Ages in the Islamic East. Unprejudiced in his research, he never intended to deny that the Renaissance had also derived from antiquity the "Apollonian" aspects of serenity and gravity. The reaction against Winckelmann never led him to deny what was very real, albeit too partial and exclusive, in the traditional notion of antiquity. But he did ask himself: is the new idea and feeling for the culture and art of the Renaissance in Italy and Florence a triumph: triumph over what? What was this aesthetic world whose yoke had been shaken by the great Florentine artists of the Renaissance? Warburg's reply was succinct: Flemish naturalism. In the long run, his worldwide investigation failed to be thwarted by national, territorial or racial boundaries. He knew that during the Middle Ages, our Western world may not have been as level as it is now, but it was just as easy to travel through, albeit more slowly, via spiritual movements. The Italians of the late Middle Ages and of the Renaissance, and especially Florentine merchants, travelled, and Flanders, during the C15th, was in a certain sense less distant from Italy

and Florence than it is today. The representatives of the great Florentine trading houses, who later became the forebears of the aristocracy, which is of course mercantile in origin, had portraits of themselves painted in Flanders by the great Flemish artists; the Medici decorated their palazzos with Flemish canvases; in paintings by Italian artists figures are depicted dressed “alla francese”. However, again, Warburg used these iconographic and stylistic observations to recognize a cultural difference, an evolution in the soul of the times of which art is almost a symbol. He followed the dawn and the later vicissitudes of this Flemish naturalism in the figures of the Olympian gods contained in the illustrations of a medieval book, the *Libellus de imaginibus deorum* by a certain Albricus, of whom little is known but who could perhaps be identified as Alexander Neckam of St. Alban, a learned cleric who died in London in 1217. He, and likewise the other English Franciscan who includes in his edifying considerations, the so-called *Fulgentius metaphorialis*, descriptions of ancient deities, did not draw on figurative art, but via Latin compilations, on Stoic and Neoplatonic Greek philosophers of the imperial era, who to save the gods had reduced them to symbols. But Albricus, who had not written for painters, was soon illustrated: and the illustrations were continually renewed in the three centuries that the book took to travel from England through France and Burgundy, to northern Italy. The early illustrators were truly medieval or saw gods in the symbols and nothing more; but soon the French experienced southern influences, in the style of Giotto, and soon learned to give their miniatures unity by restricting the number of characters. Later this style also changed: the followers of Giotto, so austere in their architecture, were taken over by a new naturalism; illustrations became more narrative in style, and artists delighted in depicting myths like never before, and had no compunction in straying from the texts, and introducing figures; nor did they hesitate to draw naked bodies, albeit not yet classically nude, or antiquicising. This art travelled southwards to Italy around 1420 and there was transformed again: a codex discovered by Warburg in the Vatican, probably written in Pavia, portrays uncontainable *joie de vivre*, an aesthetic interest that knew how to move away from tradition, whenever art so required, a happy fusion of Italian and French. Around 1460, Mantegna’s so-called playing cards continued the French tradition of the north inspired by Albricus, but the figures till now flat, became plastic, and one of them, in fact, is a copy of one of the most famous ancient works of art during the C15th, a Hermes of C5th BC brought to Italy by Ciriaco d’Ancona. This was the first connection between illustrations that were intended to portray the gods of antiquity, and really ancient statues of the gods!

As mentioned earlier, the middle register in Schifanoia shows Eastern, Arab and Indian influences, while the upper register representing the triumph of the Olympians, though inspired mostly by a recently rediscovered classical poet, Manilius, does not hide northern, even western, influences in certain figures from Flanders and France. The gods advance on their triumphal chariots, as masked figures would parade at festivals of the time, in so-called “triumphs”. Those festivals were intended to be classical, but they were a combination of a continuation of forms that were familiar in Dante’s day, and of ceremonies of medieval France, the most chivalrous and festival-loving country in the Europe of that time; another source as Burckhardt already knew, will have been the procession, also a Christian and Medieval institution. Even here, with regard to the Renaissance, this fusion is more complex than is commonly believed. Warburg wanted to outline the history of cultural relations between North and South by making use of precisely these festivals; and it was precisely on these festivals, Italian and Tuscan, that he had collected a lot of rare material. Another conference held in Florence a few years ago dealt with this subject: I am happy to have been among the listeners.

#### IV

Warburg, to remain loyal to his Hamburg and the library that he was putting together, twice declined the chair in History of Art that was offered him with customary freedom of spirit by the Prussian Ministry. But as he did not want to go to the mountain, the mountains came to him. In 1913, when the *Vorlesungen* – a cycle of free lectures at the celebrated Hamburg Colonial Institute – gave rise to the University of Hamburg, he was appointed honorary professor of Art History.

He was a born teacher, so much so that his most important findings rather than reasoned in memoranda and papers, were more often illustrated in summaries of conferences, on loose sheets of paper or appendices of newspapers, sometimes difficult to find unless received as gifts from him, and in this he was most generous. He had the most important, most essential, gift of the teacher – warmth and humanity: Warburg never felt the difference in age between himself and his young students, and never gave the impression of being distant when dealing for the first time with a young person who might approach him with mixed feelings about some modest achievement, half proud of it yet anxious what the famous man would think. And in difficult times, he considered it his duty to help beginners, even financially, without humiliating them, finding them paid scientific work, using them as assistants in his greatest undertaking – the Warburg Library.

Warburg felt the need to expand. This man who was troubled by frightening visions could suddenly regain his sense of joy, and would be calm and witty whenever he spoke to a group of people willing to understand him. I have attended many of his conferences. I do not know if he was or was not a good talker in the conventional, rhetorical sense of the word, but I know that at times he spoke at length and for much longer than the academic hour, sometimes even two hours, or more, and yet I never tired of listening to him. Because he never thought of form, but always of the thing, he was always efficient and never boring. He spoke without a manuscript, often without notes, without having in front of him much more than the figurative material needed. He spoke from the fullness of his heart doing nothing to obscure his accent typical of a gentleman from Hamburg, which irritated certain Germans of the South more than us foreigners. He did not hesitate to weave jokes into his speeches, if the jokes were on his lips, or to speak personally to someone in the audience when he knew they would be particularly interested in some detail. He was a spontaneous talker, who some of my colleagues would probably have considered devoid of academic dignity. But his didactic style (and his style was always didactic) was more animated than austere, and he did not shrink from using images of everyday life, from using fashionable phrases giving them new meaning, from using proverbs: he used cynical or even stoical invective, perhaps, or Socratic and Platonic exchanges of ideas, but his conferences were never dull.

He was an entertaining teacher, because he was an entertaining man. I believe that many Germans and foreigners, i.e. Italians, will remember with pleasure the hours spent in the company of this tiny man, with his pepper and salt coloured moustache, and unspeakably sad eyes. It was a real treat when he made the most of a talent more widespread amongst the Germans than any other nation, and imitated types and people who had struck him (I saw a great philologist from Berlin, a new and improved Fregoli, aping a Faculty meeting in front of twenty four people). I do not know if he spoke Italian perfectly, but he knew how to mimic Florentine ways and speech in such a way that, when asked to temporarily hold the fort for a lottery ticket seller who needed to change his excessively large bank note in a nearby shop, he agreed, and managed to hoodwink another man who had also come to buy a ticket, until the laughter of Warburg's companions revealed the howler.

Such a man must have had many friends among his peers and among young people. Charm and charisma are essential for anyone who wants to win over to the service of his own discipline his fellow humanists. Thanks mainly to the human warmth that emanated from the tiny individual that

was Warburg, he was able for the benefit of his history of culture to capitalise on the old and the young, theologians, classical philologists, archaeologists, orientalis, medievalists, pure historians, philosophers, astronomers and doctors. And thanks to these qualities of his personality, which he combined with considerable organisational skills, his work will continue in all directions even after his death, even in those which are barely hinted at in the work itself.

## V

Between 1918 and 1924, Warburg fought a mental illness. Since his death, reliable witnesses have now made known to us that at one time he had begun to live his problems not only as a matter of record. Since his time in Bonn, he had held a strong urge to discover what timeless truth animated magic, the astrology of Hellenism and of the Renaissance, including the magic of primitive man, but little by little, this urge became central to his psyche. In a certain sense, he believed in magic, and experienced the same irrational fears as primitive man. The disease was in a sense a continuation of his scientific research, and, what is stranger, he continued his scientific research throughout his illness using his dark experiences to his advantage.

His dearest student relates: "In 1930 the professor talked about Luther in the afternoon, (his incisive and rational study on Luther and astrology during the Reformation was finished during his period of mental illness), in the afternoon he wrote wonderful pages on logic and magic; in the morning he had been a man who believed in magic, who believed in the demonism of inanimate things." But he was able to endure the illness, and defeated it by means of scientific thought and scientific research: in a strange splitting of himself, Warburg never ceased to observe himself, and in himself discover primitive man who finds his reason in magic. The years after his recovery were, and this too is remarkable, the most peaceful in Warburg's life; I saw him calmer and happier on his return to Italy in 1927, than he was when I left him in 1915, frightened at the thought of the inevitable war between Germany and Italy that would, he feared, create an enduring abyss between the two countries he loved. He died suddenly, but his life is in a certain sense complete.

He leaves ready for publication a figurative atlas, which takes its name from memory, *Mnemosyne*, which aims to show how different countries and different generations, the Eastern Mediterranean in the Middle Ages and the European Middle Ages, the Renaissance, Italian and German, and fi-



nally the generation and the circle of Rembrandt (he had completed some research on Rembrandt), had successively conceived, and by conceiving transformed the “pathetic”, Dionysian legacy of antiquity. He wanted to continue to live in that atlas for posterity. Young scholars will work according to his intentions, according to his spirit, if they do not accept with conviction concepts that are closely linked with his own powerful personality, and if instead they use the atlas as a touchstone for their own thoughts. Art historians and cultural scientists have a duty to make the work of Warburg fruitful, letting it operate on them, thereby transforming it.

# Ricordo di Aby Warburg

("Pegaso" II, 4, 1930, 484-495)

Giorgio Pasquali

(Testo originale)

Quando nell'autunno passato le riviste scientifiche cominciarono a diffondere per il mondo, o almeno per il mondo internazionale dei dotti, la notizia della sua morte, qui da noi molti anche tra gli universitari si saranno chiesti se quel nome era, oltre che di un'istituzione, anche di un uomo. Che l'amburghese "Biblioteca Warburg per [la] scienza della cultura" era più celebre del suo fondatore e direttore e (insieme con altri della sua famiglia) principale finanziatore. La biblioteca Warburg è già ora la più completa tra le raccolte specializzate di stampati e di materiale iconografico per chi voglia studiare in genere storia della cultura, ma in particolare storia della cultura del Rinascimento e segnatamente del Rinascimento nostro, fiorentino e italiano; e si trasforma una volta il mese in sala di conferenze su discipline varie, filosofia, storia delle religioni, delle arti figurate, dell'astronomia e dell'astrologia, in quanto tutte gravitano verso la storia della cultura: conferenze che sono ciascuna un avvenimento scientifico, tenute da competenti di ogni nazione (dei nostri ha parlato Arturo Farinelli); e si è fatta promotrice di due serie di volumi, iniziate da pochi anni, ma già celebri tutt'e due. Che l'uomo Warburg, il grande ricercatore Warburg, scompaia, scomparisse già da vivo, dietro all'istituzione da lui voluta, è conforme alle sue intenzioni: egli ha voluto essere innanzi tutto un maestro e un organizzatore, ha voluto che certi suoi pensieri scientifici, non molti forse di numero ma grandi e svolti organicamente, vivessero e fruttificassero soprattutto nelle menti dei suoi discepoli, che egli fin da principio considerava collaboratori e destinava successori. Né è caso che, mentr'egli si è per lo più tenuto pago di pubblicare le sue scoperte maggiori in forma straordinariamente succinta e compressa, per lo più quale resoconto o riassunto di conferenze, le sue idee, ancora lui vivo, siano state esposte nella loro connessione organica dallo scolaro che gli era da molti anni più vicino, Fritz Saxl.

Ma la sua personalità scientifica e umana fu forte, e sarebbe male che se ne tacesse in Italia. A Firenze egli ha vissuto gran parte della giovinezza, in intimità fraterna con quella generazione di studiosi di storia dell'arte



che ora dirige le nostre gallerie; vi è tornato poi dalla sua Amburgo, credo, ogni anno sino alla guerra, e poi di nuovo, da quando glielo consentirono la pace e il progressivo allontanarsi di ansie che avevano, come vedremo più innanzi, turbato il suo spirito, fino a quest'ultimo autunno, che doveva suggellare con l'euthanasia una vita che per ragioni non contingenti ma essenziali, non fu sempre felice. E a Firenze soprattutto, mentre contemplava arte fiorentina e tentava raffigurarsi alla fantasia l'animo dei Fiorentini del Rinascimento, l'anima del nostro Rinascimento, gli si affacciò per la prima volta il problema, che già è in qualche modo formulato nella sua tesi di laurea, che doveva rimanere fondamentale per lui in tutta la sua attività di quarant'anni. Firenze fu uno dei poli della sua vita scientifica, che n'ebbe per vero più di due.

Parrà strano che parli qui del Warburg non uno storico dell'arte, di quelli che gli furono amici sin dalla giovinezza prima, ma uno che di conoscenza di arte figurata e di Rinascimento non fa professione, un filologo classico serio serio, uno studioso senz'occhi. Ma forse non è male sia così: il Warburg, che in quel primo lavoro era partito da considerazioni stilistiche, non si era già allora in quelle acquetato, e non mostrò poi mai, che io sappia, tenerezza, per problemi o tecnici o estetici puri: egli indagò sin d'allora l'arte quale espressione di cultura.

Fin da ragazzo Aby Warburg ha sdegnato le strade comode: il figliolo di una ricca famiglia di banchieri israeliti di Amburgo (ma nelle sue vene scorreva anche il sangue di un'ebrea italiana; una Del Banco virtuosa di canto, passata nel secolo XVIII da Modena ad Amburgo, e a lui questo non dispiaceva) era stato avviato a quegli studi medi che sono i più consueti e i più comodi per i ragazzi di quella classe sociale, al "ginnasio reale", il prototipo del nostro liceo scientifico, cioè senza greco; il greco egli se l'è dovuto conquistare da sé quand'era già alle porte dell'Università: l'indagine alla quale egli consacrò la vita, ha appunto uno dei suoi sbocchi nella cultura ellenistica.

Studiò a Bonn, Monaco, Berlino, studiò e si addottorò a Strasburgo con una dissertazione sulla Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli; ma aveva già passato uno degli anni universitari qui in Firenze lontano dalle università tedesche, lavorando sotto la guida di A. Schmarsow. E a Firenze tornò ben presto dopo la laurea; a Firenze, in italiano e in una strenna festiva del nostro Istituto musicale, egli pubblicò il lavoro che cronologicamente segue immediatamente la laurea; a Firenze egli aiutò lo Schmarsow a fondare l'istituto tedesco di storia dell'arte, che ora è istituzione statale, possiede una biblioteca mirabile e mirabilmente liberale, ed è uno dei centri interna-

zionali più operosi per lo studio della nostra arte. Di qui nel '95 mosse per un lungo viaggio che lo portò sino tra le Pelli Rosse del Pueblo. A Firenze ritornò, sposò di fresco nell'ottobre del '97 e vi rimase fino al '901.

Firenze e gli Indiani dell'America del Nord: uno studioso d'arte fiorentina che s'interessa per l'etnografia di tribù primitive. Più sopra abbiamo nominato la cultura greca, ellenistica. Quale la sintesi di tali contrasti? A trovarla giova aggiungere ancora i nomi di due città tedesche, Bonn e Basilea: Bonn dove il Warburg udì le lezioni dello storico dell'arte Justi, ma anche del grande filologo Hermann Usener; Basilea dove hanno insegnato e scritto il Burckhardt e il Nietzsche.

Già nella dissertazione di laurea il Warburg tentava dimostrare che Sandro Botticelli attinge all'antichità, chiede aiuto ai modelli antichi, si giova di formule figurate desunte da sarcofagi, proprio là dove vuol rendere corpi in movimento. Questa non sarebbe secondo il Warburg una sua peculiarità ma si ritroverebbe in Agostino di Duccio, nel Pollaiuolo e, da un certo punto in poi, nel Ghirlandaio. Il Rinascimento fiorentino avrebbe scoperto nell'antichità il movimento, avrebbe considerato il movimento quale specificamente antico; il Rinascimento tutt'intero, non soltanto i pittori e gli scultori: il Poliziano prende a imitare da Ovidio la descrizione di femminili vesti scomposte e chiome scarmigliate. Leonardo, teoretico dell'arte, scrive: "Et imita, quanto puoi, li greci e latini col modo del scoprire le membra, quando il vento apoggia sopra di loro li panni". E, come il Warburg espone più tardi, nelle figurazioni dell'antichità colpiva gli uomini del Rinascimento non solo il movimento delle vesti e dei corpi umani, ma anche il movimento, il turbamento dell'anima, l'emozione. Orfeo lacerato dalle Baccanti è ancora una scena fredda e insipida di cavalieri e dame medievali nelle illustrazioni dell'Ovide moralisé, che è del secolo XIV; diviene una rappresentazione tumultuosa ed atroce in un rame dell'Italia Settentrionale, che attinge a modelli antichi: di mezzo c'erano state le strofe del Poliziano. Una donna che piange in un rame del Mantegna, la Deposizione, non è disegnata dal vero, ma riproduce una maschera antica. Filippino Lippi non conosceva ancora il gruppo del Laocoonte, quando della morte di Laocoonte e dei suoi figlioli tracciò un disegno terribile. Il Laocoonte fu appunto tanto ammirato subito dopo la scoperta, perché gli uomini del Rinascimento erano internamente preparati a sentire l'arte rodia. Su chi fosse venuto dall'arte classica e dalla concezione classicistica di essa quel gruppo avrebbe fatto un'impressione di barocco; per gli uomini del Rinascimento fiorentino, classico o antico significava tutt'altro che olimpico, che apollineo.

Mi sbaglio, se già in questo primo lavoro del Warburg io sento una concezione dell'antichità che non è più quella tradizionale dei retori della serenità greca? Il Warburg conosce all'antichità classica due facce, l'apollinea e la dionisiaca, anche se non adopra queste espressioni. La vecchia fola stupida di popoli e di età che non sapevano il dolore, non ha già allora più presa su lui: egli sa che anche l'arte più classica è figlia della sofferenza, perché è figlia della vita, sa che essa conosce l'ebbrezza, la passione, sin la follia. Ora, molti già prima del Nietzsche avevano osservato quanta ricchezza di contrasti si celasse nell'anima antica, avevano concepito cultura antica e spirito antico come sintesi di opposti. Ma nessuno aveva definito questa conoscenza in una formula sia pure, da un punto di vista storico, arbitraria ma chiara e che s'imprime nelle menti, nel contrasto fra apollineo e dionisiaco. Questa concezione della vita greca è stata poi ancora sviluppata e arricchita da un amico del Nietzsche, il Rohde, che forse gli aveva per primo suggerito, se non quei nomi, quei concetti, e da un suo avversario, il Wilamowitz, concordi tra loro più che per molti anni non ne abbiano avuto consapevolezza. Ed essa ha vinto sull'altra, considerata ormai astorica, antistorica, illuministica da tutti tranne da un pugno di provinciali retrivi.

Il Warburg si è accostato al Rinascimento fiorentino già con la scorta della nuova concezione dell'antichità, e ha subito osservato che i Fiorentini almeno da un certo tempo in poi avevano ammirato e imitato nell'arte classica proprio l'elemento non classicistico, dionisiaco. Imitare, è già forse un termine errato: al Rinascimento l'antichità fornisce i mezzi per chiarificare ed esprimere impulsi e sentimenti che già da tempo si celavano nei cuori, per disintossicarsi esteticamente, direi con frase che al Warburg almeno più tardi fu cara e gli era suggerita dalla Poetica di Aristotele (Aristotele l'aveva presa, con ogni probabilità, dalla medicina ionica). Un'età che avesse soltanto mirato a riprodurre il passato, non avrebbe prodotto nessuna opera grande; e gli uomini del Rinascimento non sono stati, grazie al cielo, soltanto umanisti, tanto meno poi puristi dell'età degli Antonini.

La deliberazione di andare nel Far West alla ricerca di indigeni non ancora contaminati da quella modernità che tutto livella, ha radici anche più profonde. Il Warburg a Bonn era stato scolaro di Hermann Usener, e non se ne dimenticò mai più. Hermann Usener fu forse il filologo più ricco d'idee tra i grandi Tedeschi della seconda metà del XIX secolo, e in molti campi della filologia classica impresso tracce profonde. Ma presto egli lasciò da parte la grande letteratura, ch'è sempre opera di spiriti ai quali gli dèi hanno concesso il privilegio della personalità e che quindi ai volghi sono sempre straniati, anche se nascono di popolo; e, Tedesco romantico, herderiano, si occupò

specialmente del fenomeno nel quale meglio si esprime l'anima popolare, la religione, che può anche voler dire superstizione, astrologia, magia. Egli si fece editore di vite di santi nella speranza, per lo più vana, di ritrovare in essi le fattezze delle divinità pagane che essi hanno sostituite; e tracciò la storia più antica del Natale con implacabile forza di ragionamento e insieme con pietà vera (il libro è dedicato a un fratello pastore). Ma anche ricercò negli antichi Greci e Romani i resti di credenze e di sentimenti che testimoniano di tempi nei quali quelle razze sarebbero state primitive, ancora al livello degli Australiani e, appunto, delle Pelli Rosse di oggi. In un certo periodo della sua vita l'Usener volle essere, ancora più che filosofo e storico, psicologo. Egli credette che a certi gradi di sviluppo sociale debbano ugualmente su tutta la terra corrispondere determinate forme di religione; credette alla possibilità, in questo campo, di una tipologia storica.

Un altro maestro di Basilea, il Burckhardt, aveva già scorto chiaramente quanta parte la fede nella magia e un'altra superstizione in veste scientifica, l'astrologia, occupassero nell'anima complessa e non sempre armonica degli Italiani, dei Fiorentini del Rinascimento. Il Warburg si ricordò dell'Usener, e, per intendere i Fiorentini del Rinascimento (non sembri un paradosso), varcò l'Oceano e traversò il continente americano. S'intende che anche su lui l'Usener operò come l'antichità classica sul nostro Rinascimento, svegliando, anzi esasperando curiosità che già gli sonnacchiavano dentro.

Nel '901 il Warburg torna a stabilirsi in Amburgo. So poco della sua vita esterna negli anni immediatamente seguenti, e non importa. Avrà vissuto come ogni altro dotto che non sia inceppato dal bisogno di guadagnarsi la vita o distratto in mille direzioni da un molteplice insegnamento, che costringe a trattare problemi per i quali, solo man mano che uno li tratta, si sveglia l'interesse (maestro di scuola, parlo per esperienza). Ma quelli furono anche gli anni nei quali il Warburg (come solleva, lentamente) approfondì studi già iniziati e pensieri già balenati nel periodo fiorentino. Non mi riferisco al grosso fascicolo sugli affreschi di Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita, pubblicato subito dopo il ritorno in patria, e nemmeno all'articolo più recente intorno al testamento del committitore di quelle pitture, Francesco Sassetti. Certo, il trovare nel pio testamento di un cattolico romano osservante nominata sul serio quale forza cosmica attuale, quale, si oserebbe dire, divinità vera non detronizzata dalla religione nuova, la pagana Fortuna, quella stessa del cui simbolo Giovanni RuceIIai volle ornata la Facciata di Santa Maria Novella; ma anche, del resto, quella stessa il cui simbolo appare già alla fine del XII secolo in Verona, sulla facciata di S. Zeno, quella stessa la cui capricciosa onnipotenza è ancora oggi esal-

tata ogni momento nei discorsi di qualsiasi popolano fiorentino, induce a riflettere, quanto più complessa e contraddittoria che non paresse anche al Burckhardt, fosse l'umanità del Rinascimento. Ma, insomma, che i più anche tra gli umanisti sentissero molto meno il contrasto con l'era precedente, medievale, e con la concezione cristiana e cattolica della vita, questo tendono a provare anche opere recenti di nostri connazionali, che rivelano senso profondo del problema anche quando paiono frettolose. E che il Rinascimento non sia soltanto umanesimo letterario, che in esso abbiano avuto parte quasi preponderante anche classi che sapevano poco di latino, artigiani e artisti rivolti verso la matematica, verso l'esperimento, verso le invenzioni meccaniche, tutta gente che ficcava lo sguardo non nel passato ma nell'avvenire, è stato mostrato in questi ultimi anni con larghezza ed evidenza di particolari da un altro Tedesco italiano, Leonardo Olschki.

Quando parlo di studi nuovi del Warburg, approfonditi negli anni di Amburgo, tra il '901 e la guerra, intendo parlare degli studi sulla magia e sull'astrologia del Rinascimento, sulle loro fonti, sulle connessioni culturali da essi testimoniate. Il frutto più saporoso di questi studi, maturatosi sotto il cielo di Amburgo, egli offerse a un'assemblea radunatasi in Italia, a un'assemblea internazionale ma nella quale gl'Italiani, crederei, prevalevano, al congresso per la storia dell'arte, tenuto a Roma nel '912.

L'astrologia aveva dominato durante il tardo Impero incontrastata: la nostra settimana cristiana battezza i suoi giorni dalle divinità planetarie, dai "signori del tempo" che secondo l'astrologia decidono dei destini degli uomini; ma già un poeta dell'era augustea, Tibullo, conosce la potenza del giorno sacro a Saturno, il sabato. Il cristianesimo ha poi saputo compiere anche questo miracolo, di uccidere l'astrologia: al principio del Medioevo essa qui in Occidente non è più una forza viva. Torna a essere nel XIII secolo, proprio nell'età che nella nostra Italia segna una rinascita. Essa era fuggita dinanzi alla Chiesa, ricoverandosi nell'Oriente islamitico. Dall'Islam si riaffaccia nell'VIII secolo a Bisanzio già orientalizzata; nel XIV ritorna anche nei paesi di antica cultura latina dall'estremo lembo occidentale della Spagna, che fu nel Medioevo araba. Un manuale di pratiche magiche, compilato nella cerchia di un re di Castiglia sospetto di "paganesimo", Alfonso "el Sabio", morto nel 1281, rende testimonianza di una concezione della natura, che oppone l'uomo quale piccolo mondo, microcosmo, al grande mondo, al macrocosmo; di una concezione che consente all'uomo di credersi capace, grazie ai talismani, a immagini delle potenze cosmiche, di costringere le cose a piegarsi al proprio volere: basta che la materia del talismano e il giorno e l'ora della sua fabbricazione corrispondano alla natura del dio ch'esso riproduce. Gli dèi

principali sono ancora una volta le divinità planetarie. Il titolo del manuale che il Warburg scoperse, *Picatrix*, ci conserva il nome di un savio ionico leggendario, che fu originariamente un medico esistito davvero, seppure uno di cui non abbiamo, tra il gran numero di scritti falsamente attribuitigli, neppure un'opera autentica, Ippocrate. Greco l'autore presunto; la concezione storico-religiosa presupposta, non più greca antica ma ellenistico-orientale, derivata in ultima analisi dalle religioni astrali dell'Asia Anteriore, di Babilonia, penetrate nel bacino del Mediterraneo in quel periodo nel quale il mondo orientale si vendica della conquista di Alessandro, riversando sull'ellenismo la propria cultura o pseudocultura, dal II secolo a. C. in poi.

Le descrizioni dei talismani contenute nel *Picatrix* ci riportano a opere grandi di plastica antica, al Giove di Olimpia, per esempio, e a un famoso gruppo di Marte e Venere, ma anche a tipi di dèi mescolati di ferino, schiettamente orientali. Una preghiera a Saturno s'accorda, in un modo che non può esser casuale, con preghiere di astrologi greci conservate in manoscritti bizantini. Arte e religione greca ri-tornano in Occidente riorientalizzate attraverso l'ellenismo e l'Islam.

L'astrologia rinnovata si è dalla Spagna diffusa per tutta Europa: seguace suo ardente fu Ruggero Bacone; qui da noi Cecco d'Ascoli ha suggellato col martirio la sua fede. Le dottrine del *Picatrix* informano di sé, pare, l'opera medica *De vita triplici* del grande platonico fiorentino Marsilio Ficino; il quale nell'altra sua opera *De vita coelitus comparanda* (dove *coelitus* deve intendersi del cielo empirico, non del paradiso cristiano e teologico) volle fondare sull'astrologia le regole della vita contemplativa per l'umanista, il *litteratus ipocondriaco*, suddito ma anche protetto di Saturno. E umanista (questa, secondo me, è osservazione che ha molta importanza per la concezione del nostro Rinascimento) il Ficino si sente proprio nell'astrologia, tanto da richiamarsi, contro il dubbio razionale sui poteri occulti, alla credenza concorde dell'antichità in essi. Quello che noi saremmo tentati di considerare nel Rinascimento elemento ancora medievale, è in verità greco, cioè ellenistico! Il famoso rame di Alberto Durero, che rappresenta la *Melancholia*, cioè il temperamento derivato da Saturno, è ispirato al Ficino, l'epistolario del quale era stato stampato nel 1497 proprio da un compare del Dürer. Questo pensiero, accennato chiaramente dal Warburg, è stato sviluppato in un libro particolare da due suoi seguaci ricchi d'ingegno e di dottrina, E. Panofsky e Fr. Saxl.

La ricerca del Warburg non è stata mai così fruttuosa come quando ha potuto incontrarsi con quella di un filologo classico puro, che sentì poeti greci,



come i suoi scolari ci testimoniano ora dopo la sua morte, con tutto il calore e la chiarezza di un vero umanista, ma che scrisse soprattutto sull'astrologia ellenistica e le sue relazioni con l'Oriente, Franz Boll. In appendice alla sua opera principale, sulla *Sphaera barbarica*, sono stampati per opera dell'orientalista Dyroff il testo arabo e la versione tedesca dell'"Introduzione" del maggiore astrologo del medioevo islamitico, Abu Ma' oar († 886). Ora grazie ad Abu Ma' oar riuscì al Warburg di decifrare il fregio mediano degli affreschi che Borso d'Este fece dipingere nel suo palazzo ferrarese di Schifanoia da Francesco Cossa. In esso, oltre ai segni dello zodiaco e ai loro signori, sono rappresentati tre simboli astrali, tre "decani", cioè divinità sotto il dominio di ciascuna delle quali stanno i tre gruppi di dieci gradi che sommati formano i trenta gradi spettanti a ciascun segno dello zodiaco. Questi decani si ritrovano nell'astrologo arabo, ma hanno molto d'indiano, perché l'Arabo li ha desunti dall'opera di un Indiano, Varahamihira. Questi rifaceva alla sua volta l'opera greca di Teucro detto il Babilonio, ma nato a Cizico nel Nord dell'Asia Minore.

Quest'astrologia giunse probabilmente a Ferrara da Padova, dalla città universitaria e umanistica: gli affreschi originari della Sala della Ragione, che rappresentano pianeti, segni zodiacali e le professioni che sono sotto l'influsso dei singoli astri, erano stati compiuti già nel principio del secolo XIV, e furono forse ideati dal noto incantatore Pietro da Abano. La sala dipinta dal Peruzzi nella Farnesina dei Chigi simboleggia in divinità astrali la natività di Agostino così precisamente da consentire a un astronomo moderno di calcolarne l'anno.

Dall'Italia umanistica, anzi proprio da Padova, dove tanti Tedeschi sono stati studenti, l'astrologia proseguì il suo cammino trionfale verso la Germania della Riforma. La polemica contro e pro Lutero fu condotta anche da astrologi. Se Lutero non credette all'influsso degli astri, vi credette Melanchthon, e gli amici di Lutero consentirono nell'interesse di un presagio favorevole a spostare di un anno la sua nascita contro il suo volere, contro la testimonianza di sua madre. L'astrologia ellenistico-orientale approdò infine nelle figure dei calendari compilati al principio del XVI secolo per i contadini della Germania del Nord. Il Warburg parlava audacemente quanto spiritosamente di un itinerario Cizico-Alessandria-Oxene-Bagdad-Toledo-Roma-Padova-Ferrara-Augusta-Erfurt-Wittenberg-Goslar-Lüneburg. Qualche tratto minore fu forse percorso in senso inverso, com'è possibile fare anche sulle ferrovie dello Stato con i biglietti circolari, ma la direzione generale e le più tra le tappe sono sicure: averle stabilite, è il frutto grandioso di un'indagine che durò tutta una vita.

Il Warburg ha diretto lo sguardo specie sugli elementi dionisiaci e su quelli demoniaci che il nostro Rinascimento attinge dall'ellenismo, rispettivamente attraverso l'arte imperiale romana e manuali del medioevo orientale e islamico. Uomo nella ricerca equilibrato, egli non ha mai inteso negare che il Rinascimento abbia desunto dall'antichità anche elementi di serenità e di gravità, "apollinei". La reazione contro il Winckelmann non l'ha mai trasportato a disconoscere quel molto di vero, seppure di troppo parziale ed esclusivo, che è contenuto nella concezione tradizionale dell'antichità. Ma egli si è chiesto: la concezione e il sentimento nuovo della cultura e dell'arte nel Rinascimento italiano e fiorentino è vittoria: vittoria su che? Che cos'era, il mondo estetico il cui giogo hanno scosso i grandi artisti fiorentini del Rinascimento? Il Warburg risponde con una formula sintetica: il naturalismo fiammingo. Alla sua indagine universale confini di territori, di nazioni, di razze non riescono alla lunga a sbarrare il passo. Egli sapeva che il nostro mondo occidentale era nel Medioevo meno livellato che ora, ma percorso con altrettanta facilità, seppure con rapidità un po' minore, da movimenti spirituali. Gli Italiani del Medioevo ultimo e del Rinascimento, e specie i mercanti fiorentini, hanno viaggiato, e le Fiandre erano nel secolo XV in certo senso meno lontane dall'Italia e da Firenze che oggi. I rappresentanti delle grandi case commerciali fiorentine, i quali divengono poi i capistipiti del nostro patriziato, ch'è appunto mercantile, si fanno ritrarre nelle Fiandre dai grandi artisti di lassù; i Medici decorano i loro palazzi di "tele fiandresche"; in pitture di qua figura gente vestita "alla francese". Ma le osservazioni iconografiche e stilistiche servono anche questa volta al Warburg a intendere un contrasto culturale, un'evoluzione nell'anima dei tempi di cui l'arte è quasi un simbolo. Egli prosegue il nascere e le vicende di questo naturalismo fiammingo nelle figurazioni degli dèi olimpici, contenute nelle illustrazioni a un libretto medioevale, al *libellus de imaginibus deorum* di un certo Albricus, che non si sa bene chi sia, ma che forse è tutt'uno con quell'Alexander Neckam de Sancto Albano, chierico dotto morto nel 1217 a Londra. Egli, e del pari l'altro Inglese francescano che inserisce nelle sue edificanti considerazioni descrizioni di divinità antiche, il cosiddetto Fulgentius metaphoralis, attingono non all'arte figurata, ma, attraverso compilazioni latine, a filosofi greci del tempo imperiale stoici e neoplatonici, che, per salvare gli dèi li riducono a simboli. Ma Albricus, che non aveva scritto per pittori, è presto illustrato: e le illustrazioni si rinnovano continuamente nei tre secoli che il libriccino impiega per arrivare dall'Inghilterra passando per Francia e Borgogna, nell'Italia Settentrionale. Gli illustratori primi sono davvero medioevali o vedono negli dei simboli e nulla più; ma ben presto i Francesi subiscono influssi meridionali, giotteschi, imparano presto a dare alle loro miniature unità, restringendo il



numero dei personaggi. Più tardi anche questo stile muta: ai compositori giotteschi, così severi nella loro architettura, sottentra il nuovo naturalismo; le illustrazioni divengono più narrative, si compiacciono di raccontar miti come mai sin allora, e non si fanno più scrupolo di allontanarsi dal testo, introducendo figure; né si peritano di disegnare corpi nudi, se pure corpi non ancora classici, anticheggianti. Quest'arte discende in Italia verso il 1420 e si trasforma colà di nuovo: un codice scoperto dal Warburg nella Vaticana, scritto probabilmente in Pavia, ci mostra una gioia di vita ormai incontenibile; un interesse estetico che sa allontanarsi dalla tradizione, ogniquale volta l'arte lo richieda; una sintesi felice d'italiano e di francese. Verso il 1460 le carte da giuoco cosiddette del Mantegna proseguono la tradizione nordica, francese dell'Albricus; ma le figure sinora piatte sono divenute plastiche; e una di esse, anzi, riproduce una delle antiche opere di arte più celebri nel secolo XV, un Hermes del V a.C. portato in Italia da Ciriaco d'Ancona. Questo il primo contatto tra illustrazioni che vogliono mostrarci gli dèi dell'antichità, e statue veramente antiche di dèi!

Il fregio mediano di Schifanoia mostra, abbiamo detto, influssi orientali, arabi e indiani; quello superiore che rappresenta il trionfo degli Olimpi, per quanto ispirato nel complesso a un poeta classico riscoperto di fresco, Manilio, non nasconde in certe figure influssi nordici o, se volete, occidentali, di Fiandra e di Francia. Gli dèi incedono su carri trionfali, come solevano incedere le figure mascherate nelle feste del tempo, appunto i "trionfi". Quelle feste volevano essere classiche, ma erano insieme una continuazione di forme già familiari all'età di Dante e insieme delle cerimonie della Francia medievale, il paese dell'Europa d'allora più festoso e più cavalleresco; un'altra radice sarà stata, come già sapeva il Burckhardt, la processione, che è anche istituzione cristiana e medievale. Anche per questo rispetto al Rinascimento è sintesi più complessa che non si creda comunemente. Il Warburg voleva delineare la storia delle relazioni culturali tra Nord e Sud, giovandosi appunto delle feste; e proprio su feste italiane, toscane, aveva raccolto nella sua biblioteca un materiale abbondante e raro. Ancora una conferenza tenuta in Firenze pochi anni or sono trattava quel tema: io sono lieto di essere stato fra gli ascoltatori.

Il Warburg, per rimaner fedele alla sua Amburgo e alla biblioteca che già andava radunando, rinuncia due volte a salire cattedre di storia dell'arte, offertegli, con la consueta libertà di spirito, dal Ministero prussiano. Ma poiché egli non volle andare alla montagna, la montagna venne da lui. Quando in Amburgo dalle Vorlesungen, libere letture in qualche modo appoggiate al glorioso Istituto Coloniale, sorse l'Università, il Warburg fu nel '913 nominato professore onorario di storia dell'arte.

Maestro egli era nato, tant'è vero che le sue scoperte più importanti sono, più spesso che ragionate in memorie, esposte in suntini di conferenze, in fogli volanti o in appendici di giornali, difficili talvolta a trovarsi se non per chi li abbia avuti in dono da lui, anche in questo generosissimo. E del maestro egli aveva la dote più necessaria, più costitutiva, la calda umanità: il Warburg non ha mai fatto sentire, perché non ha mai sentito egli stesso, la distanza tra sé e il giovane che per la prima volta lo accostava con sentimenti stranamente divisi, per metà fiero di un modesto risultato raggiunto, per metà trepidante nel dubbio che cosa ne avrebbe pensato l'uomo celebre. E in tempi difficili ha considerato quale proprio dovere aiutare i principianti anche finanziariamente senza umiliarli, procurando loro lavoro scientifico a pagamento, facendone tanti collaboratori della sua impresa maggiore, la biblioteca Warburg.

Il Warburg sentiva il bisogno di espandersi. Quest'uomo turbato da ombre paurose riacquistava di colpo la letizia, sapeva essere sereno e arguto, ogniqualvolta parlava in una cerchia di gente disposta a capirlo. Io ho ascoltato di lui parecchie conferenze. Non so s'egli fosse o no buon parlatore nel senso convenzionale, retorico della parola; ma so che parlava a volte di séguito per ben più a lungo dell'ora accademica, perfino due ore, perfino più di due ore: eppure non mi sono mai stancato. Poiché non pensava mai alla forma ma sempre alla cosa, riusciva sempre efficace, e mai noioso. Parlava senza manoscritto, spesso senz'appunti, senza aver dinanzi agli occhi altro che il materiale figurativo necessario. Parlava *ex plenitudine cordis* senza far nulla per celare quel suo accento di signore amburghese, che urtava più ancora certi Tedeschi del Sud che noi stranieri. E non si peritava di intrecciare frizzi al suo discorso, se frizzi gli venivano in bocca, di rivolgersi personalmente a qualcuno dell'uditorio, quando sapeva che qualche particolare avrebbe interessato questo in modo particolare. Un parlatore, dunque, spontaneo; qualche mio collega lo avrebbe probabilmente trovato privo di dignità accademica. Ma già il suo stile didattico (e il suo stile era sempre didattico) era più vivo che austero, e non rifuggiva da immagini della vita comune, da frasi di moda tratte a un nuovo senso, da adagi: se volete, diatriba cinico-stoica, o anche dialogo socratico-platonico; conferenza sofistica mai.

Era un maestro divertente, perch'era un uomo divertente. Io credo che molti, Tedeschi e stranieri, cioè Italiani, si ricorderanno con piacere delle ore passate in compagnia dell'omino piccino, coi baffi color pepe e sale e cogli occhi indicibilmente dolorosi. Ed era una vera festa, quand'egli, approfittando di un talento più diffuso fra i Tedeschi che in qualunque altro popolo (ho visto io un grande filologo di Berlino, Fregoli nuovo e maggiore, rifare

un'adunanza di Facoltà con ventiquattro membri presenti), imitava tipi o persone che lo avevano colpito. Non so se parlasse perfettamente l'italiano, ma sapeva riprodurre i modi e l'accento fiorentino in tal modo che, pregato di sostituire momentaneamente un venditore di biglietti di lotteria allontanatosi per spicciolare in una bottega una sua banconota troppo grossa, accettò, e trasse in inganno un altro popolano che veniva anche lui a comprare il biglietto, finché una risata degli accompagnatori del Warburg non gli ebbe rivelato l'errore.

Un uomo di questa fatta doveva avere molti amici tra i coetanei e tra i giovani. Fascino di simpatia è necessario a chiunque voglia conquistare al servizio della sua scienza i propri compagni di umanità. Grazie principalmente all'umano calore che si sprigionava dalla personcina del Warburg, egli ha potuto trar profitto per la sua storia della cultura da vecchi e da giovani, da teologi, filologi classici, archeologi, orientalisti, medievalisti, storici puri, filosofi, astronomi, medici. E grazie a questi suoi pregi d'animo, che si combinavano in lui con la facoltà organizzatrice, la sua opera sarà anche dopo la sua morte proseguita in tutte le direzioni, anche in quelle in essa appena accennate.

Dal '18 al '24 il Warburg ha combattuto con una malattia mentale. Testimoni autorevoli ci rivelano ora dopo la sua morte ch'egli a un certo momento aveva cominciato a vivere i suoi problemi non soltanto quali storicità. L'impulso a ricercare quale eterna realtà abbia animato la magia, e l'astrologia dell'ellenismo e del Rinascimento, ma anche la magia degli uomini primitivi, vivo in lui almeno da Bonn in qua, divenne a poco a poco, nell'animo suo, centrale. Egli credette, in certo senso, alla magia, risentì tutti i timori irrazionali dell'uomo primitivo. La malattia fu in un certo senso la continuazione della sua ricerca scientifica; e, che è più strano, egli continuò durante la malattia, profittando di quelle esperienze morbose, la sua attività scientifica. Il suo scolaro più caro narra: "Nel 1930 il professore parla nel pomeriggio di Lutero" (la memoria, profonda ma sana, su Lutero e l'astrologia della Riforma è stata finita durante la pazzia), "scrive nel pomeriggio le pagine meravigliose su logica e magia; la mattina era stato un uomo magico, che credeva al demonismo delle cose inanimate". Ma alla malattia egli seppe resistere, vincendola per mezzo del pensiero scientifico e dell'attività scientifica: in uno strano sdoppiamento il Warburg non cessò mai di osservare se stesso, e in se stesso di scoprire l'uomo primitivo che ha nella magia la sua logica.

Gli anni dopo la guarigione furono, e anche questo è singolare, i più sereni della vita del Warburg; io l'ho riveduto più quieto e più lieto al suo ritorno

in Italia, nel '27, di come l'avevo lasciato nel '15, spaventato al pensiero della guerra inevitabile tra Germania e Italia, che avrebbe, egli temeva, scavato per sempre un abisso tra i due paesi che amava. È morto improvvisamente, ma la sua vita è in certo senso compiuta. Egli lascia pronto per la pubblicazione un atlante figurativo, che prende nome dalla memoria, *Mnemosyne*, e deve mostrare come i diversi paesi e le diverse generazioni, l'Oriente mediterraneo del Medioevo e il Medioevo Europeo, il Rinascimento italiano e tedesco, infine la generazione e la cerchia del Rembrandt (sul Rembrandt egli aveva pronto un lavoro) abbiano successivamente concepito, e concependo trasformato, l'eredità "patetica", dionisiaca dell'antichità. In quell'atlante egli ha voluto vivere per i posteri. Gli studiosi giovani opereranno secondo le sue intenzioni, secondo il suo spirito, se non accetteranno senz'altro concezioni che sono strettamente legate con la potente personalità di lui, se invece di quell'atlante si serviranno come di una pietra di paragone dei propri pensieri. Gli storici dell'arte e gli scienziati della cultura hanno il dovere di rendere fruttifera l'opera del Warburg, lasciando che essa operi su loro, cioè trasformandola.

Ristampa in "La Rivista di Engramma", 114 (marzo 2014).

Prima edizione online in "La Rivista di Engramma", 25 (maggio/giugno 2003).

# Aby Warburg and his biographers

An intellectual portrait in the words of Giorgio Pasquali (1930),  
Gertrud Bing (1958), Edgar Wind (1970)

M. Centanni and G. Pasini, edited by E. Thomson

Warburg would say of himself that he was  
“just the right man to create a beautiful memory”  
(Gertrude Bing)

## I. Ernst Gombrich and Edgar Wind

*Aby Warburg: An Intellectual Biography* is the title of a famous book by Ernst Gombrich published in London in 1970 (see, in *Engramma*, a presentation of Gombrich's book). Until then, Warburg's name and his scholarly work were more or less unknown. By virtue of this successful biographical essay translated into all major European languages, he became an important reference point on the international cultural landscape. It is to Gombrich, therefore, that we owe the undoubted merit of having promoted and restored from amongst the great individuals of the 19th century the charismatic personality of Aby Warburg. The book, which stitches together biographical narrative, published and unpublished writings, diaries, fragmentary notes and private letters, projects an extraordinary, fascinating and tormented portrait of the German scholar. Paradoxically, it was the fortune of Gombrich's book, which in terms of diffusing the thoughts and method of Warburg, contributed to the phenomenon which Gertrud Bing had already exposed: “Warburg's posthumous fame is based more on hearsay than on the knowledge of his writings, and even today, he shares the fate of those authors who [...] are praised with more zeal than with which they are read”. Gombrich's biography was slated by one of the best interpreters of Warburg's teachings. Edgar Wind, in a review published a few months after its publication, underscored all the shortcomings in composition and interpretation that appear in the biography. “Born under a negative sign” the book, which was also accused of being grey, monotonous, as well as unpolished and dull, was criticised in three respects:

– The criteria which govern the composition of the essay, namely the discriminate and indiscriminate organisation of Warburg's published and unpublished material, its imprecise and chaotic organisation within an artful

structure which is meant to make Warburg speak “in his own words”, and which rather, produces the frustrating impression of convoluted thinking and groping in the dark.

– His reconstruction of the psychological make-up of Warburg, the man-scholar, whose tragic insanity he misunderstands, and who is presented as a “spectre with the appearance, fashionable today, of a tormented spineless person, shapeless, restless and sterile, perennially preoccupied with his own interior conflicts and senselessly compelled to exaggerate them by his uncontrollable itch for the Absolute” (see, in *Engramma*, an observation on Gombrich’s negative interpretation of Warburg’s reading of Laocoon)

– His reduction of the greatness of the man-scholar and the importance of his works to the intellectual adventure of a genius, inspired by insanity, who travels the intricate twists and turns of his own labyrinths, establishing the uniqueness of his genius, but in so doing embalming it and neutralising the revolutionary significance of his method.

## II. Gertrud Bing

The image of Warburg which Gombrich presents also contradicts the evidence of those who had occasion to work with him and to know him personally as a man and scholar. Of these, the one that particularly stands out is the recollection of Gertrud Bing, the most assiduous of Warburg’s assistants during the last phase of his life, and who after his death became the editor of the German edition of his essays (1933), and the passionate custodian of his memory. Bing, in the tribute written as the thirtieth anniversary of Warburg’s death approached (1958: see, in *Engramma*, the full text of the paper, Aby M. Warburg), re-established the image of a militant intellectual:

Warburg saw his scientific task as a mission; he would speak of the problem that drove him, and which he obeyed without rebelling despite his physical ailments, despite the lack of comprehension he frequently ran into, and despite the doubts he frequently entertained about himself.

His life and research were inseparably linked: his absolute rigour, sense of responsibility and his integrity never inclined towards compromise:

He applied the same gravity to matters concerning public life, and when referring to art or science he would always make them a personal cause. In these cases, too, he was never prepared to come to terms with mediocrity nor was it a habit of his stand on the ‘territory of the facts’.



Warburg however was always ready to face head-on the inevitable, self-appointed 'specialists', when "his sense of artistic and intellectual integrity was offended". "Without mercy" – Bing remembers – "but also without considering if in this way he made himself unpopular, he would throw himself into the skirmish with all the force of his pen and his cutting spirit. (...). For him it was a question of principle not to tolerate an optimism of inferior quality and not to abandon oneself to an arrogant sense of security". In this respect Bing quotes a characteristic anecdote which reveals a Warburg called unexpectedly as a consultant, who proves once again that he can be a difficult and embarrassing character when confronted by the obtuse pragmatism of bureaucracy:

One day, when he was called as an expert before a committee which had to decide whether to bring to an end or continue with the collection of chalk casts in the Kuntshalle, and was confronted by the customary bureaucratic reference to precedent and the huge expense, he observed that nature bestows chalk generously and in unlimited quantities. The word 'precedent' was like a red rag to a bull – all plans could be cut because of 'precedents'.

She recalls a Warburg who took part in tough controversial issues exposing the shabby intrigues of the academic world – from which he had always wanted to keep a distance – whenever it was necessary to back a valuable scholar and friend as occurred in the case of the philosopher Cassirer:

Warburg was not a trailblazer blinded by the idea that Hamburg had to have its own university [...]. But when, once the university was founded, it seemed likely that Ernst Cassirer would be transferred from his chair to Frankfurt, Warburg did not hesitate to enter the arena of the daily controversies. He had an article published in the *Hamburger Fremdenblatt* [...] because he was firmly convinced that the public at large had the right to know what was at stake in similar matters of academic summonses.

In Gertrud Bing's portrait, Warburg emerges as a master "who brought to everything he did, and to an extraordinary degree, the imprint of the unusual". He was generous with collaborators and scholars he admired: "There was no more faithful friend than he. Whenever he felt he could extend his recognition, he did so without reservation". However, even his closest followers had difficulty in reproducing the exceptional quality of his genius: "Not even his students or friends who found his scientific discussions unforgettable, will always be able to say in what way they were important and what it was that made them so extraordinarily powerful". He had an enthusiasm for teaching, which originated directly from his enthusiasm as a scholar:



His secret was in knowing how to make the things he considered important accessible to everyone, the young and the old, educated people and amateurs, even children. He thought it was more important to make the libraries already in existence known [...] to an increasingly wider circle of interested amateurs or, as he used to say, 'to show those potential readers the way of the book'.

Even in the field of research, Bing re-establishes the reputation of Warburg's methodological rigour and intellectual energy: his few essays are "masterpieces of scrupulous research, psychological sensitivity and a thorough understanding of the subject". Using a thoroughly innovative method, Warburg recognises the strict relationship between the formulas of pathos drawn from classical models and the "moulded form". This essential quality which "infuses figurative art with movement lies at the heart of Warburg's research", and influences the language he uses by conferring on it a characteristic sense of urgency". Nevertheless, his language always remains faithful to the "thing", "never straying from the historical event, which is the specific subject of his enquiry". His was a method that opened up new perspectives of research, which went beyond compartmentalisation and prejudice with regard to context.

In Warburg's day, no art historian would have been interested in the business contracts of the Medici, in the will of one of their colleagues in which art is mentioned, or in the letters of their representatives in countries beyond the Alps who complained about bad business. Matters of this kind were left to historians of politics and economics. According to prevailing opinion of the time, objects which served as domestic furnishings belonged to the realms of the craftsman, and their decorations appeared too distant in style and content from the production of the so-called liberal arts to be taken into account.

Warburg was the first to make the absolutely essential link between art and form in a systematic and rigorous fashion: "The problem of [...] whether the choice of figurative content was determined also by the use to which the objects would be put". With his multi-level investigative procedure that omits no detail, no trace, Warburg conceived a significant art historical method. "He has taught us – adds Bing – that even documents of little importance can be made to speak with a human voice". However, Bing observes, Warburg's teachings do not lie principally in his writings, but in his oral legacy and his construction of a new perspective – mental and real – of research: his teachings, his study notes, the Institute, the Library and the Atlas.

His essays present only a part of what his work and personality have come to signify in scientific research. To have the complete picture one would need to add to those essays the numerous fragments, cross-references, notes and sketches found amongst the papers he left [...]. One would have to be able to reproduce the lectures he held without a manuscript, for which we only have drafts and notes, and one would have to reconstruct the many conversations with his family in which he never tired of talking about his interest in science.

His legacy is the methodological approach that he bequeathed to his school. Bing observes: "Above all, one would have to include the works published during the last thirty-six years and edited by the Institute which bears his name. I think that in every one of them one could identify what in content or method is attributable to him". "Frequently self-mocking", and averse to acknowledging that he belonged entirely to one camp or another, he cultivated, according to Bing, an attitude of distinct disenchantment towards the Jewish culture which had defined the history of his family.

The pride in Jewishness which had always existed in the orthodox synagogue and which had developed under the pressure of anti-Semitism even among liberal Jews, was foreign to Warburg, who always rejected it firmly whenever he came across it. He always had a ready answer when asked what distinguished the Jews from the people of their host countries. 'We have endured universal history for two thousand years longer than they have'. That was all, but to those who knew Warburg it was not difficult to recognise in the formulation of his sentence the linguistic connection between the terms endure, suffer, pain, and passion: *amor fati*, love of fate.

As far as his illness was concerned, Bing also recalls his "wound" but she ascribes it to a kind of fruitful restlessness, a "holy dissatisfaction". His luminous spirit was at times tinged by a profound disquiet: the "tragic awareness that he was not permitted to live in untroubled harmony with himself and those close to him".

### III. Giorgio Pasquali

Gertrud Bing, in the Italian edition of Warburg's writings (*La Rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia 1966), recognises in Giorgio Pasquali's recollection of Warburg dated thirty-five years earlier the "best tribute" to the teachings and the person of the master, a true intellectual biography, written in few austere, rigorous, essential and enlightening pages, in which every word, every phrase appears weighed with philological skill and care. Nonetheless, his comprehensive view manages admirably to capture Aby

the man and scholar in a light in which his life, personality and research interests appear tightly interwoven. In April 1930, only three months before his death, the Italian magazine "Pegaso" published the portrait of Aby, the man and scholar, written by the great classical philologist Giorgio Pasquali (see, in *Engramma*, full Italian text and English version).

When, during the previous autumn, scientific magazines began to spread the news of his death around the world, or at least the international world of intellectuals, [...] even university students must have asked themselves if the name, as well as belonging to an institute, belonged to a man too, because the Warburg Library for the Science of Culture at Hamburg was more famous than its founder and director, and together with other members of his family, its principal backer. The Warburg library is already the most complete of specialist collections of prints and iconographical material for those who wish to study the history of culture in general, and the history of the culture of the Renaissance in particular, with particular reference to the Renaissance in Italy, especially Florence. Once a month it transforms itself into a lecture hall for various disciplines – philosophy, the history of religions, the figurative arts, and astronomy and astrology, in as much as they all gravitate towards the history of culture [...]. That Warburg, the man, as well as Warburg, the great researcher, should disappear, and had done so whilst still alive, behind the institute which he himself had brought into being, was consistent with his intentions. He wanted first of all to be a teacher and organiser; he wanted his scientific thoughts, not many in number, perhaps, but significant and organically developed, to survive and bear fruit in the minds of his followers who from the beginning he considered his collaborators and successors.

From the beginning of his tribute, Pasquali recalls "the brotherly intimacy" which bound Warburg to Italy and Italian scholars. Perhaps it was no accident that of all these scholars (not only Italian), the only one who could find the most fitting words to describe his intellectual personality and who recognised early on the innovative and scientific value of his studies, was not an art historian but a classical philologist.

It may seem strange that speaking of Warburg here is someone who is not an art historian, or a friend from his early youth, but one who has not made a profession of his knowledge of the figurative arts and the Renaissance, but a very serious classical philologist, a scholar "without eyes". Maybe this is not a bad thing: Warburg, who in his first work started from stylistic considerations, even then was not satisfied by them and, as far as I know, from that time onwards never showed any feeling for problems which were purely aesthetic or technical. Even at that time he investigated art as an expression of culture.

Pasquali detects in Warburg's first work on Botticelli his fruitful reception of Nietzschean thought as a key to fully understanding the hermeneutics of ancient civilisation.

Am I wrong if from this the first work of Warburg I have gained a perception of antiquity which is no longer the traditional one, the one of rhetoricians, which extols the tranquil nature of Ancient Greece? Warburg acknowledges that it had two faces, the Apollonian and the Dionysian, although he does not use these terms. The fatuous fairy-tale of peoples and eras with no experience of pain, even then, did not hold for him: he knew that indeed the most ancient forms of art are the daughters of suffering, because they are daughters of life, acquainted with drunkenness, passion and folly. Before Nietzsche, many had observed the wealth of contrast concealed in the heart of antiquity, perceiving the spirit of ancient culture as the fusion of two extremes. But no-one had defined this awareness in a formula, albeit, from a historical point of view, arbitrary, that was clear and that would distinguish the contrast between the Apollonian and Dionysian. This perception of Greek life was further developed and refined by a friend of Nietzsche, Rhode, who was perhaps the first to suggest, if not with these names, these concepts, and also by one of his rivals, Wilamowitz; that they shared this view for many years was unknown to both. This viewpoint has prevailed over the other, now considered an ahistorical product of Enlightenment thinking by all but a handful of provincial reactionaries.

Warburg's contribution not only to art studies is considered a felicitous affirmation of a suitably complex method, which is opposed to the simplification of compartmentalised knowledge and which Pasquali by then considered – rather optimistically – vanquished and on the road to extinction. Pasquali considered Warburg the first to acknowledge that the Renaissance was witness to the re-emergence of an antiquity that was essentially contradictory, which included at heart a Dionysian sensibility.

Antiquity bequeathed to the Renaissance the tools to clarify and express feelings and impulses that had lain out of sight for considerable time, allowing them to be aesthetically detoxed [...]. An era that aimed merely to reproduce the past could never have produced great art; and the men of the Renaissance were not, thank heavens, just humanists, any more than they were purists from the time of the Antonines.

Later, having summarised with masterly skill the extent of Warburg's studies and the ramifications of his research interests, Pasquali also observes:

Warburg cast his gaze with particular interest on the Dionysian and demonic elements which the Italian Renaissance absorbed from Hellenism

via imperial Roman art and medieval manuals from the East and Islam. A well-balanced researcher, Warburg never intended to deny that the Renaissance had also drawn from Antiquity those "Apollonian" elements of serenity and seriousness. Reaction against Winckelmann never led him to deny the much that was true, albeit excessively partial and exclusive, that is contained in the traditional perception of Antiquity.

So Pasquali acknowledges that Warburg's view of the Renaissance is a complex fusion of ideas. In contrast with the gloomy image of Warburg which gains ground with later biographers, Pasquali offers a completely different portrait:

He was a born teacher. Indeed his most important discoveries, rather than reasoned in his head, were exposed briefly in lectures, leaflets or newspaper supplements, difficult to find unless received as a present from him, and even in this respect he was most generous. He possessed the most essential, elemental gift of a teacher: the warmth of his humanity. Warburg never felt that age was important, and when approached for the first time by a young person with oddly mixed feelings, half proud of a modest achievement, half uncertain as to what the famous man might think, would never allow the difference in their ages to matter. When times were difficult he considered it his duty to help beginners, even financially, without humiliating them, finding scientific paid work for them, and making many of them assistants in his most important undertaking, the Warburg Library.

He was a man who, precisely because he scorned the easy route, made his family's advantageous status a resource for everyone. In this respect, Bing remembers the passion and tenacity with which Warburg would carry out his battles with institutions that, with their superficial political choices, impaired the image of the cities he loved, Hamburg and Florence. She also quotes from among his many preoccupations, his concern for the education of adults whom he sought to guide towards books because "culture never hurts". "Warburg felt the need to expand. This man, tormented by terrifying apparitions, would suddenly regain his happiness; and he knew how to be calm and witty whenever he talked to a group of people who were prepared to understand him". Warburg was a man who was generous with both his time and words, and who in his Library and his style of writing calls for his interlocutor to interact.

I don't know whether he was a good conversationalist in the conventional, rhetorical sense of the word, but I know that he talked for far longer than the academic hour, sometimes for two; and yet I never tired. As he never thought of the form, but of the thing, he was always lively, never tedious. He

talked without a manuscript, often without notes, with nothing before his eyes other than the necessary figurative material. He spoke from the fullness of his heart, without concealing his patrician Hamburg accent, which annoyed certain Germans of the South more than it did us foreigners. Nor did he hesitate to interweave his talks with gibes, if gibes came to his lips, or to turn to someone in the auditorium when he knew that something in particular would have been of special interest to him or her. He was therefore a spontaneous speaker: a few colleagues of mine would probably have considered him devoid of academic dignity. However, his didactic style (and his style was always didactic), was more lively than austere, he did not shun images from daily life, fashionable phrases given new meaning, adages: he used cynical or even stoical invective, perhaps, or Socratic and Platonic exchanges of ideas, but his conferences were never sophistic.

Only at the end of his intellectual biography does Pasquali recall Warburg's illness. But he manages to include this infirmity in his intellectual history and makes it an important chapter in his research on what was most certainly not a peaceful existence, but was spanned by periods of anxiety, a life which "for reasons which were not contingent, but essential, was not always happy".

From 1918 to 1924 Warburg fought against mental illness. Authoritative witnesses reveal to us now after his death that at a certain moment he had begun to live his illness not only as historical reality. The impulse to discover not only what internal reality might have animated the magic and astrology of the Hellenistic era and the Renaissance, but also the magic practised by primitive men, with him from the Bonn years onwards, became little by little central to his being. In a certain sense he believed in magic, and felt all the irrational fears of primitive man. The illness in a certain sense was the continuation of his scientific research, and, what is stranger, he continued his scientific research throughout his illness, profiting from the experiences of his illness. His closest student relates: "In 1920, the professor would talk of Luther during the afternoon" (his incisive and rational study on Luther and astrology during the Reformation was finished during his period of mental illness), in the afternoon he would write wonderful pages on logic and magic; during the morning he had been a man who believed in magic, who believed in demonism and inanimate things. But he knew how to endure his illness, defeating it by means of scientific reasoning and activity. In a strange splitting of his personality, Warburg never ceased to observe himself, and to find in himself primitive man whose rationalism is rooted in magic.

This idea was taken up by Ginzburg who in 1966 wrote: "His study of astrology and magic during the Quattrocento and Cinquecento was dramatically interwoven with the mental illness which affected him for long peri-



ods of time – as though the strength required to master these ambiguous forces with reason, half connected with science, half connected with a dark, demoniacal world, came at a tragic personal cost”. Pasquali observes that the illness was unleashed by fear. “I saw him calmer and happier when he returned to Italy in 1927, than when I left him in 1915, frightened at the thought of the inevitable war between Germany and Italy, which would, he feared, create an abyss between the two countries he loved”. Pasquali’s far-sightedness when observing the life and works of Warburg made him view his death as an autumnal euthanasia: the sudden death of a life which was nonetheless “in a certain sense finished”. The conclusion to which Pasquali refers, is *Mnemosyne*, which unlike the superficial specialists and readers to come during the fifty years that followed, he considered a “completed” work.

“He left a figurative atlas ready for publication, which has the name of memory, *Mnemosyne*, which shows how different countries and different generations [...] have successively conceived, and having conceived transformed, the “pathetic”, Dionysian legacy of antiquity. It was his intention to live for future generations in his Atlas”.

Warburg’s legacy as teacher and scholar is recapitulated in words that have surprising relevance in the conclusion of Pasquali’s narrative. “

Young scholars will work according to his intentions, if not according to his spirit, if they do not accept with conviction concepts that are closely linked with his own powerful personality, and if instead they use the atlas as a touchstone for their own thoughts”. His, therefore, is not a closed, mummified message, but a journey, a comparison, a guiding star on which to construct a route of enquiry. Art historians and cultural scientists have the duty to make Warburg’s work fruitful, allowing it to work on them, thereby transforming it.

These are exemplary words, because they refer to the fundamental problem of knowledge: progressing at a slow pace, via successive changes of route, without inflexible or preliminary postulates, but with the distinct purpose of interpreting and comparing different hypotheses, which, by interaction and reciprocal transformation, create sparks of knowledge. Words on which eighty or more years later it is now time to reflect.

Reissue in “Engramma” no. 114 (March 2014)

First edition was originally published in “Engramma” no. 1 (September 2000)



# Aby Warburg e i suoi biografi.

Un ritratto intellettuale nelle parole di Giorgio Pasquali (1930),  
Gertrud Bing (1958), Edgard Wind (1970)

Monica Centanni e Giovanna Pasini

Warburg stesso soleva dire di sé che egli era proprio un uomo  
fatto per creare un bel ricordo.  
(Gertrud Bing)

## I. Ernst Gombrich e Edgard Wind

*Aby Warburg. An Intellectual Biography* è il titolo di un famoso volume di Ernst Gombrich, pubblicato a Londra nel 1970 (vedi, in Engramma, una scheda di presentazione del volume). Fino ad allora, il nome di Warburg e la sua opera di studioso erano rimasti pressoché ignoti: grazie a questo fortunato saggio biografico, tradotto nelle principali lingue europee (in Italia da Feltrinelli nel 1983), egli divenne un autore di riferimento importante nel panorama culturale internazionale. A Gombrich va quindi il merito indiscusso di aver promosso e recuperato fra le grandi figure del Novecento la carismatica personalità di Aby Warburg: quel libro, che cuce insieme racconto biografico e pezzi d'autore editi e inediti, testimonianze e documenti diaristici, appunti frammentari e brani di epistolari privati, proietta un ritratto suggestivo, tormentato e affascinante dello studioso tedesco. Ma, paradossalmente, proprio la fortuna del libro di Gombrich, sul piano della diffusione del pensiero e del metodo warburghiano contribuì a quel fenomeno che già Gertrud Bing aveva tempestivamente denunciato: “La fama postuma di Warburg è fondata più sul sentito dire che sulla conoscenza dei suoi scritti ed egli condivide tuttora la sorte di quegli autori i quali [...] sono elogiati con più zelo di quanto siano letti”. La biografia di Gombrich fu oggetto di una feroce stroncatura ad opera di uno dei migliori interpreti della lezione warburghiana: Edgar Wind, in una recensione uscita pochi mesi dopo la pubblicazione, sottolineò tutti i difetti compositivi e interpretativi di quella biografia. “Nata sotto una cattiva stella”, l'opera – che viene tacciata anche di grigiore e di monotonia (oltre che di grossolanità e ottusità) – viene criticata sotto tre diversi rispetti:

– i criteri compositivi del saggio, ovvero la scelta discriminata e discriminante dei materiali editi e inediti di Warburg e la loro organizzazione ap-

prossimativa e confusa, secondo un'architettura artificiosa che vorrebbe far parlare Warburg "con le sue stesse parole" e invece produce la sensazione frustrante di involuzioni del pensiero e di brancolamenti alla cieca;

– la ricostruzione della fisionomia psicologica dell'uomo-studio Warburg, di cui viene fraintesa la cifra tragica della pazzia, e che viene presentato come "uno spettro, con le sembianze, oggi di moda, di un tormentato mollusco, informe, esagitato e sterile, incessantemente preoccupato dei propri conflitti interiori e spinto inutilmente a esagerarli da un indomabile prurito per l'Assoluto" (vedi in *Engramma*, una nota sulla cattiva lettura psicologica di Warburg, a proposito dell'interpretazione del Laocoonte);

– la riduzione della grandezza dello studioso e dell'importanza delle sue opere all'avventura intellettuale di uno spirito di genio, ispirato dalla follia, che percorre le volute imperscrutabili dei suoi privati labirinti, consacrando così l'unicità del suo nume ma con ciò imbalsamandolo e neutralizzando la portata rivoluzionaria del suo metodo.

## II. Gertrud Bing

L'immagine di Warburg proposta da Ernst Gombrich è in contraddizione anche con le testimonianze di quanti ebbero occasione di lavorare con lui e di conoscerlo da vicino come uomo e come studioso. Tra tutti spicca il ricordo di Gertrud Bing, la più assidua collaboratrice di Aby Warburg nell'ultimo periodo della sua vita e colei che, dopo la morte, divenne la curatrice dell'edizione tedesca dei suoi saggi (1933) e la custode appassionata della sua memoria. Bing, nel ricordo scritto nell'imminenza del trentesimo anniversario della scomparsa di Warburg (1958: vedi, in *Engramma*, l'edizione completa del contributo), ci restituisce il ritratto di un intellettuale militante: "Warburg sentiva il suo compito scientifico come missione; parlava del 'problema che lo comandava', e al quale egli obbediva senza ribellarsi nonostante gli acciacchi fisici, nonostante l'incomprensione nella quale spesso si imbatteva e nonostante i dubbi che lo afferravano troppo spesso su se stesso". Vita e ricerca erano unite inscindibilmente nella cifra di un rigore assoluto, di un senso di responsabilità sempre integro, mai indulgente al compromesso:

Egli applicava la stessa serietà alle cose della vita pubblica e quando si riferivano all'arte o alla scienza subito ne faceva una causa sua. Anche in questi casi, egli non era mai disposto a venire a patti con la mediocrità e non era davvero nelle sue abitudini di porsi sul 'terreno dei fatti'.

Un Warburg però pronto a scontrarsi duramente, proprio sul terreno dei fatti, con i sedicenti, immancabili specialisti, quando veniva offeso “il suo senso di integrità artistica e intellettuale”. “Senza clemenza – ricorda Bing – ma anche senza considerare se così si rendesse invisibile, egli si gettava nella battaglia con tutte le armi della sua penna e del suo spirito tagliente [...]. Era per lui una questione di principio: non tollerare un ottimismo di lega scadente e non abbandonarsi a un altezzoso senso di sicurezza”. A questo proposito Bing riferisce un icastico aneddoto, che propone un Warburg chiamato inopinatamente come consulente e che si rivela ancora una volta, di fronte all’ottuso pragmatismo della burocrazia, un personaggio scomodo e importuno:

Quando un giorno fu chiamato come perito davanti a una commissione che doveva deliberare se chiudere o continuare la collezione di calchi in gesso nella Kunsthalle, rispose al consueto riferimento burocratico ai precedenti e alle forti spese, con l’obiezione che la natura elargisce gesso in quantità illimitate. Il termine ‘precedente’ era per lui come un panno rosso per un toro: coi precedenti si poteva uccidere ogni iniziativa.

Un Warburg che interviene in dura polemica svelando i miserabili intrighi del mondo accademico – da cui si era sempre voluto tenere distante – nel momento in cui era necessario sostenere uno studioso di grande valore e un amico, come il filosofo Cassirer:

Warburg non era un pioniere accecato dall’idea che Amburgo dovesse avere una sua Università [...]. Ma quando, una volta fondata l’Università, vi fu il pericolo che Ernst Cassirer venisse tolto alla sua cattedra di Amburgo da una chiamata a Francoforte, Warburg non disdegnò di entrare nella lizza della polemica quotidiana. Fece pubblicare un suo articolo nello *Hamburger Fremdenblatt* [...] perché fermamente convinto che il largo pubblico avesse il diritto di sapere che cosa fosse veramente in gioco in simili questioni di chiamate accademiche.

Nel ritratto di Gertrud Bing Warburg appare come un maestro “che in ogni sua manifestazione reca in modo così notevole l’impronta dell’inconsueto”. Maestro generoso verso collaboratori e studiosi che stimava: “Non esisteva amico più fedele di lui. Quando sentiva che poteva tributare il proprio riconoscimento, lo faceva senza riserve”. Ma persino i discepoli a lui più vicini faticano a riprodurre l’eccezionale qualità del suo genio: “Nemmeno gli scolari o amici per i quali la conversazione scientifica è stata indimenticabile, saranno sempre in grado di dire in che cosa consistesse l’importanza di quei colloqui e cosa li rendesse così straordinariamente efficaci”. Una passione didattica che derivava immediatamente dalla sua passione di studioso:

Il suo segreto stava nel saper rendere accessibili a tutti, a giovani e vecchi, alle persone colte o ai semplici dilettanti, e perfino ai fanciulli, le cose alle quali teneva [...]. Gli sembrava più importante dischiudere [...] a una più larga cerchia di dilettanti interessati le biblioteche già esistenti [...] 'indicare – come lui diceva – a quei lettori potenziali la via del libro'.

Anche nel campo della ricerca Bing restituisce a Warburg qualità di rigore metodologico e di dinamismo intellettuale: i suoi pochi saggi sono “capo-lavori di acribia storica, di sensibilità psicologica e di geniale padronanza del materiale”. Con un metodo del tutto innovativo Warburg riconosce uno stretto rapporto tra le formule di pathos ricavate dai modelli classici e “la forma plasmata”: questa necessità che infonde movimento all'espressione figurativa “compenetra di sé tutta l'opera di ricerca di Warburg” e – nota sempre Bing – suggestiona il suo linguaggio conferendogli quel peculiare senso di urgenza”. E tuttavia il linguaggio rimane sempre aderente alla cosa, “non si scosta mai dal caso storico singolo che interessa l'indagine specifica”.

Un metodo che apriva nuove prospettive alla ricerca, oltre ogni settorialismo e ogni disprezzo pregiudiziale per il contesto:

Al tempo di Warburg nessuno storico dell'arte si sarebbe interessato dei contratti d'affari dei Medici o del testamento di un loro socio nel quale non si parlasse d'arte, o delle lettere dei loro rappresentanti d'Oltralpe che lamentano i cattivi affari; cose del genere erano lasciate agli storici dell'economia politica. Gli oggetti d'arredamento delle case rientravano, secondo l'opinione di allora, nell'artigianato e le loro decorazioni sembravano troppo lontane per stile e per contenuto dai prodotti della cosiddetta arte libera per poter essere prese in considerazione.

Warburg è il primo a cogliere, in modo rigoroso e sistematico, il nesso di stretta necessità che lega forma e contenuto: “Il problema [...] se la scelta del contenuto figurativo non fosse stata determinata anche dall'uso al quale quegli oggetti erano destinati”. Grazie a questo procedimento investigativo su più livelli, che non trascura nessun dettaglio, nessuna traccia, Warburg consegna un'alta lezione di metodo: “L'insegnamento che ne abbiamo avuto – scrive ancora Bing – è che si possono far sentire voci umane articolate anche da documenti di scarsa importanza”. Ma – nota Gertrud Bing – la lezione di Warburg non sta, principalmente, in quel che ha lasciato scritto, ma anche nella sua lezione orale e nella costruzione di una nuova topografia – mentale e reale – della ricerca: le lezioni, gli appunti di studio, l'Istituto, la Biblioteca, l'Atlante.

I saggi danno solo una parte di quanto la sua opera e la sua personalità abbiano significato per la ricerca scientifica. Per averne un quadro completo bisognerebbe aggiungere a quei saggi i numerosi frammenti, i richiami, appunti e abbozzi che si trovano nelle carte da lui lasciate [...]. Bisognerebbe poter ricostruire le conferenze che egli teneva senza manoscritto, per le quali abbiamo solo schemi e notizie e bisognerebbe rifare le molte conversazioni familiari in cui non si stancava mai di parlare di quel che muoveva il suo interesse scientifico.

La sua eredità è la ricezione di una importante lezione di metodo da parte della sua scuola. Scrive Bing: "Bisognerebbe soprattutto aggiungere i lavori usciti da trentasei anni a questa parte a cura dell'Istituto che porta il suo nome. Penso che in quasi ognuno di essi si potrebbe individuare quello che nel contenuto o nel metodo risale a lui. "Spesso ironico verso se stesso", e avverso a qualsiasi riconoscimento integralistico di appartenenza, secondo la testimonianza di Gertrud Bing, Warburg coltivava un atteggiamento di deciso disincanto anche verso l'identitarismo ebraico che connotava la storia della sua famiglia:

L'orgoglio per le peculiarità ebraiche che era sempre esistito nell'ortodossia e si era poi sviluppato sotto la pressione dell'antisemitismo anche presso gli ebrei liberali, era estraneo a Warburg, il quale lo respinse sempre fermamente dovunque lo incontrasse. Egli aveva una sua risposta alla domanda su che cosa costituisca la distinzione tra gli Ebrei e i popoli che li ospitano: 'Abbiamo patito la storia universale per duemila anni più di loro'. Non c'era altro, ma per chi conosce lo stile di Warburg non è difficile ravvisare in questa formulazione il nesso linguistico fra 'patire', 'pazientare', e 'passione': *amor fati*.

A proposito della malattia, anche Bing ricorda la sua 'ferita', ma la ascrive a una sorta di inquietudine feconda, di "sacra insoddisfazione". Il suo spirito brillante era a tratti venato da una profonda angoscia interiore: la "tragica consapevolezza che non gli era concesso vivere in una imperturbata armonia con se stesso o con le persone a lui vicine".

### III. Giorgio Pasquali

È proprio Gertrud Bing in occasione dell'edizione italiana degli scritti di Warburg (*La Rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia 1966) indicherà nel ricordo di Giorgio Pasquali, risalente a più di trentacinque anni prima, "il tributo migliore" alla lezione e alla figura del maestro: una vera biografia intellettuale, scritta in poche pagine, asciutte, rigorose, essenziali e illuminanti, in cui ogni parola, ogni frase appare soppesata con perizia e

cura filologica. Eppure, questo sguardo di ampio orizzonte riesce mirabilmente a inquadrare l'uomo e lo studioso Aby Warburg in un profilo di luce in cui vita, carattere e interessi di ricerca appaiono strettamente intrecciati. Nell'aprile del 1930, a soli cinque mesi dalla morte di Aby Warburg, la rivista italiana "Pegaso" pubblicava un ritratto dell'uomo e dello studioso, opera del grande filologo classico Giorgio Pasquali (vedi, in Engramma, la riedizione del contributo).

Quando nell'autunno passato le riviste scientifiche cominciarono a diffondere per il mondo, o almeno per il mondo internazionale dei dotti, la notizia della sua morte, qui da noi molti anche tra gli universitari si saranno chiesti se quel nome era, oltre che di un'istituzione, anche di un uomo. Ché l'amburghese 'Biblioteca Warburg per scienza della cultura' era più celebre del suo fondatore e direttore e (insieme con altri della sua famiglia) principale finanziatore. La biblioteca Warburg è già ora la più completa tra le raccolte specializzate di stampati e di materiale iconografico per chi voglia studiare in genere storia della cultura, ma in particolare storia della cultura del Rinascimento e segnatamente del Rinascimento nostro, fiorentino e italiano; e si trasforma una volta il mese in sala di conferenze su discipline varie, filosofia, storia delle religioni, delle arti figurate, dell'astronomia e dell'astrologia, in quanto tutte gravitano verso la storia della cultura [...]. Che l'uomo Warburg, il grande ricercatore Warburg, scompaia, scomparisse già da vivo, dietro all'istituzione da lui voluta, è conforme alle sue intenzioni: egli ha voluto essere innanzi tutto un maestro e un organizzatore, ha voluto che certi suoi pensieri scientifici, non molti forse di numero ma grandi e svolti organicamente, vivessero e fruttificassero soprattutto nella mente dei suoi discepoli, che egli fin dal principio considerava collaboratori e destinava successori.

Già nell'incipit, Pasquali ricorda la "intimità fraterna" che legava Warburg all'Italia e agli studiosi italiani. Ma forse non è un caso che fra tutti gli studiosi (italiani e non solo) l'unico che trovi parole adeguate a descriverne la personalità intellettuale e che riconosca tempestivamente il valore scientifico e innovativo dei suoi studi, non sia uno storico dell'arte ma un filologo classico:

Parrà strano che parli qui di Warburg non uno storico dell'arte, di quelli che gli furono amici sin dalla giovinezza prima, ma uno che di conoscenza di arte figurata e di Rinascimento non fa professione, un filologo classico serio serio, uno studioso senz'occhi. Ma forse non è male sia così: Warburg, che in quel primo lavoro era partito da considerazioni stilistiche, non si era già allora in quelle acquietato, e non mostrò poi mai, che io sappia, tenerezza per problemi o tecnici o estetici puri: egli indagò sin da allora l'arte quale espressione di cultura.



Già nel primo lavoro di Warburg su Botticelli, Pasquali rileva la feconda ricezione della lezione nietzscheana come chiave ermeneutica indispensabile per la piena comprensione della cultura antica:

Mi sbaglio, se già in questo primo lavoro di Warburg io sento una concezione dell'antichità che non è più quella tradizionale dei retori della serenità greca? Warburg conosce all'antichità classica due facce, l'apollinea e la dionisiaca, anche se non adopra queste espressioni. La vecchia fola stupida di popoli e di età che non sapevano il dolore, non ha già allora più presa su di lui: egli sa che anche l'arte più classica è figlia della sofferenza, perché è figlia della vita, sa che essa conosce l'ebbrezza, la passione, sin la follia. Ora, molti già prima di Nietzsche avevano osservato quanta ricchezza di contrasti si celasse nell'anima antica, avevano concepito cultura antica e spirito antico come sintesi di opposti. Ma nessuno aveva definito questa conoscenza in una formula sia pure, da un punto di vista storico, arbitraria, ma chiara e che si imprime nelle menti, nel contrasto fra apollineo e dionisiaco. Questa concezione della vita greca è stata poi ancora sviluppata e arricchita da un amico di Nietzsche, Rohde, che forse gli aveva per primo suggerito, se non quei nomi, quei concetti, e da un suo avversario, Wilamowitz, concordi tra di loro più che per molti anni non ne abbiano avuto consapevolezza. Ed essa ha vinto sull'altra, considerata ormai astorica, antistorica, illuministica da tutti tranne che da un pugno di provinciali retrivi.

Il contributo di Warburg agli studi non solo artistici viene valutato come una felice affermazione di un metodo adeguatamente complesso, contro le semplificazioni di un sapere settoriale che Pasquali considera ormai – piuttosto ottimisticamente – sconfitto, in via di estinzione. Pasquali vede chiaramente che Warburg è il primo a riconoscere nel Rinascimento la travagliata riemersione di un antico essenzialmente antinomico, che contempla in sé anche l'anima dionisiaca:

Al Rinascimento l'antichità fornisce i mezzi per chiarire ed esprimere impulsi e sentimenti che già da tempo si celavano nei cuori, per disintossicarsi esteticamente [...]. Un'età che avesse soltanto mirato a riprodurre il passato, non avrebbe prodotto nessuna opera grande; e gli uomini del Rinascimento non sono stati, grazie al cielo, soltanto umanisti, tanto meno poi puristi dell'età degli Antonini.

E più avanti, dopo aver ripercorso in sintesi magistrale la topografia degli studi e dei ramificati interessi di ricerca di Warburg, Pasquali ancora nota:

Warburg ha diretto lo sguardo specie sugli elementi dionisiaci e su quelli demoniaci che il nostro Rinascimento attinge dall'ellenismo, rispettivamente-



te attraverso l'arte imperiale romana e manuali del medioevo orientale e islamico. Uomo nella ricerca equilibrato, egli non ha mai inteso negare che il Rinascimento abbia desunto dall'antichità anche elementi di serenità e gravità, 'apollinei'. La reazione contro Winckelmann non l'ha mai trasportato a disconoscere quel molto di vero, seppure di troppo parziale ed esclusivo, ch'è contenuto nella concezione tradizionale dell'antichità.

Pasquali riconosce dunque nello sguardo di Warburg un Rinascimento come "sintesi complessa". Contro l'immagine tetra, contro "la patina di nera mestizia" – per dirla con le parole di Wind – che verrà proposta nella prosopografia warburghiana posteriore (vincente), Pasquali propone a caldo un ritratto tutto diverso:

Maestro egli era nato, tant'è vero che le sue scoperte più importanti sono, più spesso che ragionate in memorie, esposte in suntini di conferenze, in fogli volanti o in appendici di giornali, difficili talvolta trovarsi se non per chi li abbia avuti in dono da lui, anche in questo generosissimo. E del maestro egli aveva la dote più necessaria, più costitutiva, la calda umanità: Warburg non ha mai fatto sentire, perché non ha mai sentito egli stesso, la distanza tra sé e il giovane che per la prima volta lo accostava con sentimenti stranamente divisi, a metà orgoglioso di un modesto risultato raggiunto, a metà trepidante nel dubbio di che cosa ne avrebbe pensato l'uomo celebre. E in tempi difficili ha considerato quale proprio dovere aiutare i principianti anche finanziariamente senza umiliarli, procurando loro lavoro scientifico a pagamento, facendone tanti collaboratori della sua impresa maggiore, la Biblioteca Warburg.

Un uomo che, proprio perché sdegnava le strade comode, fece della sua fortunata condizione familiare una risorsa per tutti. La Bing a questo proposito ricorderà la passione e la tenacia con cui Warburg portava avanti le proprie battaglie a istituzioni che con superficiali scelte politiche offendevano l'immagine delle città che amava, Amburgo e Firenze, citando, fra le altre, la sua preoccupazione per l'istruzione degli adulti che cercava di guidare ai libri perché "la cultura non fa mai male". "Warburg sentiva il bisogno di espandersi. Quest'uomo turbato da ombre paurose riacquistava di colpo la letizia, sapeva essere sereno e arguto, ogniqualvolta parlava in una cerchia di gente disposta a capirlo". Un uomo, Warburg, generoso di tempo e di parole e che nella sua Biblioteca e nel suo stile di scrittura chiama l'interlocutore a interagire:

Non so se egli fosse un buon parlatore nel senso convenzionale, retorico della parola; ma so che parlava a volte di seguito per ben più a lungo dell'ora accademica, perfino due ore, perfino più di due ore; eppure non mi sono mai

stancato. Poiché non pensava mai alla forma ma alla cosa, riusciva sempre efficace, e mai noioso. Parlava senza manoscritto, spesso senza appunti, senza aver dinanzi agli occhi altro che il materiale figurativo necessario. Parlava *ex plenitudine cordis* senza far nulla per celare quel suo accento di patrizio amburghese, che urtava più ancora certi Tedeschi del Sud che noi stranieri. E non si peritava di intrecciare frizzi al suo discorso, se frizzi gli venivano in bocca, di rivolgersi personalmente a qualcuno dell'uditorio, quando sapeva che qualche particolare avrebbe interessato questo in modo particolare. Un parlatore, dunque, spontaneo: qualche mio collega lo avrebbe probabilmente trovato privo di dignità accademica. Ma già il suo stile didattico (e il suo stile era sempre didattico) era più vivo che austero, e non rifuggiva di immagini della vita comune, da frasi di moda tratte a un nuovo senso, da adagi: se volete, diatriba cinico-stoica, o anche dialogo socratico-platonico; conferenza sofistica mai.

Solo alla fine di questa "biografia intellettuale" Pasquali ricorda la malattia di Warburg. Ma riesce a inserire anche l'infermità nella storia intellettuale e a farne un capitolo importante della ricerca di un'esistenza non certo pacifica ma percorsa da ansie, una vita che "per ragioni non contingenti ma essenziali, non fu sempre felice":

Dal '18 al '24 Warburg ha combattuto con una malattia mentale. Testimoni autorevoli ci rivelano ora dopo la sua morte ch'egli a un certo momento aveva cominciato a vivere i suoi problemi non soltanto quali storicità. L'impulso a ricercare quale interna realtà abbia animato la magia e l'astrologia dell'ellenismo e del Rinascimento, ma anche la magia degli uomini primitivi, vivo in lui almeno da Bonn in qua, divenne a poco a poco, nell'animo suo, centrale. Egli credette in certo senso alla magia, risentì tutti i timori irrazionali dell'uomo primitivo. La malattia fu in un certo senso la continuazione della sua ricerca scientifica; e, che è più strano, egli continuò durante la malattia, profittando di quelle esperienze morbose, la sua attività scientifica. Il suo scolaro più caro narra: "Nel 1920, il professore parla nel pomeriggio di Lutero (la memoria, profonda ma sana, su Lutero e l'astrologia della Riforma è stata finita durante la pazzia), scrive nel pomeriggio le pagine meravigliose su logica e magia; alla mattina era stato un uomo magico, che credeva al demonismo delle cose inanimate". Ma alla malattia egli seppe resistere, vincendola per mezzo del pensiero scientifico e dell'attività scientifica: in uno strano sdoppiamento il Warburg non cessò mai di osservare se stesso, e in se stesso di scoprire l'uomo primitivo che ha nella magia la sua logica.

L'idea del nesso tra malattia e ricerca verrà ripresa da Carlo Ginzburg che nel 1966 scriverà: "Lo studio dell'astrologia e della magia nel Quattrocento e Cinquecento s'intrecciò drammaticamente alla follia in cui cadde per

lunghe anni – come se lo sforzo per padroneggiare razionalmente queste forze ambigue, per metà legate alla scienza, per metà a un mondo oscuro e demoniaco, esigesse un tragico compenso sul piano biografico”.

La malattia, nota Pasquali, fu scatenata anche da una paura: “Io l’ho rivisto più quieto e più lieto al suo ritorno in Italia, nel ‘27, di come l’avevo lasciato nel ‘15, spaventato al pensiero della guerra inevitabile tra Germania e Italia, che avrebbe, egli temeva, scavato per sempre un abisso tra i due paesi che amava”. La lungimiranza dello sguardo di Pasquali sulla vita e l’opera di Warburg gli fa vedere la morte come una eutanasia autunnale: una morte improvvisa di una vita che però è “in certo senso compiuta”. Il compimento che Pasquali intende, e a cui il filologo lascia ad arte l’ultima menzione, è l’opera *Mnemosyne* considerata, ben diversamente da come vorranno i superficiali lettori e specialisti per più di 50 anni, un’opera “compiuta”:

Egli lascia pronto per la pubblicazione un atlante figurativo, che prende nome dalla memoria, *Mnemosyne*, e deve mostrare come i diversi paesi e le diverse generazioni [...] abbiano successivamente concepito, e concependo trasformato, l’eredità ‘patetica’, dionisiaca dell’antichità. In quell’atlante egli ha voluto vivere per i posteri.

Il lascito di Warburg maestro e studioso è ricapitolato con parole di un’attualità sorprendente nella chiusa dello scritto di Pasquali:

Gli studiosi giovani opereranno secondo le sue intenzioni, se non secondo il suo spirito, se non accetteranno senz’altro concezioni che sono strettamente legate con la potente personalità di lui, se invece di quell’atlante si serviranno come di una pietra di paragone dei propri pensieri”. Quindi non una lezione chiusa e ingessata, ma un percorso, un confronto, una stella su cui costruire la rotta della ricerca. Gli storici dell’arte e gli scienziati della cultura hanno il dovere di rendere fruttifera l’opera di Warburg, lasciando che essa operi su loro, cioè trasformandola.

Parole esemplari, perché alludono al problema essenziale del sapere: procedere a passi lenti nel labirinto del divenire, per correzioni successive di rotta, senza postulati rigidi o pregiudiziali, ma con una decisa intenzione interpretativa, nel confronto tra ipotesi diverse che, interagendo e trasformandosi reciprocamente, provocano scintille di conoscenza. Parole che a più di ottant’anni di distanza è tempo di raccogliere.

Nuova edizione in “La Rivista di Engramma” 114 (marzo 2014)  
Prima edizione in “La Rivista Engramma” 1 (settembre 2000)

# Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea

Una lettura della tavola 39 dell'*Atlante Mnemosyne*

a cura del Seminario del Centro studi classicA

Si presenta qui di seguito una lettura dei contenuti della tavola 39 del *Bilderatlas Mnemosyne* (per i materiali completi del pannello – immagine della tavola ad alta definizione, didascalie e dettagli delle immagini – si rimanda alla sezione *Mnemosyne Atlas* e in particolare alla pagina dedicata a tavola 39).

Come annunciato dalle figure dei Trionfi della dea dell'amore e dalla centralità dell'immagine di Venere, la tavola 39 è pervasa dal demone di Eros: Cupido cieco [39.11a], presente in gloria con la madre [39.2a e 39.2b], o come logo del patto d'amore tra i due giovani [39.3], ispira gli scambi di effusioni erotiche, così come il ratto passionale e violento nelle figure della fascia superiore della tavola [39.2a e 39.2b, 39.9, 39.11b, 39.11c, 39.3].

Effetto estremo dell'incontro trasfigurante con Eros – Amor in veste “anticheggiante”, giusta la definizione warburghiana negli appunti per il pannello – è il ritorno alla Terra della femmina bramata o rapita, nella metamorfosi in elemento vegetale: Chloris-Flora, la feconda sposa di Zefiro [39.11a, 39.11b], e Dafne-Alloro, la gloria poetica casto frutto del raptus amoroso di Apollo [39.15, 39.16, 39.18, 39.19].



Mnemosyne Atlas, tavola 39 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 39.2a, 39.2b, 39.9, 39.11a, 39.11b, 39.11c, 39.3: 39.2a I figli del Pianeta Venere, acquaforte su rame, dal cosiddetto Calendario Baldini, prima edizione, 1460 ca.; 39.2b I figli del Pianeta Venere, acquaforte su rame, dal cosiddetto Calendario Baldini, seconda edizione, 1465; 39.9 Sandro Botticelli, Nascita di Venere, tempera su tela 1482-85, Firenze, Uffizi; 11a Sandro Botticelli, Primavera (secondo Warburg “Il Regno di Venere”), tempera su tavola, 1477-82, Firenze, Uffizi; 11b Sandro Botticelli, Chloris, particolare della figura; 11c Sandro Botticelli, Zefiro, particolare della figura; 39.3 Lorenzo de’ Medici e Lucrezia Donati, “Amor vuol fe”, acquaforte su rame, 1465-1480, Paris, Bibliothèque Nationale

La prima immagine che apre il pannello (nel montaggio in alto a sinistra) è un rilievo nel quale compare Icaro, alato e pronto ormai per il superbo volo verso Helios-Apollo [39.1].

Il rilievo è uno dei dodici medaglioni in pietra del fregio del cortile di Michelozzo di Palazzo Medici Riccardi realizzati nel 1465 ca, attribuibili alla bottega di Donatello e forse alla mano di Bertoldo di Giovanni (Dacos, Giuliano, Pannuti, 1973). Medaglista, scultore ed esperto di archeologia, Bertoldo era spesso a fianco di Lorenzo il Magnifico, il quale lo incaricò di custodire il Giardino di San Marco, in cui era conservata la collezione archeologica della famiglia medicea.

Come in altri pannelli di *Mnemosyne*, l'immagine risulta dunque utile innanzi tutto per fornire una prima contestualizzazione storico-geografica della tavola, e per dotarla di un emblematico 'sigillo' stilistico. Sebbene il tondo non rappresenti, in effetti, un soggetto a tema amoroso-erotico – argomento sotteso all'intero montaggio – la scena si configura come un punto d'accesso privilegiato sia per presentare il *milieu* della committenza protagonista del montaggio di tavola 39, sia per sintetizzarne uno dei fili tematico-formali, ovvero – secondo gli appunti di Warburg – la maturazione in quello stesso contesto culturale di uno "stile ideale" all'antica.

Quasi tutti i dodici tondi del cortile di Palazzo Medici Riccardi, infatti, sono ispirati a gemme antiche presenti in collezioni di corti italiane che i Medici avevano visto (personalmente o attraverso riproduzioni), ma che ancora non possedevano (due gemme, ad esempio, erano sicuramente in possesso



Mnemosyne Atlas, tavola 39 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 39.15, 39.16, 39.18, 39.19:  
 39.15 Antonio Pollaiuolo, Apollo e Dafne, tempera su tavola, 1472-73, London, National Gallery;  
 39.16 Attribuito a Giovanni Pietro Birago, Apollo e Dafne, miniatura da manoscritto, ultimo terzo del XV sec., Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek;  
 39.18 Sandro Botticelli, Pallade e il centauro, tempera su tavola, 1482, Firenze, Uffizi.; 39.19 Bernardino Luini, Apollo e Dafne (Storie di Mirra?), affresco frammentario da Villa Pelucca presso Monza, 1520-1523, Milano, Pinacoteca di Brera.

della collezione di Pietro Barbo, nel 1464 papa Paolo II, e furono acquistate da Lorenzo dopo la sua morte). L'insieme dei tondi può dunque essere considerato un apparato decorativo fondato su colte citazioni archeologiche, piuttosto che un'esaltazione dei pezzi della collezione (Dacos, Giuliano, Pan-nuti, 1973): per corroborare questa ipotesi possiamo segnalare che uno dei tondi del cortile – raffigurante un barbaro prigioniero dinnanzi a un generale romano – si rifà non a un modello desunto da preziosi intagli antichi, ma al lato minore di un sarcofago ubicato durante il XV secolo lungo un fianco del Battistero fiorentino. L'unica gemma certamente documentata nella collezione di Lorenzo è però proprio quella con Icaro, e non sarà superfluo ricordare qui che anche una delle immagini protagoniste del pannello 39, la Nascita di Venere di Botticelli, si richiama a un altro pezzo di glittica ellenistica appartenente al patrimonio mediceo, la celebre Tazza Farnese.

L'inserimento in apertura della tavola, inoltre, riconnette questa immagine a uno dei temi affrontati nel pannello precedente: Icaro alato e stante sul piedistallo si può apparentare, da un punto di vista posturale, al *Cupidus cruciatus* già presente nel pannello precedente [38.14] (cfr. Warburg [1905a] 1966, 177-178). In tavola 39 la punizione di Eros si ribalta di senso – secondo quella dinamica di inversione energetica del pathos più volte affrontata da Warburg in *Mnemosyne* (v., in Engramma, il saggio di Giulia Bordinon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg*: Bordinon 2004) – e la frigidità erotica che lo stesso Bertoldo aveva raffigurato nell'esemplare novella boccacciana di Nastagio degli Onesti [38.4] è destinata a diventare ben presto, nella Firenze medicea, il trionfo della virtù d'Amore.



Baccio Baldini (attribuito), *Punizione di Amore*, incisione su rame, 1465-1480 ca. collocazione sconosciuta, particolare [38.14]; Sandro Botticelli, *Primavera*, tempera su tavola, 1477-82, Firenze, Uffizi, particolare [39.11a].



Nel tondo di tavola 39, tuttavia, il *raptus ad caelum* di Icaro non è un rapimento amoroso in senso proprio: le ali sono qui strumentali a un volo tutto indirizzato al conseguimento dell'eccellenza se non addirittura di una dimensione metafisica, obiettivo che però – dato il contesto – possiamo comunque considerare 'erotico' in senso neoplatonico.

Per quanto riguarda l'analisi iconografica del rilievo, possiamo osservare come il giovane, con l'ala già allacciata al braccio sinistro, si trovi su un piedistallo che a differenza del modello della gemma mostra una porta semiaperta, forse indicazione di un passaggio a una dimensione oltremondana: il soggetto raffigurato si presterebbe quindi a una lettura in chiave allegorica, come ascensione dell'anima. Significativa, in questa direzione, sembra una ulteriore variante iconografica che allontana il tondo dal modello antico: la testa del giovane è incorniciata, dietro alla nuca, da una sorta di larga tenia, e sulla sommità del capo compare un ciuffo assimilabile a una fiammella accesa. A sinistra di Icaro una figura barbata, anziana, evidentemente il padre Dedalo, con un panno intorno ai fianchi, regge il braccio destro del figlio, probabilmente nell'atto di assicurargli l'ala al polso mediante le stesse fasce già allacciate al braccio sinistro, in un gesto che pare anche di separazione e di commiato. A destra siede una figura femminile: nella mano destra impugna una lunga asta, mentre il braccio sinistro è piegato con la mano sul fianco a trattenere il panneggio. La figura è abbigliata con un chitone allacciato sotto il seno e un himation legato al collo, mentre la bordatura degli stivali raffigurati nella gemma vengono interpretati come l'orlo di corte braghe aderenti; al posto del berretto frigio, la figura medicea è acconciata con lunghe ciocche di capelli ripiegate sulla testa. L'abbigliamento e gli attributi da cacciatrice, pur variati rispetto alla gemma, rimandano all'iconografia di Artemide. A sinistra di Dedalo sta una figura femminile, identificata con Pasifae (come recitano le didascalie del sito web ufficiale di Palazzo Medici-Riccardi), più alta e in posizione preminente rispetto a Dedalo. Vestita



Scuola di Donatello, attribuito a Bertoldo di Giovanni, Icaro e Dedalo, tondo in marmo, 1465, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile [39.1].



con un peplo che le lascia scoperte le braccia, la figura femminile tende la mano destra verso Icaro; come si ricava dal confronto con la gemma, con la mano sinistra impugna un martello, in una posa assimilabile a quella degli assistenti degli artigiani così come li vediamo rappresentati in ambito greco ed ellenistico: secondo quanto riportano le fonti antiche, Pasifae avrebbe collaborato alla fuga dell'architetto e del figlio Icaro dal labirinto per riconoscenza nei confronti di Dedalo che, come è noto, era stato l'artefice della macchina erotica di legno, a forma di vacca, in cui Pasifae si era nascosta per congiungersi con il toro di Poseidone (e proprio da questa unione era nato il mostruoso Minotauro: sull'aiuto di Pasifae a Dedalo, v. Diod., *Bibl. Hist.* IV, 77, 5; Serv., *Comm.* ad Aen. VI, 14).

Oltre a configurarsi come 'indicatore' storico-tematico, il rilievo Medici-Riccardi mostra anche diverse parentele formali con le altre figure all'interno della tavola, in particolare la postura seduta di Artemide nel tondo e quella di Venere in entrambe le versioni del calendario Baldini [39.2a e 39.2b], con il braccio sinistro leggermente piegato e la gamba destra incrociata dietro la sinistra. Inoltre, le tre figure impugnano con la mano sinistra un'arma – la freccia di Eros nel caso di Venere e l'asta nel caso di Artemide. Possiamo rilevare anche una somiglianza nel gesto della figura femminile del tondo con il gesto dell'Ora della *Nascita di Venere* [39.9]: entrambe tendono il braccio alzato verso la figura centrale, fungendo da indicatore e vettore del ruolo della figura centrale. Nella immagine incipitaria, così come nel gruppo di Venere/Ora nella *Nascita di Venere* di Botticelli, la composizione è caratterizzata da linee ascendenti che convergono al centro. Nel primo caso, ma anche in quello dell'Ora, è rintracciabile nella postura delle due figure un'allusione a un elemento volatile/aereo (Ora) o al volo (Icaro). Il carattere pionieristico del nuovo approccio di Warburg all'analisi formale degli elementi desunti nel Rinascimento dai modelli antichi – deduzioni



*Ninfa danzante da I figli del Pianeta Venere, acquaforte su rame, dal cosiddetto Calendario Baldini, prima edizione del 1460 ca. e seconda edizione del 1465 [39.2a, 39.2b].*

caratterizzate, come si è visto nel caso appena considerato, da varianti significative e significanti, che sarebbero meritevoli di ulteriori approfondimenti – è stato efficacemente sottolineato da Gertrud Bing, dopo la morte del maestro, proprio prendendo spunto dalle immagini di tavola 39:

“I rilievi tondi decorativi del cortile di Palazzo Medici sono imitazioni di gemme antiche i cui originali si trovavano in possesso di Lorenzo. Ma ci si era arrestati a constatazioni come queste; nessuno si era posto il problema delle intenzioni che determinavano la scelta entro il tesoro plastico antico. Si presupponeva che gli artisti del Quattrocento fossero animati da quella medesima venerazione per tutta l'antichità classica che era diventata la regola ovvia per ogni persona colta a partire dal Settecento. Anche il Warburg era partito in un primo tempo da imitazioni singole di quel tipo. Di questo tipo era la sua scoperta che Botticelli aveva attinto alla plastica neo-attica i modelli delle sue figure in movimento o librate in aria, quasi volanti. In un disegno che risale alla scuola del Botticelli, un gruppo di tre figure era stato copiato da un sarcofago antico che in quel tempo era murato nella scala di Aracoeli in Roma [39.10]. Ma la svolta nuova che il Warburg ha impresso alla storia della tradizione non consiste nel chiedersi che cosa si fosse imitato, o da quale modello si fosse fatta l'imitazione: consiste invece nell'indagare il perché dell'imitazione data. Egli poté così constatare che gli artisti o i loro committenti e dotti consiglieri, quando sceglievano i loro modelli, non si preoccupavano in prima linea del contenuto delle opere antiche, ma del loro linguaggio mimico. Da modello del rapido movimento e della mimica nervosa delle figure del Botticelli fa l'atteggiamento della menade classica. Il gruppo di Apollo e Dafne in cui il dio cercava di afferrare l'amata, divenne il prototipo dell'inseguimento amoroso” (Bing [1960] 2003, 100-113).

Nell'intuizione critica di Warburg il recupero rinascimentale dell'antico non si esaurisce nel mero riconoscimento di una autorevolezza estetica o contenutistica dei modelli, ma rivivifica l'antichità *in primis* per la sua valenza espressiva.

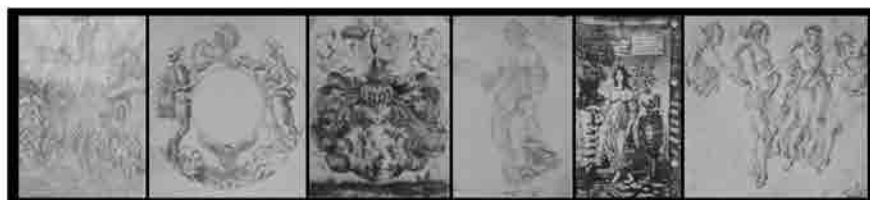


*Mnemosyne Atlas, tavola 39 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 39.9, 39.11a, 39.18:*

39.9 Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, tempera su tela 1482-85, Firenze, Uffizi; 39.11a Sandro Botticelli, *Primavera* (giusta Warburg: “Il Regno di Venere”), tempera su tavola, 1477-82, Firenze, Uffizi; 39.18. Sandro Botticelli, *Pallade e il centauro*, tempera su tavola, 1482, Firenze, Uffizi.

Accanto al tondo Medici-Riccardi il montaggio presenta subito a destra una incisione (ancora di ambito fiorentino) raffigurante i figli planetari di Venere – ovvero, secondo la scienza astrologica di età umanistica, i nati nei mesi di aprile-maggio che subiscono l'influsso zodiacale di quel pianeta – dal cosiddetto 'calendario Baldini' nella prima edizione, datata al 1460. L'incisione tratta dalla seconda edizione del calendario, di cinque anni più tarda, è collocata nel pannello al di sotto dell'immagine incipitaria, posta a una certa distanza dalle prime due immagini (sulla relazione tra le due versioni del 'calendario Baldini' e sul loro significato nel montaggio del pannello, v. Rappl 2003). Questa disposizione spaziale sembra del tutto intenzionale: il tondo 'all'antica' e la prima incisione risultano giustapposte, mentre la seconda incisione, isolata sullo sfondo nero, spicca come un ulteriore cardine del montaggio. È lo stesso Warburg a proporre una linea di lettura che chiarisce il passaggio compositivo:

“Nelle prime stampe dell'incisione troviamo il ritratto di una donna che danza, con indosso l'abito di gala fossilizzato dell'autentica moda borgognona. Un goffo abito con lo strascico la inchioda al suolo, il capo è oppresso dallo hennin da cui pende un ampio velo fluttuante [cfr. 39.2a]. Nella stampa più recente dello stesso Pianeta la farfalla antica è uscita dal guscio della larva burgunda; la veste ondeggiava alla maniera di una Vittoria alata, e anche le ali di Medusa sul capo, graditi e utili strumenti di volo della ninfa aerea, hanno scacciato lo sciocco e presuntuoso copricapo a punta [cfr. 39.2b]. Così si manifesta in forma elementare quell'idealismo autoctono e arcaizzante del movimento che Botticelli ha trasformato poi nella più sublime maniera espressiva del primo Rinascimento” (Warburg [1905b] 1966, 189).



*Mnemosyne Atlas, tavola 39 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 39.2b, 39.3, 39.4, 39.6, 39.8, 39.10:*

39.2b I figli del Pianeta Venere, acquaforte su rame, dal cosiddetto Calendario Baldini, seconda edizione, 1465; 39.3 Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati, 'Amor vuol fe', acquaforte su rame, 1465-1480, Paris, Bibliothèque Nationale; 39.4 La casta Pallade come dea protettrice nella giostra amorosa di Giuliano [didascalia della KBW], impresa di Giuliano de' Medici, Firenze, ultimo quarto del XV sec.; 39.6 Scuola di Botticelli, Pallade Atena, disegno a penna, Firenze, Uffizi; 39.8 da Botticelli, Pallade Atena, da un arazzo prodotto nel 1491 per il conte Guy de Baudreuil, Favelles, collezione Vicomte de Baudreuil; 39.10 Cerchia di Botticelli, Achille a Sciro scoperto da Ulisse, disegno a penna da un sarcofago romano, 250-260 d.C. circa (attualmente nell'abbazia di Woburn, Bradfordsire), Chantilly, Musée Condé).

Il tondo Medici-Riccardi dunque non solo funge da 'emblema' che sintetizza le coordinate storico-geografiche di tavola 39, ma rappresenta sinteticamente, fin dall'apertura del pannello, anche l'esito di un processo stilistico-formale che, nel breve volgere di anni in cui fiorisce il primo Rinascimento laurenziano, compie la grande rivoluzione del recupero dell'espressività patetica antica secondo uno 'stile ideale' portato a compimento, secondo Warburg, dall'arte di Botticelli. Scrive ancora Warburg:

"Solo così facendo [analizzando l'opera calcografica di Baccio Baldini] si giungerà a interpretare questa inarmonica 'convivenza' di una comicità popolare nordica, di un realismo dei costumi 'alla francese' con un ispirato idealismo anticheggiante espresso nella mimica e negli abiti mossi; a interpretare cioè questi elementi come sintomi di un'epoca critica di transizione nello stile della prima arte profana fiorentina e a vederli nella loro vicendevole interdipendenza" (Warburg [1905a] 1966, 173).

In quest'epoca di transizione matura lo stile di Botticelli, che si concretizza con l'impiego di "accessori in movimento" come capelli e vesti mossi dal vento, che divengono vera e propria cifra pittorica dell'artista:

"La mobilità esterna degli accessori inerti, delle vesti e dei capelli che il Poliziano gli [a Botticelli] suggeriva quale caratteristica delle opere d'arte antiche, era un contrassegno esterno, facile a maneggiarsi, che poteva essere aggiunto dovunque si trattasse di destare la parvenza di una vita intensificata. E di questa facilitazione della riproduzione pittorica di uomini esagitati o anche solo intimamente commossi, il Botticelli amava fare uso" (Warburg [1893] 1966, 57).



*Mnemosyne Atlas, tavola 39 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 39.12, 39.13, 39.14:*

39.12 Sandro Botticelli, *Ninfa di Acheloo (Allegoria di Abundantia)*, disegno, 1470-1480, London, British Museum, Department of Prints and Drawings; 39.13 Bernardino Pinturicchio, *Figura femminile con cornucopia (Abundantia)*, disegno a penna, 1490 ca., Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; 39.14 Bernardo Buontalenti, *La Fortuna*, disegno, 1589, London, Collezione Oppenheimer.

Per quanto riguarda le opere di Botticelli protagoniste al centro e a destra del pannello, Warburg fu il primo a connettere la *Nascita di Venere*, il *Regno di Venere* [Primavera], la *Pallade e il Centauro* in un ciclo, e a mettere in relazione l'opera botticelliana con gli eventi che, negli anni '70 del Quattrocento, segnarono profondamente la storia politica e immaginale della Firenze dei Medici. Le morti traumatiche e premature dei due celebri amanti – Giuliano e la “ninfa” Simonetta Cattaneo maritata Vespucci – insieme alla celebrazione della pace ristabilita da Lorenzo dopo la congiura dei Pazzi – come indicato da Warburg e nuovamente argomentato da Wind – sono i temi ispiratori delle tre opere botticelliane commissionate per la Villa di Castello (v., in Engramma il saggio di Monica Centanni, *26 aprile giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere*: Centanni 2013). La committenza Medici, chiaramente segnalata dall'emblema laurenziano sulla veste di Pallade [39.18], è confermata, nel *Regno di Venere* [39.11a], anche specificatamente riguardo al tema della fatale storia d'amore di Giuliano e Simonetta, dall'emblema giuliano: il broncone che si riaccende, tessuto nella clamide di Mercurio-Giuliano/Lorenzo di Pierfrancesco.

Proprio le differenti qualità delle vesti dei personaggi del *Regno di Venere* può suggerire una nuova, ulteriore, traccia ermeneutica utile per analizzare i diversi livelli tematici e compositivi del dipinto. I veli sottili e ariosi che svelano i corpi delle Grazie, di Chloris e di Cupido, così come quelli colorati che fanno drappeggio sulle membra di Zefiro, collocano queste figure sul piano del mito (v. il brano del *Trattato* di Leonardo citato da Warburg e il *Saggio interpretativo* di tavola 46 in Engramma); queste, per altro, sono tutte le figure del quadro puntualmente riferibili a una fonte mitografica classica. Un passo avanti rispetto alla scena del mito, i ‘fantasmi dell'antico’



Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati, *Amor vuol fe*, acquaforte su rame, 1465-1480, Paris, Bibliothèque Nationale [39.3].

si incarnano nelle due figure reali in primo piano: i protagonisti storici della composizione. I personaggi di Giuliano e Simonetta (forse, anche, Semiramide e Lorenzo di Pierfrancesco Medici: v. Centanni 2013) compaiono nelle vesti mitologiche di Mercurio e Flora: vesti all'antica, ma confezionate con i reali e preziosi tessuti fiorentini del tempo. Nel terzo piano del fondale, incorniciata da un'aureola di mirto, la figura stante che domina nel giardino, indossa la veste nuziale – che si ritrova identica in altre opere botticelliane – ed è avvolta dal manto double-face, rosso e azzurro-stellato. Questa terza tipologia di veste è indice di un'ulteriore dimensione figurale: dietro la realtà storica, dietro l'orizzonte mitologico, il senso complessivo della composizione è retto e sostenuto dalla figurazione filosofico-allegorica principale. La Sovrana del giardino, sopra cui aleggia Cupido, è Venere – in quanto figura divina della sposa – ma è anche la doppia Afrodite della teorizzazione ficiniana – sacra e profana, rossa e stellata. L'*alma Venus* nel suo regno-pomerio ha fatto crescere e fiorire gli alberi d'arancio, ancora teneri nella scena della *Nascita*, e ora dirige la scena con il gesto della mano destra e invita Mercurio-Giuliano – già protagonista della *Giostra* di Poliziano nelle vesti del cacciatore Julo – a convertirsi, da selvatico e casto, ed entrare nel regno d'amore. Nella sintassi del dipinto si ritrovano, in contrazione iconografica, le diverse fasi della storia d'amore troncata dalla morte ma restituita all'immortalità dalla glorificazione dell'arte: la conversione di Giuliano a Venere e alla danza delle Grazie, l'incontro con Simonetta, il gesto seducente della Ninfa e l'accendersi della passione, infine le nozze celebrate *post mortem* nello stesso fatale giorno di primavera (26 aprile 1476 e 26 aprile 1478).



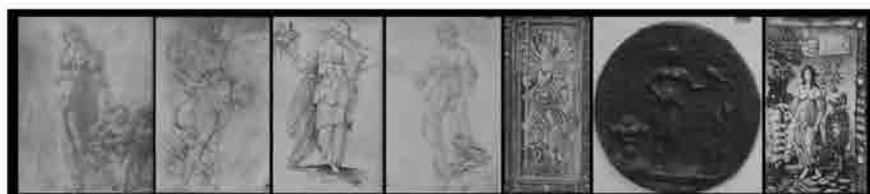
Francesco Laurana, *Donna con elmo e ramo d'ulivo (Minerva Pacifera)*, medaglia del re Renato D'Angiò e Giovanna Laval, rovescio, 1464 [39.7].



La composizione della tavola indica, inoltre, una prosecuzione del discorso sulle vesti esplicitamente teorizzato da Warburg: l'evoluzione dall'abito 'alla francese' della "larva burgundia" [39.2a] all'abito all'antica delle diverse epifanie della Ninfa [39.2b, 39.3, 39.4, 39.6, 39.8, 39.10] ha la sua deriva, infine, nell'elaborazione "geroglifica" della veste teatrale barocca, in cui l'originario spunto tratto dai modelli romani perde la propria, genuina, *vis* espressiva, tornando a farsi paludamento in chiave erudita [39.12]. Nella parte centrale del montaggio, la figura botticelliana dell'Abbondanza – nuova 'Primavera' che al posto dei fiori reca frutti ormai maturi – fa da perno a questo ragionamento, visualizzato nelle immagini poste subito al di sotto: i disegni di Pinturicchio e Buontalenti che rappresentano, rispettivamente, Abbondanza e Fortuna, caratterizzate anch'esse dall'attributo della cornucopia colma di frutti [39.12, 39.13, 39.14].

Nel saggio sui costumi teatrali del Buontalenti del 1589, così scrive Warburg a proposito del secondo disegno [39.14]: "Ogni Sirena portava una sottana di raso colorato e sopra una sottanella dello stesso colore, sbiadito ricordo del panneggiamento del chitone greco." E ancora:

"Certamente in quest'epoca si fa meno sentire il ricordo già abbastanza debole dell'arte antica; così l'abito in prima semplice e succinto alla vita, si è cambiato in una serie di sopravvesti capricciosamente guarnite, mentre rimangono sempre i veli e gli svolazzi, quasi per ricordare il costume dell'agile cacciatrice, anche quando la ninfa ebbe preso più il carattere della pastorella sentimentale. L'autore [...] tentò di caratterizzare psicologicamente i suoi diversi personaggi usando un addobbo esteriore, simbolico e vistoso quale era noto al pubblico erudito come attributo degli esseri mitologici. Ma per



*Mnemosyne Atlas*, tavola 39 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 39.12, 39.13, 39.14, 39.5, 39.6, 39.7, 39.8:

39.12 Sandro Botticelli, *Ninfa di Acheloo (Allegoria di Abundantia)*, disegno, 1470-1480, London, British Museum, Department of Prints and Drawings; 39.13 Bernardino Pinturicchio, *Figura femminile con cornucopia (Abundantia)*, disegno a penna, 1490 ca., Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; 39.14 Bernardo Buontalenti, *La Fortuna*, disegno, 1589, London, Collezione Oppenheimer; 39.5 Pallade, *tarsia*, 1476, Urbino, Palazzo Ducale; 39.6 Scuola di Botticelli, *Pallade Atena*, disegno a penna, Firenze, Uffizi; 39.7 Francesco Laurana, *Donna con elmo e ramo d'ulivo (Minerva Pacifera)*, medaglia del re Renato D'Angiò e Giovanna Laval, rovescio, 1463-64; 39.8 Da Botticelli, *Pallade Atena*, da un arazzo prodotto nel 1491 per il conte Guy de Baudreuil, Favelles, collezione Vicomte de Baudreuil.



il troppo zelo di andare dietro agli attributi, si cadde in combinazioni arbitrarie ed oscure.” (Warburg [1895] 1966, 95)

Per tornare al cuore di tavola 39, secondo Warburg “nel Quattrocento ‘gli antichi’ non esigono che l’artista releghi in secondo piano le forme espressive conquistate dalla propria osservazione – come lo esigerà il Cinquecento per la illustrazione di temi antichi in maniera antica” (Warburg [1893] 1966, 57), e Botticelli trova negli abiti gonfiati dal vento desunti dai modelli della plastica romana, oltre e prima ancora che un sofisticato richiamo archeologico, innanzi tutto il modo più adatto di “fissare le immagini della vita in movimento” (Warburg [1893] 1966, 58).

Già nella dissertazione del 1892, Warburg aveva dedicato ampio spazio alla questione della committenza medicea dei dipinti botticelliani: il contesto della vita di corte, nei suoi diversi aspetti – intellettuale, filosofico, letterario, cerimoniale, mondano – viene presentato nella tavola attraverso la varietà di oggetti – il tondo scultoreo [39.1], le stampe [39.2a, 39.2b e 39.4], i dipinti [39.9, 39.11a, 39.18], il disegno per il coperchio per un “bossolo da spezie” [39.3] – tutti considerati manufatti artistici senza pregiudizi di valore sulla tipologia, tutti documenti utili e preziosi per la rievocazione storica. A proposito dell’incisione raffigurante Lorenzo de’ Medici e la sua amata Lucrezia Donati [39.3], che doveva ornare uno di questi “bossoli” (cofanetti impiegati come doni di corteggiamento), e che Warburg attribuisce al giovane Botticelli, lo studioso scrive:



*Mnemosyne Atlas, tavola 39 (dettagli ricavati dalla versione Warburg & collaboratori, 1929) figure 39.7, 39.15, 39.16, 39.19:*

39.7 Francesco Laurana, *Donna con elmo e ramo d'ulivo (Minerva Pacifera)*, medaglia del re Renato D'Angiò e Giovanna Laval, rovescio, 1463-64; 39.15 Antonio Pollaiuolo, *Apollo e Dafne*, tempera su tavola, 1472-73, London, National Gallery; 39.16 attribuito a Giovanni Pietro Birago, *Apollo e Dafne*, miniatura da manoscritto, ultimo terzo del XV sec., Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek; 39.19 Bernardino Luini, *Apollo e Dafne (Storie di Mirra?)*, affresco frammentario da Villa Pelucca presso Monza, 1520-1523, Milano, Pinacoteca di Brera.

“In questi modesti ornamenti di coperchi avremmo il prodotto, molto notevole come sintomo, di quella critica età di transizione nello stile della pittura fiorentina profana, quando dalla pittura di mobili nuziali ‘alla francese’ essa tentava di assurgere all’arte più ideale dell’antico: Sandro [Botticelli], sempre occupato dagli scopi pratici della galanteria che vuol nascondere e manifestare i segreti nel tempo stesso, non ha trovato ancora una maniera di espressione decisa: anche perché il suo mentore Poliziano non l’ha introdotto nel regno platonico della Venere celeste. Ma una decina d’anni più tardi lo stesso Sandro ha intrapreso la trasformazione della materia romantica medievale nel mondo delle forme classiche: egli, che prima aveva rappresentato Lorenzo e Lucrezia Donati in uno stile mescolato di idealismo e di realismo, ha poi, sotto l’influenza del Poliziano, celebrato l’apoteosi degli amori di Giuliano e di Simonetta Vespucci nei quadri della Pallade, della *Nascita* e del *Regno di Venere*. Per rendere credibile ed accettabile il mio modo di considerare queste ‘scatoline d’amore’ come l’anello di congiunzione con la pittura mitologica arcaicizzante, bisognerà [...] far soggetto di studio accurato un altro prodotto dell’arte ‘erotica’ applicata che fin qui è stato negletto; cioè gli stendardi che si portavano nelle Giostre [...] bisognerà dunque considerare e studiare come fattore costitutivo dello stile nella storia della coltura artistica della Rinascita tutto ciò che si riferisce alle feste fiorentine” (Warburg [1905b] 1966, 190-191).



Andrea Riccio, *Uomini famosi nei Campi Elisi*, bassorilievo bronzeo dal monumento funebre Della Torre, 1520 ca., Paris, Musée du Louvre [39.20].

Warburg fa sue le parole di Jacob Burckhardt, secondo il quale “le feste italiane nella loro forma più elevata sono un vero passaggio dalla vita all’arte” (Warburg [1893] 1966, 39), e intorno ai capolavori botticelliani crea, in tavola 39, una nebulosa figurativa di immagini meno note tratte da oggetti d’uso, con un effetto di riverbero che irradia e amplifica nuovi spunti di ricerca, originandosi dalle celebri ‘icone’ dell’arte rinascimentale per tornare infine a esse, illuminandole sotto una nuova luce ermeneutica. È questo il caso degli “stendardi da giostra” cui accenna Warburg nel brano citato qui sopra. Nel saggio sui dipinti botticelliani, in particolare, Warburg aveva già indicato in nuce le coordinate di un tema, l’assimilazione Venere-Pallade, che disegna un tracciato portante nella fascia inferiore sinistra della tavola, e che si riconnette alla Pallade con il centauro.

La con-fusione iconografica tra due figure divine, originariamente così distanti – Afrodite/amore, Pallade/castità – è avviata, già nella numismatica imperiale romana, dall’unica zona di sovrapposizione simbolica delle due timai divine: l’esibizione delle armi come trionfo della pace sulla guerra – Pallade contro Ares – o come trionfo dell’amore sulla guerra – Afrodite vincitrice su Ares. L’identificazione allegorica *Venus-Pax*, *Minerva-Pax*, introduce lo slittamento della figura di Venere nella figura di Pallade, presente esplicitamente nella diretta ripresa dall’antico della Venere-Pace proposta da Francesco Laurana nella medaglia del 1463 [39.7]. A partire dalla Venere, alla nascita nuda [39.9], compare al centro del suo giardino in vesti allegoriche [39.11a], per poi riapparire in veste di Pallade che doma il centauro ribelle [39.18], allegoria della pace cittadina imposta da Lorenzo dopo la congiura dei Pazzi. L’immagine dell’*alma Dea*, sempre mantenendo la postura stante (un braccio lungo il fianco e l’altro atteggiato in gesti diversi), si presta a interpretare la figura dell’Abbondanza con cornucopia [39.12, 39.13, 39.14], della Pace che esibisce l’ulivo e le armi come trofeo – armi deposte, sottratte o appese a un arbusto [39.5, 39.6, 39.7, 39.8].

Quel che preme a Warburg di sottolineare è però soprattutto il fatto che la liceità dello slittamento simbolico e figurale è garantita storicamente dal dato, riportato da diverse fonti e puntualmente rilevato dallo studioso, secondo cui sull’impresa di Giuliano nella famosa giostra del 1475 compariva una Pallade Citerea – ovvero una Minerva Venere – su bronconi accesi, suo emblema: immagine protettrice ma anche evocazione sublimata di Simo-netta, di cui le figure poste a sinistra in basso nel montaggio sono secondo Warburg indizi probanti, nonostante l’originale mediceo sia perduto (Warburg [1893] 1966, 23-25).

La trama della tavola non si tesse soltanto per immagini che cambiano veste, ma anche per vesti che trasfigurano le identità primarie: già nella figura in alto a destra nel pannello, la “ventilata veste” (parafrasando Poliziano, *Stanze per la giostra* I, LVI) fa di Achille una ninfa, indistinguibile dalle altre fanciulle di Sciro [39.10]. Non è tanto l’episodio mitologico, quanto la veste, la chioma ariosa, e la postura – ancora una volta la figura stante, in atteggiamento pudico – che determinano la pertinenza dell’immagine di Achille tra le ninfe. Il disegno dall’antico – in questo caso da un sarcofago visibile nel Rinascimento nella chiesa di S. Maria Aracoeli a Roma – costituisce, accanto alle suggestioni letterarie ovidiane, mediate dall’opera di Poliziano (ricordiamo qui *per incidens* che parte dei materiali di tavola 39 erano già stati presentati nell’esposizione della KBW su Ovidio del 1927 (Cieri Via 2004) – il mezzo diretto di veicolazione delle forme ‘all’antica’. Scrive Warburg a proposito di questo disegno: “È, sì, cosa unilaterale ma non ingiustificata elevare il trattamento degli accessori mossi a criterio dell’“influsso dell’antichità”. [...] Le figure basate sul modello antico mostrano ancora come un artista del secolo XV si fosse cercato in un’opera originale antica quello che ‘lo interessava’. In questo caso null’altro che la veste rigonfia ad ovale” (Warburg [1893] 1966, 19-20). Nella porzione inferiore destra di tavola 39 – composta a partire dai temi del ratto e della metamorfosi (di Chloris-Flora e di Pallade che doma il centauro: sulle *Pathosformeln* del ratto e dell’“acciuffare” si vedano le preconiazioni antiche nelle tavole 5, 6 di *Mnemosyne*) – anche Dafne, nell’istante in cui viene afferrata da Apollo [39.15], è investita dal soffio vitale che gonfia la veste della Ninfa. La prepotente vitalità semantica di questo engramma è tale da non arrestarsi neppure nell’attimo del passaggio alla rigidità vegetale: quando sta già mettendo radici nel grembo dell’accogliente Madre Terra, e già dalle sue braccia lignee germogliano le prime fronde [39.16, 39.17], l’immagine della fanciulla è ancora agitata nel movimento delle vesti e dei capelli.

Il soggetto della metamorfosi di Dafne apre nel pannello – oltre che a una ulteriore deriva tematica – a uno sfondamento cronologico e geografico: in questa sezione del montaggio si passa, infatti, dalla Firenze medicea al contesto culturale dell’Italia del Nord e della Germania, nei primi anni del Cinquecento [39.15, 39.16, 39.17, 39.19, 39.20]. Come in altri pannelli di *Mnemosyne*, il tema delle ‘migrazioni’ dei soggetti mitologici antichi e degli scambi artistici tra Sud e Nord rappresenta un argomento particolarmente caro alle ricerche di Warburg. Lo spostamento di prospettiva è segnalato, di nuovo, da una immagine conclusiva di sintesi, il rilievo in bronzo che chiude in basso a destra la tavola, così come il tondo Medici-Riccardi ne aveva prospettato i temi in *incipit*, aperta da una simbolica ascesa all’Empireo [39.1], la tavola si chiude con una discesa nei campi Elisi dell’Ade [39.20]:

entrambe le figure prospettano una promessa di immortalità dell'anima, di segno evidentemente neoplatonico.

L'affresco di Bernardino Luini da Villa La Pelucca [39.19], ultima opera del pannello quanto a datazione, si riconnette all'immagine di chiusura della tavola [39.20] introducendo un elemento di fondo che, nelle immagini sin qui analizzate, era rimasto in sottotraccia, ma che non per questo riveste una importanza secondaria nella composizione complessiva: il tema della meditazione intellettuale e della gloria poetica. Il dipinto di Luini – che mostra la metamorfosi di una driade, tentativamente identificata con la trasformazione di Dafne, ma nella quale sarebbe forse più prudente non riconoscere questo specifico evento mitico – presenta una figura maschile (Apollo?) in meditazione con la mano al volto: questa stessa postura è presente anche nel rilievo realizzato da Andrea Riccio (post 1511) per la tomba del medico umanista Girolamo Della Torre, a Verona. L'*Elysium* in cui siede l'intellettuale, colto in atteggiamento contemplativo sulla destra della composizione, è un *paradeisos*-giardino in tutto simile al regno di Venere raffigurato da Botticelli ma anche da Baldini: la 'mania poetica' che ancora pervade l'anima del defunto è celebrata e temperata mediante le medesime forme della 'mania erotica', nella carola delle Grazie e degli amanti, delle ninfe e dei putti che suonano e si allacciano in amorosa danza, con le vesti mosse dall'alito vivificante che spira nel boschetto.

Il monumento funebre dedicato a Girolamo Della Torre e al figlio Marc'Antonio (morti nel 1506 e 1511), realizzato per la tomba che si trovava nella Chiesa di San Fermo a Verona (dove attualmente è collocata una copia: l'originale è ora al Louvre, dopo il trasferimento avvenuto ad opera di Napoleone nel 1796), fu commissionato ad Andrea Briosco detto il Riccio dagli altri figli di Girolamo: Giulio, Giovanni Battista e Raimondo. Il sarcofago è decorato ai lati con otto bassorilievi in bronzo che raffigurano la narrazione della vita, della morte e del viaggio nell'aldilà del virtuoso dedicatario: il programma iconografico ha uno scopo filosofico-didascalico, presentando l'esistenza di Girolamo Della Torre come modello etico esemplare. Nei rilievi è riconoscibile un riferimento al sesto libro dell'*Eneide* (in particolare ai vv. 410-16, 637-44, 705-15), che descrive la visita di Enea agli Inferi, in cerca del padre Anchise. Nella scena conclusiva del ciclo riportata in tavola 39, raffigurante i Campi Elisi, la figura dell'umanista viene celebrata per i meriti acquisiti in vita, come promessa di resurrezione. La gloria post mortem è collocata nello scenario di un rigoglioso boschetto, animato al centro da un girotondo di putti alati danzanti e musicanti. In primo piano tre putti sono impegnati a leggere insieme dalle pagine di un libro, mentre un quarto genio alato è condotto attraverso il giardino da una figura femminile dalle vesti mosse; la donna incede a passo di danza verso

un gruppo di personaggi seduti sulla sinistra, e invita una figura maschile a lasciare il gruppo e a unirsi a lei: il gesto del richiamo mediante la carezza al mento è interpretabile in chiave erotica. Dietro al gruppo si riconoscono le tre Grazie, intrecciate secondo l'iconografia antica, vicino a una coppia di amanti abbracciati, accanto ai quali una figura femminile regge una fiaccola accesa, quasi a segnalare la 'temperatura' della scena: è evidente, per questi personaggi, il richiamo formale alle figure del Calendario Baldini. Sul lato opposto della composizione, nello sfondo, un putto alato si china per bere l'acqua del fiume Lete: così purificato, è pronto per il ritorno sulla terra. In primo piano, sulla destra, siede un gruppo di quattro uomini barbat, forse dormienti, ai piedi dei quali si possono notare un libro, una sfera armillare, una maschera e un'urna rovesciata; l'uomo al centro è probabilmente il defunto Della Torre in posa malinconica, mentre viene coronato d'alloro da una figura alata con in mano la tromba, personificazione della Fama.

Questo suggerimento tematico, la gloria della *virtus* celebrata dall'arte, fornisce una chiave di accesso privilegiato alla lettura del meccanismo dell'intera tavola: al tema della forza d'amore si intreccia e si incrocia il tema dell'arte come medium di immortalità. Platonicamente – o meglio neoplatonicamente – mania erotica e mania poetica sono espressioni dello stesso *enthousiasmos*, ma anche i percorsi di un possibile ricongiungimento del mortale – amante o artista – con il divino. Amore, Gloria e Immortalità precipitano e si concentrano nell'immagine delle figure alate che popolano il rilievo [39.20]: ipostasi di Eros che ispira amore di bellezza e di conoscenza insieme alla virtù della grazia; demone psicopompo che congiunge mondo a oltremondo; genio che suggella la vittoria contro la morte e la perpetuazione della gloria del valore con il suono della sua tromba. Dalla complessità di queste prospettive ermeneutiche viene ancora confermata la centralità del botticelliano Regno di Venere che catalizza tutti i temi della tavola e ne presenta le immagini-guida: il demone alato Cupido nell'atto di scoccare la freccia fatale; il genio alato di Zefiro che irrompe ispirato dall'estro della passione; la Ninfa fatta preda e trasformata da amore; il coro armonioso delle Grazie; la regia di Venere e la rapsodia tessuta dalla sua potenza.



Verrocchio (bottega), Busto di Lorenzo de' Medici, creta, 1466 ca., Boston, Museum of Fine Arts [38.11]; Stefano Ricci, Busto di Lorenzo de' Medici, terracotta, ante 1825, Oxford, Ashmolean Museum, Fortnum Collection [38.12].



### Confronti con tavola 38 e 40

Tavola 38 e tavola 40 confermano alcuni dei temi-guida della 39, ripresentandoli attraverso immagini nuove, varianti della stessa luce di senso. Il protagonismo della famiglia de' Medici è nuovamente ribadito e palesato dall'effigie del Magnifico che campeggia in cima alla tavola 38 (in alto al centro): se la tavola 39, nel suo montaggio, concentra i momenti più significativi e drammatici dell'esistenza di Giuliano, il busto del giovane Lorenzo, realizzato nella bottega del Verrocchio [38.11], e quello presumibilmente tratto dalla sua maschera funebre, opera del Pollaiuolo [38.12], marcano, anche nella tavola 38, l'arco temporale teso tra la giovinezza e la morte del Magnifico. Nella sezione sinistra del montaggio possiamo ritrovare ancora i manufatti della vita cortese dei principi Medici: lo stemma mediceo diviene gioco nell'incisione per il coperchio da "bossolo" [38.5] mentre due giovani danzano per gli effetti d'amore [38.6] in un'altra incisione della stessa serie dell'immagine 39.3. Eros è quindi presente anche in questa tavola, al centro della combinazione di figure, ma prima di essere celebrato in un'illustrazione del calendario Baldini [38.7], sulle cui pagine fiorisce la Ninfa [39.2b], il demone è costretto a subire disarmo e punizione [38.13, 38.14, 38.15]. Amore trionfa anche in apertura del montaggio che segue della tavola 40, nel tondo di palazzo Medici-Riccardi [40.1a]; ma il clima di compiaciuta seduzione in cui danzavano i figli di Venere è turbato dalla rumorosa presenza di Dioniso [40.2a, 20.2b]. Come se il *pathos* annunciato dai rapimenti, nella sezione destra di tavola 39, proseguisse nella tavola successiva: attorno alla figura centrale con l'affresco di Dafne e Apollo di Baldassarre Peruzzi [40.10c], vediamo dispiegarsi scene di aggressione violenta. La bestialità del centauro – immagine che compare in un tondo di Palazzo Medici-Riccardi [40.1b] – in tav. 39 domata da Pallade-Lorenzo, qui non ha freni, e il gesto del braccio teso che afferra non è più il gesto pa-



Scuola di Donatello, attribuito a Bertoldo di Giovanni, *Trionfo di Amore*, tondo in marmo, 1460-65, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile [40.1].



cificatore della dea della sapienza bensì l'atto feroce dei soldati della Strage degli innocenti [40.6, 40.8, 40.9].

First edition was originally published in "Engramma" no. 1 (September 2000).

## ENGLISH ABSTRACT

Plate 39 of *Mnemosyne Atlas* is focused on the figure of Venus and her Triumphs as well as on the daemon of Eros, the winged genius of Love. The plate focuses on the so-called Botticelli's mythological cycle – *The Birth of Venus*, *Primavera*, *Pallas and Centaur*: the central theme is closely related, from the historical standpoint, to the Medici's patronage, to the philosophy of Marsilio Ficino, and to the relationship of love and death between Giuliano de Medici and the "nymph" Simonetta. The reading of the plate describes how in the same cultural context an ideal style "all'antica" was born and how it appears via the "wind-blown garment" of the moving figures in the scenes of metamorphosis and passion abductions. The subject of metamorphosis leads to a chronological and geographic shift, from the Florence of the Medici to further cultural contexts. The theme of the power of Love is intertwined with that of Art as ways to achieve immortality: both erotic and poetic *mania* can be considered media for the Neoplatonic reunion between man, as a lover and as an artist, and the Divine.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bacchi, Giacomelli 2008

*Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, 5 luglio-2 novembre 2008), a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Milano 2008.

Beltrami 1906

L. Beltrami, *Gli affreschi del Luini alla Pelucca*, Milano 1906.

Bing [1960] 2003

G. Bing, *Aby Warburg*, in "Rivista storica italiana" LXXII, 1960, 100-113, ora in "La Rivista di Engramma" 27 (settembre-ottobre 2003).

Bordignon 2004

G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, "La Rivista di Engramma" 32 (aprile 2004).

Chiappa 1993

B. Chiappa, *I Della Torre fra Cinquecento e Seicento*, in *Villa Della Torre a Fumane*, a cura di A. Sandrini, Verona 1993, 65-85, 70, 82 e nota 26.

Centanni 2013

M. Centanni, *26 aprile, giorno di primavera: nozze fatali nel giardino di Venere. Una rivisitazione della lettura di Aby Warburg dei dipinti mitologici di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 105 (aprile 2013).

Carson 2010

R. A. Carson, *Andrea Riccio's Della Torre tomb monument: humanism and antiquarianism in Padua and Verona*, Ph. D. Thesis, University of Toronto, 2010.

Cieri Via 2004

C. Cieri Via, *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Torino 2004, 305-343.

Dacos, Giuliano, Pannuti 1973

*Il tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme*, a cura di N. Dacos, A. Giuliano, U. Pannuti, catalogo delle mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 1972), Firenze, 1973.

Gennaioli 2007

R. Gennaioli, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti: cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze, 2007.

Rappl 2003

W. Rappl, *La clef des songes. Il materiale per "Mnemosyne" di Aby Warburg e il linguaggio della memoria*, "Quaderni Warburg Italia" 1, *L'Atlante della memoria. Filosofia delle immagini per un lessico warburghiano*, Firenze 2003, 39-92.

Warburg [1893] 1966

A. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* [1893], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 1-58.

Warburg [1895] 1966

A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri* [1895], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 59-107.

Warburg [1905a] 1966

A. Warburg, *Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV* [1905a], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966, 171-178.

Warburg [1905b] 1966

A. Warburg, *Delle "Imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine* [1905b], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze [1966] 1996, 179-191.

## SITOGRAFIA

Pinacoteca di Brera, Milano <http://www.brera.beniculturali.it/HomePage>

Palazzo Medici Riccardi, Firenze <http://www.palazzo-medici.it/>

# The Braided Weave of Mnemosyne: Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman\*

Daniela Sacco

Translated and annotated by Emily V. Bovino

While there is evidence that Hamburg cultural historian Aby Warburg (1866-1929) did not hesitate to express scarce appreciation for the psychoanalytic theory of Sigmund Freud (1856-1939) – in particular, his attribution of absolute importance to sexuality (Gombrich [1970] 1986, 184) – little is known of Warburg's possible knowledge of the analytic psychology of Carl Gustav Jung (1875-1961). In this context, it is significant that Jung asserted the autonomy of his thought from that of the founder and father figure of psychoanalysis by taking a distance from the equivalence Freud insisted upon between *libido* and sexuality. With analytical psychology, Jung opened this equivalence to a concept of the unconscious intended more broadly as cultural memory. Thus, though contact between Warburg and Jung is immediately evident in the fundamental disagreement of both with Freud's theories of sexuality and the unconscious, Jung's name does not appear to have surfaced yet in readings of Warburg's writings.

Despite this apparent lack of any direct connection between Jung and Warburg, critical texts of Warburg studies evermore frequently cite Jung's name alongside that of Warburg. This inclination to relate the two thinkers results from the common tendency to associate Warburg's concept of *Pathosformeln* with the archetypes of the collective unconscious theorized by Jung. The historical context shared by Jung and Warburg – and the *Zeitgeist* that permeated it – is the *humus* in which the thinking of both scholars is rooted. [1] Born in Hamburg in 1866, Warburg was nine years younger than Jung. Though Jung was Swiss by birth, he can be considered both genealogically and (more importantly) culturally German. The German pasts of both Warburg and Jung were marked by an epoch that seethed with cultural turmoil; amidst this ferment, antithetical currents of thought and their respective champions, became the protagonists of momentous transformations. When played out in the new century, these transformations would eventually pay the tragic price of two world crises.

Both Jung and Warburg are associated with areas of research that brought together a diverse array of thinkers and scientists over the course of the late nineteenth century. On the one hand, growing interest for the concept of heredity introduced by the studies of British naturalist Charles Darwin (1809-1882) had resulted in the development of mechanistic theories of evolution and racial memory; meanwhile, the popularity of Vitalist conceptions like *Naturphilosophie* contrasted with the rising positivist determinism that characterized evolutionary thought. [2]

This latter theoretical current – the *Naturphilosophie* – favored among German scientists active between the end of the eighteenth century and the first decades of the nineteenth, had been the source of several significant scientific developments. Included among these were the morphological studies of J.W. Goethe (1749-1832), which introduced the concept of *Urform*, or *Urtyp*. In a synthesis of empirico-naturalist and transcendental-humanist approaches to evolution, the *Urform* or *Urtyp* attributed originary forms or types to every living species. Another Vitalist tendency that opposed both the dominant Darwinian evolutionism, and its esteem under German imperialism, is the *Lebensphilosophie* current. [3] Evidence of *Lebensphilosophie*'s probable influence can be found in both Jung and Warburg: though they defended themselves from it, protected by their respective *sophrosyne*, they were each fascinated by the thinking of philosopher Friedrich Nietzsche. [4]

In the originality of their individual positions, situated in different areas of research, Jung and Warburg shared a similar ultimate objective: cultural memory. The task of studying cultural memory led both Jung and Warburg into and out of various alliances with both the Vitalist conceptions of *Naturphilosophie* and the mechanistic tendencies of *Naturwissenschaft*. [5] Their transversal movements through influences led to creative syntheses that each accomplished in virtue of personal experience and genius. Thus, while for Warburg, the fibers of cultural memory were what he would call the *Pathosformeln*; for Jung, the archetypes derived from the collective unconscious. Both approaches incorporated a mixture of components associated with determinist and finalist thinking. [6]

### Archetypes, formulas of *pathos*, engrams

The influence of Swiss cultural historian Jacob Burckhardt (1818-1897) was fundamental to the way that both Warburg and Jung articulated their ideas through trajectories leading from empirical observations of images – those

of art in the case of Warburg, and those of the mental realm, in the case of Jung – into the elaboration of a historical supra-personal memory. In fact, Jung's initial theorization of the later concept of archetype was developed through the term "primordial image", which appears in *Symbols of Transformation* (Jung [1912-52] 1992, 45). The term archetype would only be expressly cited later, in *Instinct and Unconscious*, when Jung asserts to have gleaned it from the writings of Saint Augustine (Jung [1919] 1994, 153). In Burckhardt's work, one relevant example of a reference to the "primordial image" can be found in a letter Burckhardt wrote to a student, in which he uses Goethe's philosophy of morphology to define Faust as authentic *Urbild*. For Warburg, who acknowledged Burckhardt as a mentor, the concept of *Pathosformeln* hypothesized that, where a demonstration of pathos was manifest, a certain formula or pattern from antiquity could be retraced.

It is by way of Burckhardt – who in this case serves as a filter – that it becomes possible for us to return directly to Goethe as a figure whose work informed the thematic structures developed by both Jung and Warburg. In fact, Goethe was so important to Jung and Warburg that one can consider him to be an indisputable link joining their research. To the concept of "polarity", which Warburg expressly wrote of as Goethe's creation and the core of his morphological thinking, one can also add the doctrine of form or originary types – the same *Urbild* referred to by Jung. In 1955, Jung would declare that the objective of his research had been to "confirm the intuitions of Goethe on the basis of experimentation" (Jung [1977] 1995, 344). Indeed, the Jungian archetypes do seem to reproduce the *Urphänomen* that Goethe set out to observe in his approach to the natural sciences.

The concept of the *Pathosformel*, already conceived in Warburg's very first works, was fully theorized in his 1905 writings on Dürer: the *Pathosformel* was the "pathetic formula," an emotional charge which, in its recovery of the passionate nature expressed in images of art from antiquity, found expression in an iconographic formula that repeated itself over time (Warburg [1932] 2000b, 196). This repetition was persistent even in the different historical contexts that accompanied artistic representations over the passage of time. In both the case of the constitutive elements of Jung's archetypes and that of the particular characteristics of Warburg's *Pathosformeln*, the conceptual pairs of instinct and emotion, form and reflection, are joined like two faces of the same medallion. Jung, in particular, conceived the "primordial image" as "intuition that instinct has of itself or as self-representation of instinct" (Jung [1921] 1996, 154), and as "the necessary complimentary opposite of instinct" (Jung [1921] 1996, 457).

Meanwhile, for Warburg, it is in the persistent interweaving of emotional charge with the iconographic formula, that an indissoluble continuity can be located – an uninterrupted passage among emotion, its expression, and the act of reflection. A dual sense of the concept of form, thus comes to be articulated as such: “alongside the characterization of sensible form as an external quality, it is accompanied and interpenetrated by that of the ideal form as an eidetic structure: a type of form that instantly expresses a psychic, or *pathema*-driven, content, considered equally emblematic: the *Pathos-Formel*” (Pinotti 2001, 85). [7]

The expression of “formulas of pathos” – always present in images though relative to their respective emotive potentials – does not distinguish between form and content. As a result, if disassociated from all of the nuances between *phenomenon* and *noumenon*, between archetypal image and the archetype itself (nuances which have tended to divide Jung’s commentators), the meaning of the *Pathosformel* approaches the originary concept of archetype conceived by Jung.

For Jung, the “primordial image” is an inherited organization of psychic energy that enjoys the “advantage of dynamism [vigor or life]”; for Warburg, evidence of *Pathosformel* comes from the contrast between the movement expressed in a figure, as it relates to the general immobility of a larger scene. This is evident in one of Warburg’s very first assertions according to which the classical form of representation was adopted by the artist of the fifteenth century every time it was necessary to “lower the image into dynamism [vigor or life]” (Warburg [1932] 2000a). [8]

However, that which at the beginning was, for Warburg, a simple hypothesis regarding the artistic appropriation of an iconographic formula from the past, would, over the gradual course of his thought, become a conviction about what was more precisely at issue in the art history of the Renaissance: the reemergence of supra-personal memory traces in personal forms of memory. The question of mnemonic heredity makes Warburg’s research unique with respect to the studies of other scholars of the Renaissance; it extended the confines of research to an ahistorical past that went far beyond Greece, to root itself in achronologically-stratified matter. This had the effect of broadening Warburg’s studies far beyond the circumscribed Renaissance epoch. It is no coincidence that both Jung and Warburg refer to the same scientific term for theoretical justification of heredity in memory traces, or the *engram*, a concept coined by neurologist Richard Semon (1859-1918), and also referred to as *mneme*.



In Semon's use, *engram* referred to lasting modification of organic substances by a stimulus, whereas phenomena that arise as a result of the presence of the *engram*, or of numerous *engrams*, are called mnemonic phenomena (Semon 1904). The *engram*, as a mnemonic precipitate, is stored as a latent force ready to reemerge in response to the appearance of a stimulus. These definitions indicate how the physiological concepts of Semon can be considered relevant to the studies of cultural memory by both Jung and Warburg: for Jung, the *mneme* becomes the underlying structure for a collective psyche (Jung [1921] 1996, 381), while for Warburg, it is a point of reference in the conceptualization of a collective or social memory characterized by the reappearance of formal types over the course of history.

That the psychic response and its reemergence – as both the effect of a repeated stimulus and the image that would then be created as a result of this stimulus – are all vehicles of transformation and adaptation relative to the context in which they occur, rather than a mechanical, always identical, consequence, challenged the determinist causalism of Semon. In general, the monistic psychology of which Semon was an exponent, readily subscribed to determinist causalism. Causalism was justified by an internal strand of evolutionistic biology known to have influenced both the studies of Warburg, through the figure of Ewald Hering (1834-1918), and the studies of Jung, through Ernst Haeckel (1834-1919). [9] As regards the latter, this influence is particularly notable for Haeckel's conception that ontogenesis recapitulates phylogenesis; that is, that the individual organism goes through stages of development that reenact the evolutionary history of the species or population within which it is classified. And Semon was, in fact, a pupil of Haeckel. It is for this reason, that when giving his definition of the image as archetype, Jung cites Semon while at the same time distancing himself from him, so as not to permit that the psychic become "a mere product or exemplar, cast from environmental conditions." It is apparent that Jung did this in order to sustain the idea of a transformation of instinct into spiritual form (Jung [1921] 1996, 454).

This distinction is fundamental because if, on the one hand, the great originality of Jung among his predecessors is defended with his affirmation of the autonomous psyche, on the other hand, this same autonomy of the psyche would eventually be collocated by Jung within a framework that made it possible to discuss a certain heredity of representation. The archetype as a structural element – as an ordering principle of the unconscious – is inherited, and the image that enters the order of heredity can then return to reemerge as a subjective variant in every life. It is important to remember this detail when



comparing the archetypes of Jung with the *Pathosformeln* of Warburg. Usually, the question of affinities between Jung and Warburg are resolved with the assertion that, for Warburg, images are historical realities inserted in a process of transformation through culture: the argument made is that they are not historical entities as they would be for Jung (Agamben [1975] 1984, 126). Indeed, the first to dissociate Jung from Warburg under this particular aspect was probably Gertrud Bing who, in writing of Warburg, notes that he does not grant Medea the status of archetype that Jung would have assigned her. As Bing explains, “her [Medea’s] image does not transcend the figure that myth conferred to her” (Bing 1960). However, as Peter Gorsen has observed, it is a mistake to treat the Jungian archetype as a transcendent entity, since in Jung’s conceptualization of it, the archetype is always personified (Gorsen 1994). Gorsen’s point makes it evident that Jung is often misread and misunderstood. For Jung, the subjective variant of each life is the historical context that changes the uniqueness of images over time. The singularity of images relative to their specific context is synthesized as a universal human trait: for Jung, “it is not a question even of inherited ideas, but of a functional disposition to produce the same or related ideas”: it is this disposition, or tendency, that Jung refers to as the archetype (Jung [1912-52] 1992, 109).

An example of how Jung conceived the universal human trait against specific racial heredity can be found in one of his cited case studies. In broad terms, without going into too much detail about the significance of this particular analysis, it is notable that Jung establishes a parallelism between visionary experience in the dreams of an individual he describes as a hospitalized black man, and the images of Ixion on the wheel (Jung [1912-52] 1992, 109). [10] Jung discusses the man’s vision of an erect male member, oscillating and producing currents of wind in descent from the sun, and relates it to a vision described in a text of Mithraic liturgy: a tubular form that hangs from a solar disk and generates wind. He then associates representations of a tubular form descending from the sky from medieval paintings, with the vehicle of the Holy Spirit finding its way into the robes of Mary to inseminate her (Jung [1912-52] 1992, 108). These instances indicate how the comparative study of images was fundamental to the origins and development of Jung’s theory of archetypes. Jung analyzed the visionary experience of the patient through its resemblance to other images proffered by cultural memory. This openness allowed for the exchange of analogies as well as a variety of proposals for subsequent interpretation.

The appropriation of the term *engram* by Warburg occurred in the last period of his life and similarly provided him not only with a scientific confir-

mation and justification for his theories, but with an opportunity to deepen and focus his ideas about the *Pathosformeln*. In fact, Warburg would begin to refer to the iconographic formulas used by artists to render the pathos of antiquity with the more precise term, *dynamogram* (Gombrich [1970] 1986, 244 and 248). The *dynamogram* was the crystallization of psychic energies from antiquity that had survived as heredity deposited in memory. However, with the new term *dynamogram*, these crystallizations became more than just energetic forces, but were also *dynamo*, or rather generators and converters of energy. Their reemergence is a display of the “profound forces” to which the mind of the artist can either succumb or emerge from revitalized. It is interesting to note the analogy with Jung and his inflationary conception of psychopathology, that is, the potential incapacity to contain the power of the unconscious and the annihilation it threatened. Warburg perceived this same danger of the monsters of memory in their vast range. Following his own personal experiences with psychopathological states, he discussed the meaning of this danger in a 1927 essay on Burckhardt and Nietzsche, the latter considered by Jung an exemplary case of inflation of the Ego.

Thus, for Warburg, as for Jung, the mechanism of reemergence in the *engram* is not reductively causalist and mechanic: reemergence is always reinterpreted, readapted and transformed in relation to different contexts. Furthermore, it is precisely in this possibility of reinterpretation that the capacity of control over irrational power unleashed by reemergence resides. Thus, a “dynamic inversion” can occur such that the same energy conserved in the structure of the *engram*, finds expression in different configurations, including antithetical ones. As was the case for Jung, cultural memory is always a question of the successive forms of spiritualization that follow the reemergence of a vital impulse.

For both Jung and Warburg, the function of the symbol is a defining aspect of the management and transformation of energy. As Gombrich observes, in the history of culture, the symbol is the correspondent figure of Seamon’s *engram*. Both Jung and Warburg trace the seed of culture to the slippery interval between impulse and action, or rather, in that moment of reflexion, or *reflexio* (the bending back of a structure on itself, in this case, the retreat of instinctive impulse and its consequent absorption by the psyche) is generated in the originary form of the image (Jung [1928] 1994, 135). The image is the manifestation of reflexion, the process of initial absorption of emotion into the psyche. For Jung, the symbol is a “psychological machine that transforms energy” (Jung [1928] 1994, 55) and then converts it, giving life to representation; likewise, Warburg also spoke of the passage

from the “complex of the monster, to the ordering symbol.” It is striking that Warburg describes the monsters of emotion with the term “complex”, a term which Jung would also make use of in his description of rediscovering the autonomous psyche: for Jung, the complexes are like demons that take possession of an individual, undermining the will and self-control. If for Warburg, symbols, as transformers rather than mere custodians of energy, convert the deepest emotions of the soul into lasting forms of art, the value of images and their localization can be appreciated as somewhere between emotion and a logico-rational form. The image, in its adherence to a vital impulse, is thus above all a symbol; only later, in its crystallization, does it become a sign. [11]

The symbolic conceptions of Jung and Warburg, the latter profoundly influenced by the philosopher of art Friedrich Vischer (1807-1887), correspond precisely in these terms: the uniqueness of the symbol is its vitality, its dynamism, that which prevents it from being allegory, or rather, the perfect and indissociable biunivocal identity of object and meaning. [12] The symbol, as a “plurivocal” form, is inexhaustible in its density of sense, and cannot be interpreted exhaustively as a sign or an allegory. In its manifestation it is an experience both *in* the image and *of* the image, what Jung would call an “enantiodromic” development of a subterranean centre or nucleus that is, in-itself, indescribable as an *archè*, or origin. [13]

The symbol, in its function as metaphor, conducts to the unknown, to the enigma, and it presupposes a link with meaning that is obscure, or, as Warburg defined it “magically concatenating”. Warburg would more confidently deduce this later in his research, through his reflections on the Hopi dance of the serpents. That Jung also appreciated this quality of the symbol is evident in his observations of symbolism used in the magic actions of certain rituals, such as, for example, that of the Wachandi in Australia. In both cases, the situation is one of a “symbolic” formation that requires as its exemplary principal reference a religious act; it is not the symbol *per se* considered exclusively in its semiotic function as a mere sign. [14]

As previously noted, Warburg finds instances of confirmation for the dynamism or vitality of the symbol during a trip to the United States between 1895 and 1896. Warburg’s assistant, art historian Fritz Saxl would define this trip across the Atlantic as his “voyage in archetypes,” a journey in which Warburg set out to learn about the ritual dances of the Pueblo of New Mexico. In addition to the confirmation, and further understanding, of the defensive meaning of ritual as it relates to external realities perceived as overwhelm-

ing, the conception of the permanence of the symbol, and the instincts that branched off from it, came to be prefigured as the biological root of later cultural manifestations. It is, in fact, in the representation of the lightning-bolt-as-serpent by an Americanized Pueblo child that Warburg retraces what he considers to be evidence of the existence of collective memory.

Thirty years later, in 1925, Jung would also set out on a trip to the United States to visit the Pueblo. The trip to New Mexico was in consonance with a trend at the time diffuse among those interested in comparative research methods. As was the case with his voyage to Kenya, Jung would later remember the trip as an occasion for more in-depth study of the function of the unconscious in “primitives.” [15] The trip had resulted in Jung confirming his belief in instances of innate cultural memory, or more specifically, the discovery that in so-called primitive man, religious notions are innate rather than learned (Jung [1977] 1995, 74).

As is evident, the notion of permanence in the symbol would prove fundamental to the successive development of Warburg's theories: it informs his theory of rebirth or posthumous life, what Warburg calls the *Nachleben*, the survival or afterlife of pagan heredity in the artistic forms of European civilization. Hence, the idea of permanence comes to be complemented by the earlier idea of transformation. One example of this idea in Warburg's scholarship can be found in the “cross-dressing” subjects represented in the middle section of frescoes in the Hall of the Months at the Palazzo Schifanoia in Ferrara: behind the “barbaric” costumes of the ancient Indian demons of the Eastern astrological tradition, Warburg sees the faces of the Olympian deities.

With its close ties to the conceptualized polarity of the symbol (always sensitive to the cultural context in which the image comes to insert itself through reemergence), the relationship between permanence and transformation is profoundly dialectical. Like the enantiodromic oscillation between two opposite poles of the symbolic process as described by Jung, the symbol conceived in its polarity is a catalyst of infinite signification swinging between opposite poles of an ambivalent dualism. This polarization is crucial for analytical psychology: in this synthesis of difference and repetition, the archetype as an explicative model for the history of symbolic images reproduces the nexus of permanence and transformation (Pezzella 1989, 148f.).

A similar notion of polarity, and the ambivalence of the image, allows Warburg to problematically facilitate the coexistence of contradictory compo-

nents of permanence and transformation within the same theory. Warburg makes the *engram* into the vehicle of a dynamic force whose charge is constant while its significance can “invert” itself. It is in virtue of this value of polarity that, as Gombrich rightly notes, Warburg would always consider images to be holders of both an intrinsic meaning and an emotional charge, capable of maintaining autonomy in respect to context.

An eidetic structure and emotional one are, therefore, admitted by Warburg *a priori* with respect to decisive historical objectification; likewise, Jung accepts the existence of an innate disposition to the production of parallel images that cohere with the presence of universal and identical psychic structures: the *archai*. [16] The *archai*, in this sense, can be understood as corresponding to the biological concept of so-called *patterns of behavior*. [17] This parallel correspondence with models of behavior accrues increasing importance if one considers that Warburg was always more engaged with the corporeal and gestural aspects of *Pathosformeln* manifestation, being that these components shared qualities with the iconographic expressions of art.

The contradiction of antithetical components being simultaneously present within the same phenomenon are observed by Jung in specific analyses of psychic events. In these events, the antinomy, or opposition between principles, is included as a unique property of psychological phenomena. For Jung, psychic events can be defined as such from both a mechanistic perspective – that is, as purely causal – as well as from the energetic perspective, or rather, as essentially finalistic. Being that both perspectives are indispensable to comprehending the psychic event, Jung allows for “a third conception that is just as mechanistic as energetic” (Jung [1928] 1994, 12). Logically speaking, this third conception should not be admissible, but as Jung teaches, the reality of the psyche does not submit to the rule of *tertium non datur*. [18] This point is fundamental to understanding how Warburg and Jung, the two psychologists of culture, negotiated a space for themselves within the evolutionary concepts that circulated in the late nineteenth and early twentieth centuries. Jung, by explaining the significance of reemergence within a mnestic lineage, arrives at the conclusion that:

The evolutionist theory cannot hold without a finalistic point of view [...]. The evidentiary fact of differentiation and of evolution can never be made clear in an exhaustive manner with causality, because it necessitates the adoption of a finalistic perspective, which man produced in the course of his psychic evolution in the same way he produced the causal ones (Jung [1928] 1994, 31).

In agreement with the evolutionism of the times, and its fixity on causal connections, Warburg allowed for the presence of permanent components that repeated themselves over time with a certain continuity; such components represented those “energetic” elements that were oriented towards final causes, and whose place in the realm of the psychic would be recognized by Jung as mechanistic, along deterministic lines. The concept of permanence introduces the concept of history to evolutionism. Up until that point, history had been conceived as a continuous and linear progress. With Jung and Warburg, the concept of history began to permit for returns, for cyclic movement and anachronistic aspects: history became a process in which Vitalist elements could be synthesized with deterministic-evolutionary ones. Jung’s third dimension of the psychic reverberates with that which Warburg interpreted in his studies as “irresolvable dualism”: in the understanding of artistic phenomena, “the oscillation between the progressive-evolutionary paradigm and a paradigm that is achronological-typological” (Pinotti 2001, 174). This oscillation forces the suspension of the question “why”, in favor of a descriptive and attentive method that is better summarized with the question “how”.

### James Hillman and the Renaissance of the psyche

Over the entire arc of Jungian thinking, the permanence of dualistic positions experiences numerous reiterations; throughout the course of these revisitations, the theory of psychic polarity tends to enmesh itself in the problem of opposites. The absorption of the psychic into its ontological reality of three dimensions would only come to be radically affirmed after Jung’s death by American psychoanalyst and philosopher James Hillman (1926-2011). In fact, it is in the writings of Hillman – the principal inheritor of Jung’s ideas – that we begin to find significant references to the studies of Warburg. And so, in this manner, the secret symmetry between Warburg and Jung that we have, over the course of this essay, tried to make evident, now deepens and is finally made explicit with Hillman.

Hillman, in his epistemic distance from Jung, is able to propose a different theoretical angle. With the full absorption of the psychic realm as third dimension, the *anima* or soul – intended in a way that shares a certain affinity with Renaissance Neo-Platonism – breaks through the ultimate residues of dualism and opens to multiplicity, to the polytheism of the pagan *anima*. [19] It is also in virtue of this variance, this swerve, that it is appropriate to bring together Hillman’s ideas with Warburg’s in a way that pushes this study beyond simply recounting Hillman’s understanding of Warburg’s



thinking. Alongside the meta-historical value of paganism, which perhaps only two 'heretic' Jews like Hillman and Warburg could understand, there is a correspondence between the value that Hillman attributes to the Renaissance concept of memory and Warburg's last "unfinishable work" (Mazzucco 2000): the image atlas *Mnemosyne*. With this particular project, the present relevance of Warburg is most evident despite the insurmountable distance of the contemporary from that "irresolvable dualism" that is sometimes said to characterize his thought. With *Mnemosyne*, it becomes possible to appreciate the affinities that draw Warburg closer to current theories of the psyche, despite his historical distance.

In the context of Warburg's scholarship, the originality of the image atlas *Mnemosyne* derives from the fact that, unlike Warburg's previous production, the study does not comprise written essays: it is, instead, an atlas of standing panels, covered in black cotton, and pinned with images arranged in an ordered scattering. The theoretical support for the work comprises: an introduction written by Warburg, notes from a diary that accompanied the preparation of the project, and notes and documentary side comments relative to each atlas plate. The elaboration of the project began in 1924, with Warburg's return from the Kreuzlingen clinic directed by Swiss-German psychologist Ludwig Binswanger, and ended in 1929, the year of Warburg's death. The *Atlas* was never published and only partially presented to a select scholarly public at the Biblioteca Hertziana in Rome. At Binswanger's sanatorium in Kreuzlingen, Warburg lived through what can be defined in Jungian terms "a conflict with the unconscious" or "a creative illness" – an experience that appears to have been a defining one for him and his work on *Mnemosyne* (for more on this topic as it regards affinities between Jung and Warburg, in particular how Warburg's *Mnemosyne* can be read in relation to Jung's *Red Book*, see Sacco 2013a, 197-212, Sacco 2013b, 97-107, and Sacco 2011). An initial reconsideration of this experience of illness was first undertaken by Giorgio Pasquali, and later expounded upon by Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman [2002] 2006; the English translation of the address made by Pasquali on the occasion of Warburg's death is published in this issue of *Engramma* under the title *A Tribute to Aby Warburg*). As Gorsen has hypothesized, Jung's exchanges with Binswanger are, in fact, a possible source of direct connection between Warburg and Jung's ideas: Binswanger had worked with Jung when he was an university student and had, in fact, been introduced by him into the psychoanalytic circle.

Warburg's explicit intentions with the *Mnemosyne* project were to gather together the sum of his research, using images derived principally from the



fifteenth and sixteenth centuries, to then extending back into the most remote antiquity and forward into his own time. The idea was to give special attention to the themes, subjects and ideas that had presented themselves over the course of the *Atlas*' composition. Beyond these explicit intentions, what is *said* and what is *not said* in the project is clearly disproportionate: Warburg is able to make the atlas images speak louder in their own eloquent silence than those he gathered and accompanied with text in his previous essays.

From observations of the structure of the *Atlas*, one comes to understand how the achronological-typological paradigm of Warburg's research is able to negotiate a space for itself in contemporary cultural history: in the *Atlas*, the polarity of the symbol does not split into two antithetical nuclei but rather comes to be fragmented into a polysemic multiplicity. The organization of tables and of images that each plate brings together is of such a nature as to presuppose synchronic connections, rather than ordered hierarchies of association among single images and a larger whole. In following a typology with respect to the model, the connections of association among figures and plates follow relationships that are not of succession, but of continuity. The relationships that result from the association of images create different frames of reference, a relative equilibrium that is changeable over time. This mechanism of changeability is also fueled formally by the possibility of moving the images, whose impermanent attachment has only been temporarily fixed with drawing pins. This mobility recalls to the observer the possibility of creating interchangeable associative connections among the images displayed on different plates. The reading of the work is, thus, resolved through a web of paths, each of which individuates a trajectory that can variably intertwine, that simultaneously persist in reversing the gaze of the spectator. The effect of the resulting visual schemes is not merely a systematic graphic illustration of Warburg's theoretical work, but rather an image repertory of fecund presuppositions from which inexhaustible echoes of interpretations reverberate with evocative power. It is no accident that Warburg chose to name the atlas after the mother of the nine Muses Mnemosyne as opposed to using other possible terms that would have referenced a more subjective representation or determination of man. It is also no coincidence that Mnemosyne is also the term that Warburg had inscribed at the entrance of the Warburg Library in Hamburg: the tutelary spirit that protected and inspired the studies to be nurtured within the library's halls. It is, in fact, the library that, as an organization of knowledge, anticipated the creation of the *Atlas* and seems to have also prefigured it in image and semblance (Mazzucco 2000).

A spatial typological disposition, not a chronological or alphabetical one, rules the distribution of books inside the library. In the library, the law of a “good closeness” or generative proximity prevails. Texts are treated like the tiles of a mosaic, situated in order to open significant connections among different thematic areas. In this way, the library can be said to reproduce the image of the encyclopedia, in the sense that the classification system that was established for it was not a nominal one: volumes were arranged without recourse to chance, but with the intention of filling actual “fields” of knowledge according to the most Aristotelian of definitions (Calabrese 1984, 120). In both the *Atlas* and the library, the term *Mnemosyne* serves to reconnect Warburg’s understanding of cultural memory to a precise historical referent: the significance that memory held in Renaissance culture. Hillman discusses this Renaissance valuation of memory in relation to Jungian analytic psychology, as a will to reemergence, one that literally pulled memory from the ruins of the unconscious that had trapped it in the last decade of the nineteenth century, the early days of psychoanalysis (Hillman 1975, 91).

According to Hillman, the twentieth century’s first reemergence of memory – in the Renaissance sense of the term – was made possible by the archetypes of the collective unconscious theorized by Jung, who had distinguished unconscious states from the unconscious in the ancient sense of memory. It thus became possible for the ancient image-based character of memory to be restored with the dismantling of a negative limiting concept of the unconscious that Jung had insisted upon. Hillman carried out this task by abandoning Jung’s dualistic dilemma of the two opposites, or two forms of thinking: the logico-rational language and the fantastic language. This dilemma was undone by Hillman’s assertion, following Jung, that these two forms of thinking must exchange roles: Hillman declared it was time the second form observed the first, rather than the other way around. It was time to translate the language of reason into imaginative metaphors. The phenomena of the reemergence of the imagination from the negative unconscious of psychopathology had to be perceived “as ways leading back into lost areas of the soul, its imagination and its history” (Hillman 1972, 175).

It was to the ancient tradition of the “art of memory” that Hillman reconnected in order to recover the Renaissance sense of the word *Mnemosyne* and to acknowledge in it a modality for organizing the collective imaginary with dominant archetypes. Hillman was helped along in this process by the publication of the volume *The Art of Memory*, published by Warburg Institute scholar Frances Yates (1899-1981) and researched thanks to extensive documentation preserved at the Warburg Library (Yates [1966]

2001). Jung had held Burckhardt as his point of reference for the Renaissance, and therefore, had conceived the fifteenth century as a typical example of *enantiodromia*, of the reversal of opposites in a “materialist passion” at the heights of medieval Christian spirituality; Hillman, on the other hand, had Warburg as his primary reference, and was therefore interested in the Renaissance for the value it attributed to the *anima* or what he called “soul-making,” and the imagination as a psychological ideal.

The art of memory expanded more or less subterraneously over the course of the centuries – from the pre-Socratic Simonides, the focus of Yates’ research, to the modern Gottfried Leibniz. In this underground process, the techniques developed for adapting and developing memory reveal an intrinsic connection between *anima*, memory, imagination and rhetoric. Besides the rhetorical and technical subtleties, to which one entrusted the exercise of memory, the more profound significance of these practices is the pedagogical value they had for therapeutic strategies, and the attention they encouraged towards the images. The content of memory was located in a structure of the imaginary made to correspond spatially to a group of “places” so that events and objects could be remembered by cataloguing according to a shared significance. These shared significances were usually identified with particular divinities, mythical characters, or zodiac constellations. Serving as “places for sacrifice and for protection” these “relationships” (Hillman 1972, 38), “fields” or “caverns” (Hillman 1972, 175) – “halls of memory” – are identified by Hillman under the function of universals, as “archetypal structures” in which any content can find a kind of intrinsic “intelligibility of understanding”: “associations led (...) into *memoria*” (Hillman 1972, 169). This cataloguing practice, like the library and the *Atlas* of Warburg, has nothing to do with actual nominal cataloguing systems. The latter adhere to chronological or alphabetical systems of categorization that are differentiated from the content they intend to gather.

For the very spatial concreteness of its structure, one of the most striking demonstrations of the use of the art of memory in the Renaissance was the theatre of memory by Italian philosopher Giulio Camillo (1480-1544). Camillo’s theatre of memory was an actual architectonic construction in wood that represented a neoclassical theatre, and was sufficiently large enough to permit the entrance of two people at a time. It was outfitted with images and drawers in function of places in which relative figures or ornaments for remembrance could be placed. The collection of the imaginary in memory theatres is usually accompanied by the practice of extreme visual precision, determined by what Yates called, “psychological reasons (...) for

the choices of mnemonic images” (Yates [1966] 2001, 9). According to Yates, images would be chosen for the strong impression that they would have, and therefore, in order to function as a guarantee of the mnemonic exercise, they had to be, above all, emotionally efficacious (Yates [1966] 2001, 9). Images had to be exceptional not only for their unusual beauty but for their ugliness, their obscenity, the absurdity of their combinations (Yates [1966] 2001, 10). These were actual *imagines agentes*, active and dramatic fantasies (Yates [1966] 2001, 10) that, indeed, call to mind the techniques of visionary imagining elaborated by Jung. The principal difference between the two – between the visionary imagining of Jung and the *imagines agentes* described by Yates – is the vigil attention over the Ego that Jung insisted on in the psychopathological context. In this vigil attention the Ego had to control itself while conducting the ebb of fantasies, so as to avoid being overcome by it. In the mnemotechnical practices developed by Jung there was attention to the precise arrangement and spatial ordering that images were to have in the mental theatre: this order, however, was inherent in the images themselves, and did not regard the attention of an ordering principal presupposed from the outside. The necessity for modern man to pose a vigil control over fantastic activity reveals all of the disinclination towards any care for images: in a civilization reformed under iconoclasm, which had purged images from memory and had, in this way, eroded away memory itself, images had become dangerous. The judgment of images as somehow dangerous confines them to pathology, but Hillman acknowledges that “psychopathology as an archetypal fantasy” – or “pathologizing as a psychological idea” – is one of the principle “soul-making” fantasies: “pathologizing is a psychic activity per se” (Hillman 1975, 22–23). The *imagines agentes*, full of metaphorical power against every conceptual construction, had the function of stimulating learning and remembrance, acting at the service of the psyche, embracing and amplifying its “breath.” It is in this way that, for Hillman, the art of memory could be considered a moral activity of the *anima*.

This connection between *anima* and memory seems to emerge in the thought of Warburg from the same source that produced the theory of *Pathosformeln*: a feverish correspondence between Warburg and his close friend André Jolles. The correspondence had begun with Warburg’s attempt to explain the presence of the classic nymph in the austere composition *The Birth of St John the Baptist* (Tornabuoni Chapel, 1485–1490) by Domenico Ghirlandaio (1449–1494). In the garments of the classic nymph that so captured the imagination of the two friends, a pagan and polytheistic soul is identified. The nymph catches the attention of both Warburg and Jolles

for the dynamic principle that moves her. It is by way of this dynamism, by this vitality, that the nymph imprints a necessity to represent, in narrative form, those same internal processes that from emotion conduct to critical evaluation. From here, the discourse between Warburg and Jolles, lovers of the same evocative image, ensues: the result is the revelation of a metaphorical power unleashed by the emotional charge contained in the image. For the two friends who question each other about its manifestation, the nymph appears like “she who brought life and movement onto a scene that is otherwise immobile”: “it appeared to be movement personified.” The personification of the *anima* in the nymph thus passes through the image of the butterfly in flight, fluttering itself into an elusive evasiveness, to be transported into the “blue sky” of “Ideas.” It is an image that contains *in nuce* “the trajectory of individual perception (aesthetic) of historic supra-personal memory” (Settis [1981] 1990, VII-XV): the movement of the *anima* compels the recovery of archetypal ground – a return to the ultimate significance of the Neo-Platonic *epistrophe*. [20]

The intimate connection that brings the *anima* together with memory thus passes through the dimension of the imaginary and the language of images, the same images that the daughters of Mnemosyne, the Muses, speak through: the language of the arts. If “the arts and the psyche at their primary levels speak above all the language of memory”, it is not surprising that Warburg preferred to communicate the sense of the ancient word Mnemosyne in a project that used only images. It would be opportune to redefine this use of the imaginary with Hillman’s term *doulia*, or rather, an attitude of service that presupposes the perception of the image as autonomous, valued for itself, as opposed to *latría*, or feeding an idolatry that attributes a transcendental or superior significance to the image. It was in this way that Warburg managed to recover a form of communication that had been lost with the forgetting of the *anima*: he was able to do so because he oriented himself towards a model of knowledge, in which, for its Neo-Platonic influence, the *anima* and not the man, occupied a central role. The Renaissance recognized the right of the imagination to its own space, and for this Hillman considered it a psychological ideal: “if we today would restore imagination to its full significance, we too need some sort of enormous room that can act as its “realistic vessel.” (Hillman 1975, 199).

To reinstitute this form of communication means to recover not only a form of lost language, but to make an entire world, an entire cosmological horizon, reemerge. This cosmological horizon is that intermediary zone between body and spirit in which the *anima* resides, marrying the human



to the divine through the imaginary. It is a cosmos that is once again considered in terms of its micro-macrocosmic interconnections. Being denied the third dimension of the psyche, the images are reduced to a mere physicality that comes to be confused with the factuality of things. They are either mere objects among objects, or resolved into pure transcendence, becoming self-negating in their invisibility. The denial of their cosmological status is a prerogative not only of *iconoclastia*, which has always misinterpreted their autonomous value, but also of the increasingly important *iconophilia*. [21] In *iconophilia*, the illusion of veneration for the image is the double of *iconoclastia* and replicates its same violence. If the prevalent system is monotheistic, and the polycentric system has no “vessels” for its fragments, the trajectory of care for the *anima* must, as Hillman indicates, move towards the restitution of the imagination to an affective gnoseological dimension [Hillman 2000]. In this dimension, the image recovers its status as *daimon*, and images return to being *daimonic* mediators, instead of “demonic” forces. [22] In the same way one can read the cosmology of the *anima* in Warburg’s *Atlas*.

Over the course of this essay, the wanderings of Mnemosyne have criss-crossed, following two lines of thought: the first, the trajectory of Warburg as it relates to that of Jung, on the traces of the physiological roots of *mneme*: the second, the trajectory of Hillman, the primary inheritor of Jung’s research, and the manner in which it manages to give voice to the *Atlas Mnemosyne* and its mute language of the muses. In both cases, Warburg is witness to an intelligence that restores supreme synthesis to body and mind in the expressive significance of our cultural codes.

## NOTES

\*A previous version of the present article was published in *La Rivista di Engramma*, 16, May/ June 2002, and again, two years later, in issue 35, August/September 2004. The author also returned to the same theme in later publications, including the monographs *Al di là delle colonne d’Ercole. Hilman erede infedele di Jung* (*Beyond the Columns of Hercules: Hilman, Jung’s Unfaithful Heir*) published in 2013 by Moretti&Vitali (in particular, in Chapter V.III), *Mito e Teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano 2013 (*Myth and Theatre: The Dramaturgic Principle of Montage*) and, in part, in the article “Sulla via di quel che ha da venire. Presentazione di C.G. Jung, *Il libro rosso*” (On the Road of That Which is to Come: C.G. Jung’s *The Red Book*), *La Rivista di Engramma*, 89, April 2011.

1 *Zeitgeist* is a German term that literally means ‘spirit of the time’ and refers to the genius or thoughts and feelings, in circulation at a particular historical moment; this genius is, in turn, used to characterize a period or age. One of Ernst Gombrich’s main arguments about Aby Warburg’s work was that it had abandoned the “stylistic approach to art” as a manifestation of the *Zeitgeist*, for a more generative focus on art history as a field of perennial “choice and conflict.” (Gombrich [1970] 1986, 313-314). The Latin

term *humus* refers to the substance of soil that results from the decomposition and oxidation of organic matter, and permits the growth of plant life.

2 Vitalist conceptions like *Naturphilosophie* opposed the mechanistic view of biological systems that eighteenth century thinkers had developed through the ideas of sixteenth century French philosopher René Descartes (1596-1650). Vitalists assert that living entities do not only differ from artificial devices for their degree of complexity, but for their containment of some form of non-physical element, a distinctive 'spirit' with which they have come to be infused. This 'spirit' results in animate form being governed by completely different principles from inanimate form. German embryologist Hans Driesch (1867-1941) is considered a vitalist, as is French philosopher Henri Bergson (1859-1941). For more on vitalism, see William Bechtel and Robert C. Richardson, "Vitalism" (1998), in *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (<http://www.rep.routledge.com/article/Q109>).

3 *Lebensphilosophie* is generally defined as a philosophy that inquires after the meaning, value and purpose of life, with an emphasis on feeling and immediacy, as opposed to on the formulae and abstractions of purely theoretical knowledge. It was developed in the eighteenth century in reaction to Enlightenment rationalism. *Lebensphilosophie* is most commonly associated with Johann Hamann (1730-1788), Johann Herder (1744-1803), Friedrich Schelling (1775-1854), the young Georg W.F. Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Henri Bergson and Wilhelm Dilthey (1833-1911). See Jason Gaiger, "Lebensphilosophie" (1998), in *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (URL: <http://www.rep.routledge.com/article/DC097>).

4 The term *sophrosyne* was used by Warburg to refer to a calming intellectual space necessary for critical self-reflection and rational orientation (Russell 2007, 47). *Sophrosyne* is a Greek term used to refer to soundness of mind, moderation, prudence and self-control. The philosopher Friedrich Nietzsche wrote of the tension between Apollo and Dionysus as that between *sophrosyne* and *hybris*. He defined *sophrosyne* as "respect for the limits of the individual" or "measure in the Hellenic sense"; he defined *hybris* as "getting above oneself" or "excess" (Nietzsche 2000, 27).

5 *Naturwissenschaft* is the German term for the study of the natural sciences.

6 Determinist approaches assert that everything occurs through a necessary chain of causation. Finalism is a philosophical and scientific doctrine that asserts that natural processes like evolutionary changes are directed towards an end or goal.

7 The adjective 'eidetic' is used to refer to an image that succeeds in reviving a retinal stimulus or optical impression with a hallucinatory clarity (e.g. from G.W. Allport in the *British Journal of Psychology*, 1924: "The true eidetic image, in distinction to the visual memory-image, revives the earlier optical impression when the eyes are closed, in a dark room, and sometimes when the eyes are normally open." See "Eidetic, adj. and n.", in *Oxford English Dictionary*). The term "eidetisch" was coined by German psychologist E.R. Jaensch between the two World Wars, and is usually associated with the psychology of German National Socialism. Jaensch is known to have had considerable influence on the Belarusian psychologist Lev Vygotsky (Robbins 2001, 59) who in recent years has been revived as an important point of reference for research in the science of cognitive development. *Pathema* is a Greek term that can be translated in English as affect or affection, the state of being affected by something or undergoing something: its contrary is considered to be *poëma* or action (Wolfsdorf 2013, 50).

8 The English expression the "advantage of dynamism" is used by Jolande Jacobi in *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C.G. Jung* to compare Jung's archetype to other symbolic formations (Jacobi 1959, 50). Jung is also quoted using the term *dynamis* in relation to the German word *Wirklichkeit*: "it is quite impossible for a static system to live if there is no *dynamis* in it. The term reality or real (derived from *res*, "thing") of course, does not contain the idea of dynamism, but the German word *Wirklichkeit* does contain it. Inasmuch as a static form of religion is sufficient it is *efficiens*, it is working, it is *wirklich*. So it needs the dynamism inside, and as soon as that dies down, the efficiency of the static system vanishes, crumbles away" (Jung 1988, 1115). A similar idea of dynamism defined as the image of life in motion in contrast with a static system, can be found in the English translation of Warburg's essay "Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring" (1893) in which Warburg writes of "the surface



mobility of inanimate accessory forms, draperies and hair (...) as an easily manipulated external sign that could be added wherever (...) needed to create the semblance of intensified life" (Warburg 1999, 141). Thus while the term "dynamism" may not have been expressly used by the two, this translation from the Italian *vitalità* used by the author seems justified.

9 Monism in psychology is typically defined as an approach to psychology that denies mind-body difference and devotes its studies to demonstrating how the "mental" and the "physical" are mutually reducible. Monistic psychologists, therefore, do not permit for that autonomy of the psyche, which both Freud and Jung insisted upon. Idealism, materialism and phenomenism are all forms of monism. In idealism, all things are mental; in materialism, all things are physical; and in phenomenism, all conditions can be reduced to actual appearances (*Concise Corsini* 2004, 751).

10 According to historian of psychiatry Sonu Shamdasani, the editor of Jung's recently published *Red Book*, the Ixion case was one of the "critical experiences that gave him a clue that, as he wrote in 1952, "it is not a question of a specifically racial hereditary, but of a universally human characteristic" (Shamdasani 2003, 313). The Ixion case has, however, also been written about by feminist Jung scholar Susan Rowland as a regrettable demonstration of Jung's typically "colonialist" mentality (Rowland 2012).

11 In *Man and His Symbols*, Jung summarizes the difference between sign and symbol with the following assertion: "The sign is always less than the concept it represents, while a symbol always stands for something more than its obvious and immediate meaning. Symbols, moreover, are natural and spontaneous products (...); a symbol hints at something not yet known" (Jung 1964, 41).

12 A *biunivocal* relation is one in which the object of the relation is contemporaneously both condition and effect of the relationship. The *biunivocal* correspondence is one of reciprocity or bidirectionality. *Biunivocal* relations are relationships between positions in a set, whereas binary relations are relationships between points in a set (Deleuze and Guattari 1987, 23; Badiou 2008, 36). These relationships are exclusive relationships that exist between only two elements of a set.

13 Jung used the term *enantiodromia* to refer to the occurrence of a "return to the opposite". It is used to suggest "the sudden collapse from one state into its opposite under certain conditions" (*Cambridge Companion to Jung* 2008, 65 and 128).

14 As per the function of symbol formation, Jung believed that "the purpose of symbol was to *transform libido from one level to another*, pointing the way toward future development. Symbols are like living things, pregnant with meaning and capable of acting like *transformers of psychic energy*". For Jung, a cross on a steeple is a sign, an indication that the building beneath it is Christian; a cross on an altar inside the church is a symbol "expressing the ineffable mystery of Christ's resurrection." A symbol is never the product of rational thought (*Cambridge Companion to Jung* 2008, 319).

15 The term *primitive* is a highly contentious one. Though some assert that its earliest usage appears to have been to designate original inhabitants or indigenous populations of a region, its association with pre-literate and non-industrial societies led to it taking on the meaning of unsophisticated, crude or recalling an earlier or ancient period of dead ancestors or progenitors (see "Primitive, n. and adj.", in *Oxford English Dictionary*).

16 *Archai* is the plural form of *archè*, a Greek philosophical term with a number of meanings, including "originating source, cause, principle of knowledge, and basic unity." Aristotle's doctrine of scientific principles propounds that all sciences and scientific knowledge are founded on *archai*, or principles of a limited number and determinate kind. See Richard McKirahan, "Arche" (1998), in *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (retrieved February 3, 2014, URL: <http://www.rep.routledge.com/article/A016>).

17 The phrase "patterns of behavior" is usually used in reference to ethology or the study of animal behavior in a natural setting, rather than in a laboratory environment. One of the major exponents of ethology was Nikolaas Tinbergen (1907-1988), whose work Warburg's biographer Gombrich cites in his studies of perception titled *Art, Perception and Reality* (Gombrich 1973, 40). The move from ethol-

ogy to human social biology in more recent years is typified by the work of American myrmecologist E.O. Wilson who has been accused of scientific materialism and of a determinism that recalls eugenics.

18 *Tertium non datur* is Latin for "third not given" and refers to the principle of the excluded middle, in which every statement is either true or false. In mathematics, the principle of the excluded middle is contested for use in cases of infinite domains where there are no one-to-one correspondences between a set and its constituents (Fraenkel 1973, 228).

19 *Anima* is the Latin term for the Greek *psyche*, and is translated in English as "soul" or "spirit". In Jung's analytical psychology, *anima* and *animus* are the complimentary masculine and feminine parts of the soul-complex, and exist "virtual images" or "psychic aptitudes" that only "acquire solidity, influence and eventual consciousness in the encounter with empirical facts" (Jung 1968, 190).

20 The French historian of philosophy Pierre Hadot defines the Greek term *epistrophe* as a "changing of direction" or "the idea of return." The idea of *epistrophe* is usually compared to *metanoia*, and the two are defined as distinct forms of conversion (Hadot 1981, 175).

21 *Iconoclasm* is a Greek term that refers to the destruction of images, and the overthrowing of institutions or belief systems; *iconophilia*, likewise a Greek term, refers to a love and veneration for images that risks idolatry, or the worship of images.

22 The *daimon* is the Greek term for an intermediary being between gods and humans. A *daimon* is neither inherently good nor bad, whereas the *demon*, in the European Christian tradition, is a malignant force.

## WORKS CITED

Agamben [1975] 1984

Agamben, Giorgio, "Aby Warburg e la scienza senza nome" (1975), *Aut Aut*, 199/200, 1984.

Bing 1960

Bing, Gertrud, "Un ricordo di Aby Warburg", *Rivista Storica Italiana*, LXXII, 1960.

Calabrese 1984.

Calabrese, Omar, "La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia", *Aut Aut*, 199/200, 1984.

Didi-Huberman [2002] 2006

Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, [Paris 2002] tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Gombrich [1970] 1986

Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, [London 1970] Oxford: Phaidon, 1986.

Gorsen 1994

Gorsen, V.P. "Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg", *Kunstforum International*, 127, 1994.

Hillman 1972

Hillman, James, *The Myth of Analysis*, Evanston: Northwestern University Press, 1972.

Hillman 1975

Hillman, James, *Re-Visioning Psychology*, New York: Harper & Row Publishers, 1975.

Hillman 2000

Hillman, James, "Iconoclastia puritana e l'ordine del mondo americano", in *L'immaginario contemporaneo. Atti del Convegno letterario internazionale* (Ferrara, 21-23 maggio 1999), ed. Roberto Pazzi, Ferrara: Leo S. Olschki Editore, 2000, pp. 53-62

Jung [1977] 1995

Jung, Carl Gustav, *Jung parla: interviste e incontri*, [Princeton 1977] trans. Adriana Bottini, Milano: Adelphi, 1995.

Jung [1912-52] 1992

Jung, Carl Gustav, *Simboli della trasformazione* [Zürich 1912], in *Opere*, vol. V, Torino: Bollati Boringhieri, 1992.

Jung [1919] 1994

Jung, Carl Gustav, *Istinto e inconscio* [Zürich 1919], in *La dinamica dell'inconscio*, in *Opere*, vol. VIII, Torino: Bollati Boringhieri, 1994.

Jung [1921] 1996

Jung, Carl Gustav, *I tipi psicologici* [Zürich 1921], in *Opere*, vol. VI, Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

Jung [1928] 1994

Jung, Carl Gustav, *Energetica psichica* [Zürich 1928], in *La dinamica dell'inconscio*, in *Opere*, vol. VIII, Torino: Bollati Boringhieri, 1994.

Jung [1951] 1997

Jung, Carl Gustav, *Aion, Ricerche sul simbolismo del Sé* [Zürich 1951], in *Opere*, vol. IX, Tomo II, Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

Mazzucco 2000

Mazzucco, Katia, "Storia dell'*Atlante Mnemosyne*: la gestazione di un'opera "non finibile", *La Rivista di Engramma*, 1, September 2000.

Pezzella 1989

Pezzella, Mario, "La discesa e il ritorno. Simbolo junghiano e riflessione. Sul mito nella cultura tedesca dell'inizio del Novecento", *Aut Aut*, 229/230, 1989.

Pinotti 2001

Pinotti, Andrea, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano: Mimesis, 2001.

Sacco 2011

Sacco, Daniela, "Sulla via di quel che ha da venire. Presentazione di C.G. Jung, *Il libro rosso*", *La Rivista di Engramma*, 89, April 2011.

Sacco 2013a

Sacco Daniela. *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung*, Bergamo: Moretti&Vitali, 2013.

Sacco 2013b

Sacco, Daniela, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano: Mimesis, 2013.

Semon 1904

Semon, Richard, *Die Mneme als Erhaltendes Prinzip im Wechsel des Organischen Geschehens*, Leipzig: Engelmann, 1904.

Settis [1981] 1990

Settis, Salvatore. "Presentazione", in Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dèi*, [1981] Torino: Bollati Boringhieri, 1990.

Warburg [1927] 1984

Warburg, Aby, "Burckhardt e Nietzsche" (WI 1927), *Aut Aut* 199/200, 1984.

Warburg [1932] 2000a

Warburg, Aby, "La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli" (Leipzig-Berlin 1932), in *La rinascita del paganesimo antico* [1932], Firenze: La Nuova Italia, [1966] 2000.

Warburg [1932] 2000b

Warburg, Aby "Durer e l'antichità Italiana" (Leipzig-Berlin 1932), in *La rinascita del paganesimo antico* [1932], Firenze: La Nuova Italia [1966] 2000.

Yates [1966] 2001

Yates, Frances A., *The Art of Memory*, [London 1966] New York: Routledge, 2001.

## WORKS CITED IN FOOTNOTES

Badiou 2008

Badiou, Alain, *Number and Numbers*, Trans. Robin McKay, Malden: Polity Press, 2008.  
*Cambridge Companion to Jung* 2008

*The Cambridge Companion to Jung*, ed. Polly Young-Eisendrath and Terence Dawson, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

*Concise Corsini* 2004

*The Concise Corsini of Psychology and Behavioral Science*, ed. W. Edward Craighead and Charles B. Nemeroff, New Jersey: John Wiley & Sons, 2004.

Deleuze and Guattari 1987

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1987.

Fraenkel 1973

Fraenkel, A. A., *Foundations of Set Theory*, Amsterdam: Noord-Hollandsche, 1973.

Gombrich [1970] 1986

Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, [London 1970] Oxford: Phaidon, 1986.

Gombrich 1973.

Gombrich, Ernst H., *Art, Perception and Reality*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1973.

Hadot 1981

Hadot, Pierre, *Exercices Spirituels et Philosophie Antique*, Paris: Etudes Augustiniennes, 1981.

Jacobi 1959

Jacobi, Jolande, *Complex, Archetype, Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, trans. Ralph Mannheim, New York: Pantheon Books, 1959.

Jung 1968

Jung, Carl Gustav, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice; The Tavistock Lectures*, New York: Pantheon Books, 1968.

Jung 1964

Jung, Carl Gustav, et al., *Man and His Symbols*, New York: Doubleday, 1964.

Jung 1988

Jung, Carl Gustav, *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934-1939*, ed. James Jarrett, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Nietzsche 2000

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*, trans. Douglas Smith, Oxford: Oxford University Press, 2000.

*Oxford English Dictionary*

*The Oxford English Dictionary*, OED Online (consulted February 2, 2014. URL: <http://www.oed.com>).

Robbins 2001

Robbins, Dorothy, *Vygotsky's Psychology-Philosophy: A Metaphor for Language Theory and Learning*, New York: Kluwer, 2001.

*Routledge Encyclopedia of Philosophy*

*Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig, London: Routledge (consulted February 2, 2014. URL: <http://www.rep.routledge.com>).

Rowland 2012

Rowland, Susan, *The Ecocritical Psyche: Literature, Evolutionary Complexity and Jung*, New York: Routledge, 2012.

Russell 2007

Russell, Mark A., *Between Tradition and Modernity: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896-1918*, New York: Berghahn Books, 2007.

Shamdasani 2003

Shamdasani, Sonu, *Jung and the Making of Modern Psychology: The Dream of a Science*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Warburg 1999

Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity*, trans. David Britt, Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.

Wolfsdorf 2013

Wolfsdorf, David, *Pleasure in Ancient Greek Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

# Le trame intrecciate di *Mnemosyne*

Aby Warburg, Carl Gustav Jung, James Hillman\*

Daniela Sacco

Mentre abbiamo notizia (Gombrich [1970] 1983, 161-162) dello scarso apprezzamento che Aby Warburg ha sempre dimostrato per la teoria psicoanalitica di Sigmund Freud, in particolare per l'importanza da lui attribuita alla sessualità, nulla si sa di una eventuale conoscenza del pensiero di Jung, il cui nome non risulta apparire nei suoi scritti. Pensiero la cui autonomia rispetto al padre fondatore della psicoanalisi, è noto, si afferma proprio nel prendere le distanze rispetto all'equivalenza tra *libido* e sessualità e per aprirla invece a una concezione di inconscio inteso più estesamente come memoria culturale.

Può capitare invece di trovare sempre più spesso il nome di Jung citato accanto a quello di Warburg nei testi critici degli anni più recenti di studi warburghiani. L'accostamento tra i due autori avviene in virtù dell'immediata associazione tra il concetto di *Pathosformeln*, termine chiave del linguaggio warburghiano, e quello di archetipi dell'inconscio collettivo, che caratterizza la psicologia analitica di Jung.

Il contesto storico comune, e lo *Zeitgeist* che lo permea, è l'*humus* in cui Jung e Warburg radicano il loro pensiero. Warburg, nato ad Amburgo nel 1866, precede di nove anni Jung, che pur essendo di natali svizzeri è ereditariamente e soprattutto culturalmente tedesco. Alle spalle di entrambi muove un momento storico particolarmente ribollente di fermenti culturali, attraversato da correnti di pensiero spesso in antitesi tra loro e fautrici di trasformazioni epocali che il nuovo secolo vivrà pagandole il tragico prezzo delle due crisi mondiali.

Sia Jung che Warburg sono riconducibili a filoni di ricerca che in questo periodo accomunano un gran numero di pensatori e scienziati: da una parte, il vivo interesse per il concetto di ereditarietà inaugurato dagli studi di Darwin, con le teorie meccanicistiche dell'evoluzione e della memoria razziale che ne seguirono; dall'altra, in contrasto con il determinismo positivista incalzante, le concezioni vitalistiche legate soprattutto alla *Naturphilosophie*. Quest'ultima corrente di pensiero, sostenuta tra la fine del Settecento



e i primi decenni dell'Ottocento in ambito scientifico tedesco, ha dei significativi sviluppi nella morfologia elaborata da Goethe, che introduce i concetti della *Urform* o *Urtyp*, forma o tipo originario di ogni specie vivente, in una sintesi di studi empirico-naturalistici e umanistico-trascentrali. Altra tendenza vitalistica opposta all'evoluzionismo di stampo darwiniano, dominante alla fine dell'Ottocento soprattutto nella Germania dell'imperialismo, è il pensiero della *Lebensphilosophie*. Una sua probabile influenza può essere intravista sia in Jung che in Warburg, nella misura in cui i due furono affascinati dal pensiero di Nietzsche e al tempo stesso se ne difesero, protetti dalla loro *sophrosyne*.

Jung e Warburg, nell'originalità delle loro posizioni, contestualmente ai differenti ambiti di ricerca ma in comune accordo con l'oggetto ultimo dell'indagine, la memoria culturale, entrano ed escono da questi schieramenti, li attraversano tangenzialmente, sintetizzando creativamente, in virtù della loro personale esperienza e del loro genio, sia le concezioni vitalistiche della *Naturphilosophie* che quelle meccanicistiche della *Naturwissenschaft*.

Per Warburg, filamenti della memoria culturale sono le *Pathosformeln*, per Jung gli archetipi dell'inconscio collettivo: per entrambi in una commistione di componenti deterministiche e finalistiche. Osservando la genesi delle idee che, sia per l'uno che per l'altro, si svolge in un medesimo percorso, dall'osservazione empirica di immagini – quelle dell'arte nel caso di Warburg e soprattutto quelle mentali nel caso di Jung – alla memoria storica sovraperpersonale, risulta fondamentale l'influenza di Jacob Burckhardt.

Il termine "immagine primordiale", che appare in *Simboli della trasformazione* (Jung [1912-52] 1992, 45) come prima espressione del più tardo concetto di archetipo – utilizzato più tardi in *Istinto e inconscio* dove Jung dichiara di averlo desunto da sant'Agostino (Jung [1919] 1994, 153) – è mutuata da Burckhardt che, in una lettera a un allievo, definisce il Faust un'autentica *Urbild*, servendosi a sua volta di un'espressione propria di Goethe. In Warburg, che riconosce in Burckhardt un maestro, il concetto di *Pathosformeln* consiste nell'ipotesi secondo cui dove appare qualche manifestazione di *pathos*, se ne può rintracciare una formula antica.

Oltre Burckhardt, che in questo caso funge da filtro, è comunque possibile risalire direttamente a Goethe, tanto importante per Jung quanto per Warburg riguardo alle stesse tematiche; al punto che, per certi versi, si potrebbe pensare a Goethe come l'anello di congiunzione tra i due.

Per ciò che concerne Warburg, al concetto di “polarità”, che riconosceva espressamente come una sua ideazione oltre che centro del pensiero morfologico di Goethe, si aggiungeva anche quello della dottrina delle forme o tipi originari, ossia quella stessa *Urbild* desunta da Jung. Quanto a Jung, nel 1955 poteva dichiarare di voler “confermare su base sperimentale le intuizioni di Goethe” (Jung [1977] 1995, 344). Gli archetipi sembrano infatti riprodurre nella dimensione dell’immagine principalmente mentale l’*Urphänomen* osservato da Goethe nelle scienze naturali.

Il concetto della *Pathosformel*, concepita già dalle primissime opere, appare compiutamente definita da Warburg nello scritto del 1905 su Dürer (Warburg [1932] 2000b) quale “formula patetica”, o meglio, come una carica emotiva che, recuperando la passionalità espressa nelle immagini dell’arte antica, trova espressione in una formula iconografica che si ripete nel tempo, pur nelle diverse contestualizzazioni storiche che di volta in volta accompagnano il suo rappresentarsi artistico.

In entrambi i casi, gli elementi costitutivi di archetipi e *Pathosformeln* sono l’istinto e l’emozione da una parte, la forma e la riflessione dall’altra, congiunte come le facce di una medesima medaglia. In particolare, per Jung l’immagine primordiale è concepita come “intuizione che l’istinto ha di sé stesso o come autoraffigurazione dell’istinto” (Jung [1921] 1996, 154). E ancora, come “il necessario opposto complementare dell’istinto” (Jung [1921] 1996, 457). Per Warburg, nell’indissolubile intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica c’è un *continuum*, un passaggio ininterrotto tra l’emozione, la sua espressione, e l’atto della riflessione. Si esplicita così un duplice senso del concetto di forma: “Alla caratterizzazione della forma sensibile come aspetto esteriore si affianca, compenetrandola, quella di forma ideale come struttura eidetica, come formula tipica che esprime immediatamente un contenuto psichico o patemico altrettanto tipico: *Pathos-Formel*” (Pinotti 2001, 85).

L’espressione “formule del *pathos*”, avendo la caratteristica di essere sempre indicativa di immagini e rivelativa della loro essenza emotiva, non distingue tra forma e contenuto. In questo modo, il significato del termine si avvicina a quello originario di archetipo dato da Jung, sgombrando il campo da tutte le disquisizioni tra fenomeno e noumeno, tra immagine archetipica e archetipo in sé, che hanno spesso diviso i suoi esegeti. Per Jung l’immagine primordiale, essendo un’organizzazione ereditata dell’energia psichica, ha il “vantaggio della vitalità”; per Warburg, l’evidenza del riconoscimento della *Pathosformel* scaturisce dal contrasto dato dal movimento della figura

osservata rispetto all'immobilità generale della scena, in accordo con una delle sue prime constatazioni, secondo cui la forma classica di rappresentazione veniva adottata dall'artista del Quattrocento ogni qual volta bisognava "calare in un'immagine la vitalità" (Warburg [1932] 2000a).

Ma quella che all'inizio delle ricerche era per Warburg la semplice ipotesi dell'adozione da parte dell'artista di una formula iconografica del passato, diviene più tardi, e via via nel corso del suo pensiero, la convinzione che si tratti più precisamente della riemersione nella memoria personale di una traccia appartenente alla memoria sovraperonale. La questione dell'ereditarietà mnestica rende peculiare l'indagine di Warburg rispetto a quelle degli altri interpreti del Rinascimento, e portando i confini della ricerca a un passato storico che va ben oltre la Grecia, per radicarsi nella "materia stratificata acronologicamente", ha l'effetto di sbazarlo al di là di un'indagine circoscritta alla sola epoca rinascimentale.

Non è un caso che sia Jung che Warburg si rifacciano allo stesso termine scientifico per trovare giustificazione teorica all'idea dell'ereditarietà delle tracce mnestiche: l'*engramma*, coniato dal neurologo Richard Semon, o definita altrimenti come *mneme*. Nell'uso di Semon (Semon 1904), per *engramma* si intende la modificazione durevole della sostanza organica risultante da uno stimolo; mentre i fenomeni legati alla presenza dell'*engramma* o di più *engrammi* sono definiti *fenomeni mnemici*. L'*engramma*, come precipitato mnestico, si mantiene in uno stato di latenza, pronto a riemergere come reazione al ripresentarsi dello stimolo. È evidente come il concetto fisiologico di Semon possa aver rappresentato sia per Jung – per cui *mneme* è la struttura psichica in quanto psiche collettiva (Jung [1921] 1996, 381) – che per Warburg un punto di riferimento importante nella concezione di una memoria collettiva o sociale, caratterizzata dal ripresentarsi di forme tipiche nel corso della storia.

Per entrambi, comunque, è fondamentale la possibilità che la reazione psichica, riemergente come effetto del ripetersi dello stimolo, e l'immagine che l'esprime, siano passibili di trasformazione e adattamento al contesto in cui avvengono, e non una meccanica e sempre identica conseguenza. Viene smussato quindi il causalismo deterministico di Semon e in genere della psicologia monistica di cui era esponente: un filone interno alla biologia evoluzionistica che sappiamo aver influenzato, attraverso Ewald Hering, gli studi di Warburg, e, attraverso Ernst Haeckel, di cui Semon era stato allievo, quelli di Jung, soprattutto in merito alla concezione per cui l'ontogenesi ricapitolerebbe la filogenesi.

È per questo che Jung, nel dare la definizione di immagine, a cui rinvia anche quella di archetipo, cita Semon e allo stesso tempo ne prende le distanze, non ammettendo che la psiche sia un “mero prodotto o un calco delle condizioni ambientali” (Jung [1921] 1996, 454); al contrario, sostiene la trasformazione dell’istinto in forma spirituale.

Lo scarto è fondamentale perché, se da un lato viene ribadita la grande originalità di Jung rispetto ai suoi predecessori – ovvero l’affermazione della psiche autonoma – dall’altro viene specificato ulteriormente in che senso si debba parlare di ereditarietà delle rappresentazioni. Ad essere ereditato è l’archetipo come elemento strutturale, come fattore ordinatore nell’inconscio; l’immagine, invece, che è da esso “ordinata” torna a risorgere come variante soggettiva in ogni vita. È importante tener presente questa precisazione, quando, nell’accostare la teoria degli archetipi di Jung a quella delle *Pathosformeln* di Warburg, la questione viene risolta con l’affermazione che le immagini sono per Warburg realtà storiche, inserite in un processo di trasmissione della cultura, e non entità astoriche come sarebbero per Jung (Agamben [1975] 1984, 126) che viene così frainteso. La prima a smarcare Jung da Warburg sotto questo aspetto è stata probabilmente Gertrud Bing (Bing 1960) che, prendendo ad esempio Medea, non la considera nell’ottica di Warburg un archetipo come avrebbe potuto farlo Jung perché “la sua immagine non trascende la figura che le ha conferito il mito”. Ma come ha osservato anche Gorsen (Gorsen 1994) l’archetipo in Jung è sempre incarnato, perciò è errato considerarlo come una entità trascendente.

Per Jung è la variante soggettiva di ogni vita il contesto che foggia di volta in volta la peculiarità delle immagini. La singolarità delle immagini relativa al loro specifico contesto si sintetizza con un “tratto universale umano”: per Jung “non si tratta neppure di *idee ereditate*, ma di una disposizione funzionale a produrre idee uguali o affini”: è questa disposizione che egli nomina *archetipo*. Il tratto universale umano, di contro ad una eredità specifica di razza, è osservato ad esempio – senza scendere nei dettagli del significato che lo psicologo intendeva trovare in questo specifico caso – nel riconoscimento del parallelismo tra la visione in sogno di un uomo nero malato di mente e l’immagine di Issione sulla ruota. Come, allo stesso modo, Jung riconosce nell’allucinazione di un paziente che vedeva scendere dal sole un membro in erezione che oscillava e produceva vento, la visione descritta in un testo della liturgia mithriaca: un tubo che pendendo dal disco solare genera vento. E in più associa a queste immagini le rappresentazioni di pitture del Medioevo in cui si vede calare dal cielo un tubo, veicolo dello Spirito Santo, che si insinua sotto la veste di Maria per fecondarla (Jung [1912-52]

1992, 109). Questo per comprendere come, nella genesi e sviluppo della teoria degli archetipi, per Jung è stato fondamentale l'uso comparativo delle immagini: la visione del paziente viene riconosciuta e analizzata alla luce delle immagini che la storia della cultura gli offriva. Ciò permette di riscontrare analogie e proporre interpretazioni.

L'acquisizione del termine 'engramma' da parte di Warburg avviene nelle ricerche dell'ultimo periodo della sua vita e gli permette non solo di trovare conferma e giustificazione scientifica, ma anche di approfondire e puntualizzare la concezione delle *Pathosformeln*. Le formule iconografiche utilizzate dagli artisti per rendere il *pathos* dell'antichità risultano essere per Warburg più precisamente "dinamogrammi": cristallizzazioni di antiche energie psichiche sopravvissute come eredità depositate nella memoria, e quindi, in questa nuova accezione, oltre che forze energetiche, anche "dynamo", cioè convertitori di energia.

La loro riemersione è un'esposizione alle "forze del profondo" in cui la mente dell'artista può soccombere o uscirne rivitalizzata. È interessante notare l'analogia con Jung e la concezione inflazionistica della psicopatologia: l'incapacità cioè di contenere la potenza straripante dell'inconscio e l'annientamento in essa. Non è un caso che Warburg abbia percepito il pericolo dei *monstra* della memoria in tutta la loro portata, a seguito della sua personale vicenda psicopatologica, e abbia reso perfettamente il senso di ciò nel saggio del 1927 su Burckhardt e Nietzsche (Warburg [1927] 1984) – quest'ultimo considerato peraltro da Jung un caso esemplare di inflazione dell'Io.

Anche per Warburg il meccanismo della riemersione degli engrammi non è riduttivamente causalistico e meccanico, perché essi possono essere reinterpretati, riadattati e trasformati in relazione a contesti differenti. In più, è nella possibilità della loro reinterpretazione che sta la capacità di controllo sul potere irrazionale che scatenano. Può quindi realizzarsi una "inversione dinamica" tale per cui la stessa energia conservata nella struttura dell'engramma trova espressione in raffigurazioni differenti, anche antitetiche. Come per Jung, si tratta di una spiritualizzazione successiva al riemergere di un impulso vitale.

Determinante per la gestione e la trasformazione dell'energia è, per entrambi, la funzione del simbolo, che nella storia della cultura, come osserva Gombrich, risulta essere il corrispondente dell'engramma di Semon. Per Jung e per Warburg, infatti, il germe della cultura va rintracciato in quell'intervallo sempre fugace tra l'impulso e l'azione, ossia in quel momento in cui la riflessione – la *reflexio* – come ripiegamento rispetto all'impulso

istintivo e sua psichizzazione, si genera nella forma originaria dell'immagine (Jung [1928] 1994, 135): la riflessione come prima psichizzazione dell'emozione avviene sotto forma di immagine.

Per Jung, il simbolo è una "macchina psicologica che trasforma l'energia" (Jung [1928] 1994, 55) e la converte dando vita a rappresentazioni; Warburg parlava a sua volta del passaggio dal "complesso del mostro al simbolo ordinatore". Ed è suggestivo che qualifichi i mostri dell'emozione col termine "complesso", al quale Jung era ricorso per descrivere la riscoperta della psiche autonoma; i complessi come dèmoni che si impossessano dell'individuo scalzandone la volontà e l'autocontrollo.

Se per Warburg i simboli, come trasformatori oltre che conservatori d'energia, convertono le emozioni più profonde dell'anima nelle forme durature dell'arte, si comprende ancora di più il valore delle immagini e del loro localizzarsi a metà strada tra emozione e forma logico-razionale. L'immagine è quindi, per la sua aderenza a un impulso vitale, anzitutto simbolo, e soltanto dopo, nella sua cristallizzazione, diventa segno.

La concezione simbolica di Warburg, profondamente influenzata da quella di Vischer, e quella di Jung, risultano corrispondere proprio sotto questo aspetto: la peculiarità del simbolo è la sua vitalità e ciò che gli impedisce di essere allegoria, o meglio perfetta e indissociabile identità biunivoca di oggetto e significato. Il simbolo, essendo "plurivoco", è inesauribile nella densità di senso e non può essere interpretato esaustivamente come segno o allegoria. Nel suo manifestarsi è un'esperienza nell'immagine e dell'immagine, uno sviluppo "enantiodromico" di un nucleo sotterraneo di per sé indescrivibile che è l'*archè*. Il simbolo in quanto metafora conduce all'ignoto, all'enigma, e presuppone un legame col significato che è oscuro o, come lo definisce Warburg, "magico-concatenante". È il caso per Jung del simbolismo utilizzato nell'azione magica di alcuni rituali, quello ad esempio dei Wacandi, o per Warburg quello della danza dei serpenti: in entrambi i casi si tratta di una formazione simbolica, che richiede come principale riferimento esemplare un atto religioso, e non è un simbolo considerato esclusivamente nel suo portato semiotico, come mero segno.

Della vitalità del simbolo Warburg trova conferma in occasione del viaggio negli Stati Uniti, compiuto tra il 1895 e il 1896, quello che Saxl definisce "viaggio agli archetipi", che lo porterà alla conoscenza delle danze rituali dei Pueblos del Nuovo Messico. Accanto a questa conferma e alla comprensione del significato difensivo del rituale nei confronti di una realtà



esterna avvertita come soverchiante, si prefigura la concezione della permanenza del simbolo, e dell'istinto ad esso sotteso, come radice biologica delle manifestazioni culturali. È infatti nella rappresentazione del fulmine come serpente da parte di un bambino indiano americanizzato che Warburg rintraccia le prove dell'esistenza di una memoria collettiva.

È curioso notare come lo stesso Jung, trent'anni dopo, nel 1925, evidentemente in consonanza a una moda del tempo diffusa con la fiducia nel metodo d'indagine comparativo, abbia compiuto a sua volta un viaggio negli Stati Uniti per visitare i Pueblos del Nuovo Messico. Il viaggio, come un altro compiuto in Kenya, è ricordato da Jung come l'occasione per lo studio approfondito dell'inconscio dei popoli primitivi e la conferma dell'innatismo, ovvero la scoperta che nell'uomo primitivo le idee religiose sono innate (Jung [1977] 1995, 74).

Come si è visto, il concetto di permanenza del simbolo sarà fondamentale per lo sviluppo successivo delle teorie di Warburg e darà alimento al senso della teoria della rinascita, o meglio di quella che definisce "Nachleben", la sopravvivenza, la vita postuma dell'eredità pagana nelle forme artistiche della civiltà europea. Accanto all'idea di permanenza si accompagna quella, già introdotta sopra, di trasformazione. Ne sono un esempio i travestimenti dei soggetti rappresentati nella fascia mediana degli affreschi del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara: dietro le barbare vesti degli antichi demoni-decani indiani della tradizione astrologica orientale, Warburg riconosce i volti delle divinità olimpiche.

Strettamente legato al concetto di polarità del simbolo, sensibile di volta in volta al contesto culturale in cui si inserisce, il rapporto tra permanenza e trasformazione è profondamente dialettico. Il simbolo, concepito nella sua polarità, è un catalizzatore di una infinità di sensi che di volta in volta si determinano fra i poli opposti di un dualismo ambivalente, come l'oscillare enantiodromico tra due poli opposti del processo simbolico descritto da Jung. La polarizzazione infatti è fondamentale anche per la psicologia analitica: l'archetipo come modello esplicativo per la storia delle immagini simboliche, nella sintesi di differenza e ripetizione, riproduce il nesso di permanenza e trasformazione (Pezzella 1989, 148s). È la stessa nozione di polarità e ambivalenza dell'immagine che permette a Warburg di far coesistere problematicamente nella stessa teoria le componenti contraddittorie di permanenza e trasformazione. L'engramma si fa veicolo di una forza dinamica la cui carica è costante, mentre il suo senso può "invertirsi"; ed è in virtù di questo valore della polarità che Warburg, come ha giustamente



mente notato Gombrich, considerò sempre le immagini come detentrici di un significato intrinseco e di una carica emozionale determinata capace di mantenerle comunque autonome rispetto al contesto. È ammessa cioè da Warburg una struttura eidetica ed emozionale a priori rispetto alle determinate concretizzazioni storiche, come esiste per Jung una disposizione innata a produrre immagini parallele, coerentemente all'esistenza di strutture psichiche universali e identiche – le *archai* – che corrispondono al concetto biologico di *pattern of behaviour*. È interessante notare questa corrispondenza parallela ai modelli di comportamento, se si considera che l'indagine di Warburg è rivolta con maggiore attenzione, anche rispetto a Jung, alla componente corporea e gestuale della manifestazione delle *Pathosformeln*, avendone un massimo riscontro nelle espressioni iconografiche dell'arte.

La contraddizione data dalla compresenza di componenti antitetiche all'interno di uno stesso fenomeno è presa in considerazione da Jung nello specifico dell'analisi di eventi psichici. Qui l'elemento antinomico e contraddittorio è compreso come peculiarità del fenomeno psicologico. Per Jung gli eventi psichici possono essere considerati sia dal punto di vista meccanicistico, che è puramente causale, che dal punto di vista energetico, che è essenzialmente finalistico. Essendo entrambi i punti di vista indispensabili per comprendere l'evento psichico, è ammessa “una terza concezione che è tanto meccanicistica quanto energetica” (Jung [1928] 1994, 12). Logicamente parlando, questa terza concezione non sarebbe ammissibile, ma, come Jung insegna, la realtà della psiche non sottostà alla regola del *tertium non datur*.

Questo punto è fondamentale per comprendere in che termini i due psicologi della cultura si siano inseriti all'interno delle concezioni evoluzionistiche che hanno caratterizzato la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Jung, nello spiegare il senso del riemergere di un'immagine mnestica, giunge alla conclusione che “la teoria evoluzionista non può reggere senza il punto di vista finalistico [...]. Il fatto evidente della differenziazione e dell'evoluzione non può mai essere chiarito in maniera esauriente con la causalità, perché esige l'adozione del punto di vista finalistico, che l'uomo ha prodotto nel corso della sua evoluzione psichica così come ha prodotto quello causale” (Jung [1928] 1994, 31).

D'accordo con l'evoluzionismo dell'epoca, pregno di nessi causalistici, Warburg ammette nella successione progressiva dell'evoluzione la presenza di componenti permanenti che si ripetono nel tempo con una certa continuità; tali componenti rappresentano l'elemento “energetico” orientato finalisticamente che, nella regione dello psichico, è riconosciuto da Jung accanto

a quello meccanicistico. Il concetto di permanenza introduce nell'evoluzionismo, concepito fino allora come un progresso continuo e lineare, il concetto di storia che ammette ritorni, quindi un movimento ciclico o degli aspetti anacronistici, per cui elementi vitalistici si sintetizzano con quelli evolutivo-deterministici.

In Jung si dissolve, nella terza dimensione dello psichico, quello che in Warburg è interpretato come un dualismo irrisolvibile: "L'oscillazione tra un paradigma evolutivo-progressivo e un paradigma acronologico-tipologico" (Pinotti 2001, 174) per la comprensione dei fenomeni artistici; una oscillazione che si acquieta solo con la sospensione della domanda sul 'perché', a favore di un metodo descrittivo e attento piuttosto al 'come'. In tutto l'arco del pensiero junghiano è rinvenibile comunque una permanenza di posizioni dualiste, in cui la teoria della polarità psichica tende a irretirsi nella problematica degli opposti.

L'assunzione dello psichico nella sua realtà ontologica di terza dimensione è stata invece assunta radicalmente soltanto dopo di lui da James Hillman. È infatti negli scritti del principale erede di Jung che appaiono riferimenti significativi agli studi di Warburg e si esplicita e approfondisce così la segreta simmetria che abbiamo cercato di evidenziare. Hillman, a una distanza epocale da Jung, si pone in una diversa angolatura teorica. Con la piena acquisizione della realtà psichica come terza dimensione, l'"anima", intesa in un modo affine al neoplatonismo rinascimentale, sfonda gli ultimi residui di dualismo e si apre al molteplice, al politeismo dell'anima pagana. È anche in virtù di questo scarto che è lecito accostare il pensiero di Hillman a quello di Warburg, oltre che per la sua conoscenza del pensiero warburghiano. Accanto al valore metastorico del paganesimo, che forse solo due eretici ebrei come loro potevano comprendere, c'è una corrispondenza tra il senso e il valore che Hillman tributa al concetto rinascimentale di memoria, e l'opera ultima e "non finibile" (Mazzucco 2000) di Warburg, l'*Atlante di Mnemosyne*. È in quest'opera che si percepisce infatti tutta l'attualità di Warburg, probabilmente distante da quel "dualismo irrisolvibile" che gli viene talora diagnosticato, e si coglie l'affinità che lo avvicina, pur nella distanza storica, alle contemporanee teorie della psiche.

L'originalità dell'*Atlante* sta nel fatto che, contrariamente alla produzione precedente, non si tratta di uno scritto di saggistica, ma di una vasta raccolta, un atlante appunto, di pannelli di tela nera in cui vengono appuntate in ordine sparso delle immagini. L'apporto puramente teorico consta di un'introduzione all'opera, scritta da Warburg, di appunti dei diari che han-

no accompagnato la preparazione del progetto, e di note e smilzi commenti documentari relativi a ciascuna tavola. L'elaborazione del tutto comincia dal '24, al ritorno di Warburg dalla clinica di Kreuzlingen diretta da Ludwig Binswanger e termina, senza vedere pubblicazione ma solo una presentazione parziale a Roma presso la Biblioteca Hertziana, nel '29, con la sua morte. A Kreuzlingen Warburg vive quello che, riprendendo un'espressione di Jung, potrebbe essere definito "confronto con l'inconscio" o "malattia creativa", evidentemente determinante per l'elaborazione successiva di *Mnemosyne* (su questo anche rispetto a un ulteriore confronto con Jung e in particolare con il *Libro rosso* si rimanda a Sacco 2013a, 197-212, e Sacco 2013b, 97-107 e Sacco 2011); una prima rivalutazione di questa esperienza di malattia è stata fatta da Giorgio Pasquali (di cui si pubblica in inglese in questo numero di Engramma l'intervento fatto in occasione della sua morte: *A Tribute to Aby Warburg*) e successivamente è stata approfondita da Didi-Huberman (Didi-Huberman [2002] 2006). In questo frangente la frequentazione di Binswanger è stata giustamente ipotizzata da Gorsen (Gorsen 1994) come un possibile motivo di contatto diretto di Warburg con il pensiero di Jung, essendo stato Binswanger suo allievo all'università e proprio da lui introdotto nella cerchia psicoanalitica.

Nelle esplicite intenzioni di Warburg c'è inizialmente la volontà di raccogliere la summa delle proprie ricerche, usando immagini che partono da un nucleo principale quattro-cinquecentesco fino a spingersi fino a una remota antichità da un lato e alla contemporaneità dall'altro. È chiaro, comunque, come, al di là delle intenzioni esplicitate, ci sia una fortissima sproporzione tra il detto e il non detto, e come Warburg riesca qui a far parlare l'eloquente mutismo delle immagini più che in ogni altra sua opera.

Dall'osservazione della struttura dell'Atlante si comprende come il "paradigma acronologico-tipologico" dell'indagine di Warburg trovi uno spazio decisivo in cui manifestarsi, e la polarità del simbolo, più che biforcarsi in due nuclei antitetici, si frammenti in un molteplice polisemico. L'organizzazione delle tavole e delle immagini che ciascuna tavola raccoglie è tale da presupporre nessi sincronici e non gerarchici di associazione tra i singoli pezzi e il tutto; i legami di associazione tra figure e tavole seguono rapporti non di successione ma di contiguità, seguendo una logica tipologica rispetto al modello. I rapporti che si creano nelle associazioni di immagini sono tali da creare quadri di riferimento differenti, equilibri di volta in volta mutevoli. Questo meccanismo è ulteriormente alimentato dalla possibilità di spostare le immagini, appuntate alle tavole con puntine da disegno, e dalla possibilità di creare intercambiabili nessi associativi anche tra le tavole. La lettura

dell'opera si risolve in questo modo in una ragnatela di percorsi, che individuano fili conduttori variamente allacciati e sempre reversibili allo sguardo dell'osservatore. L'effetto degli schemi visivi che ne derivano non è quindi la riproduzione grafica e sistematica delle ricerche teoriche di Warburg: esse risultano, sotto questo rispetto, presenti nell'*Atlante* come fecondi presupposti, da cui riverberano con potenza evocativa echi inesauribili di senso.

Non è un caso che la scelta del nome da attribuire all'atlante illustrato si sia fermata su Mnemosyne, madre delle nove Muse, di contro ad altri possibili termini riferiti ad una più soggettivistica rappresentazione e determinazione dell'uomo. E non è un caso che Mnemosyne sia al contempo il termine fatto iscrivere all'entrata della Biblioteca Warburg ad Amburgo, a indicare il nume tutelare che protegge e feconda gli studi. È infatti la Biblioteca che, come organizzazione del sapere, anticipa la creazione dell'*Atlante*, e sembra prefigurarla a sua immagine e somiglianza (Mazzucco 2000). Una disposizione spaziale tipologica, e non cronologica o alfabetica, regola infatti la distribuzione dei libri al suo interno; la regola è, più precisamente, quella del "buon vicinato", o meglio, l'accostamento dei testi come tessere di un mosaico, secondo connessioni significative tra i diversi ambiti tematici. La biblioteca riproduce così l'immagine dell'enciclopedia (per quanto la classificazione non sia nominale), i libri sono disposti senza ricorso al caso negli scaffali con la volontà di riempire veri e propri "luoghi" del sapere, "secondo la più aristotelica delle definizioni" (Calabrese 1984, 120). Per entrambi i casi, l'*Atlante* e la Biblioteca, il senso di Mnemosyne è da ricondurre a un preciso referente storico: il significato che la memoria ha avuto, in special modo nella cultura rinascimentale.

Il valore dato nel Rinascimento alla memoria è stato colto da Hillman, e con la volontà di recuperarlo sottraendo la memoria alle mentite spoglie dell'inconscio, in cui era stata rinchiusa dal suo rinascere nell'ultimo decennio dell'Ottocento, agli albori della psicoanalisi.

La prima seria riemersione della memoria nel senso rinascimentale del termine si è resa possibile infatti, secondo Hillman, con la teoria degli archetipi dell'inconscio collettivo di Jung, che ha distinto gli stati inconsci in senso stretto dall'inconscio nel senso più antico di memoria. Una memoria a cui può essere restituito l'antico carattere immaginale, a patto di sbarazzarsi del concetto limite negativo di inconscio. Cosa che Hillman fa, lasciandosi alle spalle Jung e il dilemma dualistico dei due opposti, delle "due forme del pensare" (Jung [1912-52] 1992, 32), il linguaggio logico razionale e il linguaggio fantastico.

Il dilemma è risolto nel senso che le due forme del pensare devono scambiarsi i ruoli: per Hillman è tempo che la seconda forma del pensare osservi la prima e non viceversa, è tempo di tradurre il linguaggio della ragione nelle metafore dell'immaginale. Mentre i fenomeni di riemersione dell'immaginale dall'inconscio negativo della psicopatologia devono essere percepiti "come sentieri contorti che portano alla *memoria*, come vie che riconducono in zone perdute dell'anima, dell'immaginazione e della sua storia" (Hillman [1972] 1991, 182). È all'antica tradizione dell'"arte della memoria" che Hillman si ricollega, per recuperare il senso rinascimentale della parola *mnemosyne* e per riconoscere in essa una modalità per l'organizzazione dell'immaginario collettivo secondo le dominanti archetipiche. E non è un caso che Hillman trovi le letture più indicative a questo riguardo nelle pubblicazioni realizzate grazie alla documentazione del Warburg Institute (Yates [1966] 1972).

Se Jung, come punto di riferimento per le osservazioni sul Rinascimento, aveva Burckhardt, e ha concepito quest'epoca come un tipico esempio di enantiodromia, di rovesciamento nell'opposto, nella "passione materialista" (Jung [1951] 1997, 42), delle altezze della spiritualità medievale-cristiana, di contro, Hillman ha come principale referente Warburg e gli studi frutto dalle sue ricerche, e pensa il Rinascimento, per il valore tributato all'anima e all'immaginale, come un ideale psicologico cui ricondursi (Hillman [1975] 1992).

L'arte della memoria, dipanandosi, più o meno sotterraneamente, nel corso di secoli – nel caso dell'indagine della Yates, dal presocratico Simonide al moderno Leibniz – come insieme di tecniche atte a sviluppare la memoria, rivela l'intrinseco legame tra anima, memoria, immaginazione e retorica. Al di là delle finalità retoriche meramente tecniche a cui poteva aspirare chi si affidava a questo "esercizio", il senso più profondo va ricercato nel valore pedagogico che ha avuto per la cura e l'attenzione rivolta alle immagini. I contenuti della memoria erano collocati in una struttura immaginale concepita spazialmente come insieme di "luoghi", in modo tale che la catalogazione potesse avvenire in virtù dell'appartenenza di più idee, eventi, oggetti a un unico significato, più spesso identificato con divinità, personaggi mitici e in alcuni casi con costellazioni zodiacali. Questi luoghi, queste stanze della memoria, sono riconosciuti da Hillman nella funzione di universali, come "configurazioni archetipiche" entro le quali ogni contenuto trovava la sua "intrinseca intelligibilità" (Hillman [1972] 1991, 185). Una catalogazione significativa che, come la Biblioteca e l'*Atlante* di Warburg, non ha nulla a che vedere con le attuali catalogazioni nominali, aderenti a principi cronologici o alfabetici e quindi semplici sistemi di categorizzazione scissi dal contenuto che intendono raccogliere.

Una delle manifestazioni più suggestive dell'uso di quest'arte nel Rinascimento, anche per la concretezza spaziale della sua struttura, è stato il teatro della memoria di Giulio Camillo: una vera e propria costruzione architettonica in legno, raffigurante un teatro neoclassico, sufficientemente grande per permettere l'entrata di due persone alla volta, e intagliato di immagini e cassette in funzione di luoghi su cui apporre le relative figure e ornamenti. La collocazione dell'immaginale nei teatri avveniva con estrema precisione visiva e secondo quelle che la Yates definisce "ragioni psicologiche per la scelta delle immagini mnemoniche". A essere scelte, per la forte impressione che potevano incutere, e quindi per la garanzia dell'esercizio mnemonico, erano soprattutto immagini emotivamente efficaci, eccezionali non solo per la bellezza insolita ma anche per la bruttezza, l'oscenità, l'assurdità delle loro combinazioni.

Si trattava di vere e proprie *imagines agentes*, fantasie attive e drammatiche, che riconducono alla tecnica dell'immaginazione attiva elaborata da Jung; con la differenza che nelle tecniche dell'arte della memoria manca quell'attenzione vigile che per Jung l'Io, nel contesto della psicopatologia, deve mantenere nel condurre il flusso di fantasie, per evitare di esserne travolto. Nelle pratiche mnemotecniche c'era comunque un'attenzione per la precisa collocazione e l'ordine spaziale che le immagini dovevano avere nel teatro mentale, ma quest'ordine era inerente le immagini stesse e quindi non riguardava l'attenzione di un principio ordinatore presupposto al di fuori.

La necessità per l'uomo moderno di porre un controllo vigile all'attività fantastica rivela tutta la disabitudine a prendersi cura delle immagini, che diventano di conseguenza pericolose per una civiltà riformata in modo iconoclastico, che le ha espunte dalla memoria e ha, con questo, abraso la memoria stessa. Il giudizio di pericolosità riferito alle immagini le confina nella patologia, ma Hillman riconosce nelle "fantasie patologizzate" i "sommovitori dell'anima". Le *imagines agentes*, pregne di potere metaforico contro ogni costrizione concettuale, avevano la funzione di stimolare l'apprendimento e il ricordo agendo al servizio della psiche, abbracciandone e ampliandone il respiro. In questo modo, per Hillman, l'arte della memoria è stata un'attività morale dell'anima.

Il nesso tra anima e memoria sembra emergere nel pensiero di Warburg fin dalla fucina dove prenderà il via la teoria delle *Pathosformeln*, da quel carteggio febbricitante con l'amico André Jolles, che era nato nel tentativo di spiegare la presenza di una ninfa classica nell'austera composizione de *La nascita di S. Giovanni Battista* del Ghirlandaio. Nelle vesti della ninfa classica che cattura lo sguardo dei due amici è riconoscibile l'anima pagana e politeistica.



La ninfa rapisce l'attenzione proprio per il principio dinamico che la muove e così innesca la necessità di rappresentare in forma narrativa quello stesso processo interiore che dall'emozione conduce alla valutazione critica. Ne esce un disquisire tra innamorati sulla medesima immagine evocativa, e quindi la rivelazione del potere metaforico che l'emozione contenuta nell'immagine scatena. Ai due che si interrogano sulla sua manifestazione, la ninfa appare come "colei che portava vita e movimento in una scena per il resto immobile", "pareva il movimento fatto persona". La personificazione dell'anima nella ninfa passa attraverso l'immagine della "farfalla" che "vola", "volteggia", rendendosi sfuggente e inafferrabile, trasportando "nel cielo blu", tra le "Idee". È un'immagine che contiene in nuce "il percorso dalla percezione individuale (estetica) alla memoria storica sovraperpersonale" (Settis [1981] 1990, XV), il movimento dell'anima alla scoperta dello sfondo archetipico a cui appartiene, quel ritorno alle Idee significato dall'*epistrophe* neoplatonica.

L'intimo legame che congiunge l'anima alla memoria passa dunque per la dimensione dell'immaginale e il linguaggio delle immagini, quello stesso che parlano le figlie di Mnemosyne, le Muse: il linguaggio delle arti. Se "le arti e la psiche ai loro livelli primari parlano innanzitutto il linguaggio della memoria" (Hillman [1972] 1991, 187), non stupisce che Warburg abbia preferito comunicare il senso dell'antica parola Mnemosyne anzitutto con l'uso delle sole immagini. Un utilizzo dell'immaginale che sarebbe più opportuno ridefinire, con Hillman, *doulia*, ossia un atteggiamento di servizio che presuppone la percezione dell'immagine come autonoma, avente valore di per sé, bastante a se stessa, di contro alla *latría*, che alimentando l'idolatria, presuppone un significato trascendente e superiore all'immagine.

Warburg ha recuperato per queste vie una forma di comunicazione che si era persa con la dimenticanza dell'anima, e ha potuto farlo perché si è rivolto a un modello sapienziale rinascimentale in cui, per l'influenza della filosofia neoplatonica, l'anima e non l'uomo ha un ruolo centrale. Il Rinascimento ha riconosciuto il diritto dell'immaginazione a un proprio spazio, e per questo Hillman lo considera un ideale psicologico a cui ricondursi: "Se vogliamo restituire l'immaginazione al suo pieno significato, abbiamo bisogno di una specie di enorme stanza che funzioni da suo 'realistico' contenitore" (Hillman [1975] 1992, 336). Recuperare tale comunicazione significa ritrovare non solo una forma di linguaggio perduto, ma un intero mondo, un orizzonte cosmologico: quella zona intermedia tra corpo e spirito in cui dimora l'anima, che per il tramite dell'immaginale congiunge l'umano al divino; un cosmo che torna ad essere pensato nelle sue micro-macrocosmiche interconnessioni.



Preclusa loro la terza dimensione dello psichico, le immagini si riducono a mera fisicità confondendosi nella fattualità delle cose, come oggetti tra gli oggetti, o si risolvono in pura trascendenza negandosi quindi nell'invisibilità. La negazione del loro proprio statuto cosmologico risulta prerogativa non solo dell'iconoclastia, che da sempre ne ha misconosciuto il valore autonomo, ma anche dell'imperante attuale iconofilia che, nell'inganno della venerazione per l'immagine, come doppio dell'iconoclastia replica la sua stessa violenza. Se il sistema imperante è monoteistico e la psiche policentrica non ha contenitori per ciascuno dei suoi frammenti, Hillman indica il percorso della cura dell'anima, che muove verso la restituzione dell'immaginale alla sua effettiva dimensione gnoseologica. In essa l'immagine ritrova il proprio statuto di *daimon*: le immagini tornano cioè ad essere "daimoniche", mediatrici, e non più "demoniache" (Hillman 2000). Allo stesso modo, si potrà intravedere una cosmologia dell'anima nell'*Atlante* di Warburg.

Lungo questa esposizione, i sentieri di Mnemosyne si sono incrociati seguendo le due forme del pensare: il primo, percorso da Warburg in sintonia con Jung sulle tracce della radice fisiologica della *mneme*; il secondo, percorso con Hillman nel dar voce al linguaggio delle Muse. In entrambi i casi, Warburg è il testimone di un'intelligenza che restituisce in suprema sintesi il significato espressivo del nostro codice culturale.

## NOTE

\* Una precedente versione del presente articolo è stata pubblicata ne "La Rivista di Engramma" 16 (maggio/giugno 2002), poi riedita in *Id.*, 35, (agosto/settembre 2004). Sul tema l'autrice è tornata a confrontarsi in altre pubblicazioni successive: *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung*, Moretti&Vitali, Bergamo 2013, in particolare nel cap. V. III, e *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano 2013, in particolare II parte, cap. IV, e in parte nell'articolo *Sulla via di quel che ha da venire. Presentazione di C. G. Jung, Il libro rosso*, "La Rivista di Engramma" 89 (aprile 2011).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben [1975] 1984

Agamben, Giorgio, "Aby Warburg e la scienza senza nome" (1975), *Aut Aut*, 199/200, 1984.

Bing 1960

Bing, Gertrud, "Un ricordo di Aby Warburg", *Rivista Storica Italiana*, LXXII, 1960.  
Calabrese 1984.

Calabrese, Omar, "La geografia di Warburg. Note su linguistica e iconologia", *Aut Aut*, 199/200, 1984.

Didi-Huberman [2002] 2006

Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, [Paris 2002] tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Gombrich [1970] 1986

Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, [London 1970] Oxford: Phaidon, 1986.

Gorsen 1994

Gorsen, V.P. "Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg", *Kunstforum International*, 127, 1994.

Hillman 1972

Hillman, James, *The Myth of Analysis*, Evanston: Northwestern University Press, 1972.

Hillman 1975

Hillman, James, *Re-Visioning Psychology*, New York: Harper & Row Publishers, 1975.

Hillman 2000

Hillman, James, "Iconoclastia puritana e l'ordine del mondo americano", in *L'immaginario contemporaneo. Atti del Convegno letterario internazionale* (Ferrara, 21-23 maggio 1999), ed. Roberto Pazzi, Ferrara: Leo S. Olschki Editore, 2000, pp. 53-62

Jung [1977] 1995

Jung, Carl Gustav, *Jung parla: interviste e incontri*, [Princeton 1977] trans. Adriana Bottini, Milano: Adelphi, 1995.

Jung [1912-52] 1992

Jung, Carl Gustav, *Simboli della trasformazione* [Zürich 1912], in *Opere*, vol. V, Torino: Bollati Boringhieri, 1992.

Jung [1919] 1994

Jung, Carl Gustav, *Istinto e inconscio* [Zürich 1919], in *La dinamica dell'inconscio*, in *Opere*, vol. VIII, Torino: Bollati Boringhieri, 1994.

Jung [1921] 1996

Jung, Carl Gustav, *I tipi psicologici* [Zürich 1921], in *Opere*, vol. VI, Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

Jung [1928] 1994

Jung, Carl Gustav, *Energetica psichica* [Zürich 1928], in *La dinamica dell'inconscio*, in *Opere*, vol. VIII, Torino: Bollati Boringhieri, 1994.

Jung [1951] 1997

Jung, Carl Gustav, *Aion, Ricerche sul simbolismo del Sé* [Zürich 1951], in *Opere*, vol. IX, Tomo II, Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

Mazzucco 2000

Mazzucco, Katia, "Storia dell'*Atlante Mnemosyne*: la gestazione di un'opera "non finibile", *La Rivista di Engramma*, 1, September 2000.

Pezzella 1989

Pezzella, Mario, "La discesa e il ritorno. Simbolo junghiano e riflessione. Sul mito nella cultura tedesca dell'inizio del Novecento", *Aut Aut*, 229/230, 1989.

Pinotti 2001

Pinotti, Andrea, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano: Mimesis, 2001.

Sacco 2011

Sacco, Daniela, "Sulla via di quel che ha da venire. Presentazione di C.G. Jung, *Il libro rosso*", *La Rivista di Engramma*, 89, April 2011.

Sacco 2013a

Sacco Daniela, *Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman crede infedele di Jung*, Bergamo: Moretti&Vitali, 2013.

Sacco 2013b

Sacco, Daniela, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano: Mimesis, 2013.

Semon 1904

Semon, Richard, *Die Mneme als Erhaltendes Prinzip im Wechsel des Organischen Geschehens*, Leipzig: Engelmann, 1904.

Settis [1981] 1990

Settis, Salvatore. "Presentazione", in Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dèi*, [1981] Torino: Bollati Boringhieri, 1990.

Warburg [1927] 1984

Warburg, Aby, "Burckhardt e Nietzsche" (WI 1927), *Aut Aut* 199/200, 1984.

Warburg [1932] 2000a

Warburg, Aby, "La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli" (Leipzig-Berlin 1932), in *La rinascita del paganesimo antico* [1932], Firenze: La Nuova Italia, [1966] 2000.

Warburg [1932] 2000b

Warburg, Aby "Durer e l'antichità Italiana" (Leipzig-Berlin 1932), in *La rinascita del paganesimo antico* [1932], Firenze: La Nuova Italia [1966] 2000.

Yates [1966] 2001

Yates, Frances A., *The Art of Memory*, [London 1966] New York: Routledge, 2001.

# “Più positivo dei positivisti”

Antropologia, psicologia, evoluzionismo in Tito Vignoli

Elena Canadelli

*“Più positivo dei positivisti”. Antropologia, psicologia, evoluzionismo in Tito Vignoli*, di Elena Canadelli, edito da ETS nel 2013, è il primo studio interamente dedicato a Tito Vignoli (1824-1914), uno dei protagonisti della stagione positivista italiana. Pensatore dai numerosi interessi, fu psicologo, antropologo, filosofo, storico delle religioni e tra i primi ad abbracciare la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin in Italia. La riflessione di Vignoli è frutto di una feconda contaminazione tra scienze umane e scienze naturali, come dimostra la sua opera principale, *Mito e scienza* (1879). Ben inserito nel circuito culturale dell'epoca, dopo la morte fu però presto dimenticato. Oggi è noto soprattutto per l'influenza esercitata sul fondatore degli studi iconologici Aby Warburg. Grazie a vaste ricerche d'archivio, il volume fa luce sul *lungo ragionamento* di un pensatore che in pieno positivismo amava definirsi “più positivo dei positivisti”.

Di seguito si pubblica un estratto dall'Introduzione del volume e uno stralcio tratto dal terzo capitolo, dedicato alla fortuna di *Mito e scienza*, da Hermann Usener a Aby Warburg.

## Introduzione

Il tema trasversale del rapporto tra il mito e la scienza, il pensiero ‘primitivo’ e la mente ‘civilizzata’, accompagna gran parte della moderna riflessione sull'uomo. Proprio a un volume del 1879, intitolato *Mito e scienza*, deve ancora oggi la sua fama lo psicologo e antropologo evoluzionista Tito Vignoli (1824-1914), inserito dalla critica tra gli animatori della stagione positivista in Italia.

Noto in vita, il suo nome fu presto dimenticato dopo la morte: un destino comune a numerosi protagonisti della sua generazione, cancellati e resi inattuali dallo spartiacque della Grande Guerra e da una storiografia di stampo idealista, poco interessata a una filosofia appiattita sulla scienza, come quella positivista. Se negli ultimi decenni gli storici della filosofia e della scienza sono tornati a occuparsi di figure chiave a lui coeve, come

Cesare Lombroso e Paolo Mantegazza, Vignoli è rimasto finora ai margini di questo recupero. Gli studi a lui dedicati lo collegano per lo più alla storia della psicologia, del positivismo o dell'evoluzionismo italiano[1], mentre il suo nome compare di sfuggita in lavori dedicati a figure maggiori che per diversi motivi lo hanno incrociato, come Carlo Cattaneo, del quale divenne collaboratore con alcuni articoli sulla rivista "Il Politecnico", o il fondatore degli studi iconologici Aby Warburg, che lesse e apprezzò il suo *Mito e scienza*. Alcuni lo accostano a Carl Gustav Jung, altri invece ne sottolineano l'influenza su poeti e scrittori quali Giovanni Pascoli e Carlo Emilio Gadda[2].

Molti aspetti della sua opera e della sua biografia rimangono però da approfondire. Le ragioni di questa dimenticanza sono diverse. Senza dubbio ha contribuito il suo stile di scrittura, giudicato già da contemporanei come Cattaneo e Francesco De Sarlo involuto e difficilmente comprensibile[3]. In secondo luogo, anche la frammentazione del suo archivio ha avuto un peso. Per questo è stato necessario svolgere in via preliminare una vasta attività di recupero di fonti archivistiche: a partire da un esame dei materiali conservati nel Fondo Vignoli del Museo civico di storia naturale di Milano, l'istituzione da lui diretta tra il 1893 e il 1911, sono stati rintracciati presso tre diversi rami di eredi (Rasini di Castel Campo, Cipollini e Valenti di Milano), il carteggio, l'archivio personale ricco di appunti e la sua biblioteca privata[4].

La ricerca si è poi allargata ad altri fondi d'archivio disseminati in tutta Italia. La documentazione emersa ha permesso di guardare a Vignoli da un punto di vista nuovo, sia sotto il profilo teorico sia sotto quello biografico. Il consistente carteggio intrattenuto con il filosofo pisano Silvestro Centofanti, conservato presso l'Archivio di Stato di Pisa, per esempio, oltre a portare alla luce numerose notizie personali, ha fatto emergere la centralità del suo interesse per la linguistica comparata durante gli anni Cinquanta dell'Ottocento, contribuendo a leggere la sua successiva riflessione sull'uomo e il suo avvicinamento all'evoluzionismo da un'angolatura diversa[5].

L'opera di Vignoli copre un arco temporale e tematico molto ampio, frutto di una feconda contaminazione tra filosofia, storia delle religioni, linguistica, etnografia, antropologia, psicologia, paleontologia, zoologia e fisiologia. Egli guardò a Vico come a Hippolyte Taine, a Vincenzo Gioberti come a Herbert Spencer, a Ernest Renan come a Charles Darwin, a Wilhelm Wundt come a Max Müller. Figura difficile da incasellare sotto un'etichetta storiografica o uno specifico settore disciplinare, Vignoli costringe a ridefi-

nire i confini di un positivismo dalle molte anime, sospeso tra la fiducia nel progresso e la paura della regressione, tra il mito e la scienza, tra naturalismo e storicismo. Lui stesso, a questo proposito, non esitava a definirsi "più positivo dei positivisti più infatuati" (Vignoli 1881a, 6).

Questo libro vuole contribuire a restituire completezza e profondità al suo profilo di studioso, concentrandosi in particolare su un aspetto che ha segnato in maniera trasversale tutto il suo lavoro: l'indagine sull'uomo.

In un'epoca come la seconda metà dell'Ottocento, segnata da una vera e propria ossessione per la questione antropologica, egli coniugò pensiero filosofico e conoscenze sperimentali, scienze umane e scienze naturali. Il suo interesse a tutto tondo per l'uomo post-darwiniano consente di fare luce su alcuni temi 'forti' al centro dell'attenzione in quegli anni, riguardanti l'origine e l'antichità del genere umano in rapporto al regno animale, le culture dei popoli cosiddetti "primitivi", il progresso della civiltà, il funzionamento della mente.

Negli anni in cui l'antropologo vittoriano Edward Burnett Tylor pubblicava i due volumi della *Primitive Culture* (1871) e James George Frazer dava alle stampe la prima edizione del suo monumentale *Il ramo d'oro* (1890), l'evoluzionista Vignoli fu uno dei pochi in Italia a occuparsi dell'uomo in un'ottica che potremmo definire di 'antropologia culturale', in un contesto altrimenti dominato da studi di antropologia fisica. Accanto alla ricerca 'filosofica' delle radici del mito e della scienza, si occupò di psicologia e psicofisica, con particolare attenzione alla psicologia comparata, di cui in Italia è considerato l'iniziatore; senza dimenticare la costante attenzione nei confronti del dibattito evoluzionistico, di cui seguì anche gli sviluppi tardo ottocenteschi. Mentre si andava affermando la psicologia sperimentale e il padre della psicoanalisi Sigmund Freud poneva le basi della sua teoria dell'inconscio, Vignoli lavorava sul ruolo giocato dalla psiche nel processo evolutivo, sul sogno, sul funzionamento della percezione e dell'intelligenza nell'uomo e negli animali, avendo come termini di paragone studiosi quali George John Romanes, Giuseppe Sergi, Ernst Haeckel, Hermann Lotze, Théodule Ribot e Alfred Binet.

È quindi il filo rosso della riflessione sull'uomo a scandire i capitoli del libro, dedicati alle diverse stagioni della sua consistente produzione: da quella dominata dalla linguistica e dalla filosofia della storia, che precede l'adesione all'evoluzionismo, a quella psicologica e antropologica matura degli anni Settanta, fino al ripensamento di alcuni assunti nell'ultimo periodo. Il

suo saggio di maggior successo, *Mito e scienza*, rappresenta in questo senso solo la punta dell'iceberg di un "lungo ragionamento" iniziato negli anni Cinquanta e proseguito fino alla morte nel 1914.

### Fortuna di *Mito e Scienza* da Hermann Usener a Aby Warburg

In una lettera a Vignoli, Canestrini definiva *Mito e scienza* un'opera "eminentemente originale e profonda"[6]; un'originalità che a Novecento inoltrato gli fu riconosciuta anche da uno studioso del calibro di Ernst Cassirer, che vi vedeva soprattutto un'indagine psicologica sulla capacità di conoscere dell'essere umano. Nel secondo volume sul pensiero mitico e nel terzo volume sulla fenomenologia della conoscenza della *Filosofia delle forme simboliche*, Cassirer sottolineava che, pur nei limiti di un indirizzo "rigorosamente empiristico" (Cassirer 1964, 31) e di "una gnoseologia puramente positivista" (Cassirer 1964, 100), nell'affrontare il tema del mito Vignoli aveva avuto il merito di risalire a un'unità logica formale, a una legge dello spirito, evitando una mera indagine quantitativa e comparativa basata sull'accumulo di dati etnografici, storici, religiosi, tipica dell'antropologia vittoriana. Colpito dalla concezione non puramente progressista del rapporto tra mito e scienza, per Cassirer l'antropologo italiano aveva riconosciuto "al mito un proprio principio trascendentale, una peculiare legge di formazione che anche nel progredire dello spirito verso la scienza sperimentale ed esatta non scomparirebbe semplicemente, ma si affermerebbe accanto alle formazioni della scienza rigorosa"[7].

Come per il *Saggio di psicologia comparata*, le traduzioni in tedesco del 1880 (per la Brockhaus) e in inglese del 1882 (per la Kegan Paul Trench di Londra) aiutarono *Mito e scienza* a oltrepassare i confini nazionali. Appena uscito, il libro si guadagnò una recensione sul prestigioso "Journal des Savants", che lo definiva "une étude psychologique et philosophique sur le mythe et sur les conditions mentales dans lesquelles il prend naissance et se développe", ricco di "aperçus neufs et ingénieux, en observations fines, d'un puissant esprit d'analyse des opérations psychiques" (*Mito e scienza* 1879, 724). Nel 1881, poco dopo la pubblicazione della traduzione tedesca, lo storico delle religioni Hermann Usener diede un'ampia e dettagliata segnalazione dell'opera sulle pagine della "Deutsche Literaturzeitung". Pur accennando al debito di Vignoli nei confronti di Vico, Usener preferiva inserire *Mito e scienza* tra gli studi di storia della cultura che avevano preso avvio dopo Darwin[8]. Anche l'anonimo recensore del "Popular Science Monthly" sottolineava il punto di vista genuinamente darwiniano adottato dall'autore del saggio, avvisando il lettore: "It is not a book of old fairy tales



nor of the mythological legends of different peoples, but it is a compact disquisition on the origin and nature of the common mythical element manifested by all grades of intelligence" (*Myth and Science* 1882, 270).

Accanto agli apprezzamenti, non mancarono le critiche. L'"Archivio per l'antropologia e la etnologia" diretto da Paolo Mantegazza, dopo la recensione del *Saggio di psicologia comparata*, tornava a essere severo con Vignoli, rimproverato (come aveva fatto Carlo Cattaneo una ventina di anni prima) di usare il "linguaggio oscuro e incerto dell'antica metafisica", con uno "stile poco chiaro" che rendeva confusi i concetti espressi, gettando il lettore in un "labirinto gotico" dalle "cento guglie". Vignoli aveva insomma "in mano armi ottime, ma le maneggia male, e di rado colpisce nel segno"[9]. Vi era poi chi, come il docente di filosofia morale dell'Università di Genova, Luigi Garello, aveva dedicato alla teoria di questa "mente eletta di pensatore, sussidiata, come poche, da vasta e profonda cultura"[10], un intero capitolo nel suo volume del 1908, *La morte di Pan*, con il principale intento di criticare la sua lettura psicologica del mito.

Al di là di critiche e consensi, *Mito e scienza* agì da volano per Vignoli, che grazie a questo studio fu contattato per collaborare con alcune importanti riviste del tempo, come la tedesca "Archiv für Religionswissenschaft"[11]. Entrò inoltre in contatto epistolare con figure di rilievo della cultura europea della seconda metà dell'Ottocento, come lo storico francese Alfred Maury[12], tra i fondatori dell'École des Hautes Études di Parigi, autore tra l'altro nel 1865 del volume *Le sommeil et les rêves* (che lo rese noto per le sue ricerche pionieristiche sull'interpretazione dei sogni prima di Freud), o lo scrittore austriaco Leopold von Sacher-Masoch, che suo malgrado ispirò lo psichiatra e neurologo tedesco Richard von Krafft-Ebing nella coniazione del termine "masochismo". Con l'autore del celebre racconto *La Venere in pelliccia* (1870), Vignoli intrattenne un consistente carteggio incentrato soprattutto sulla sua collaborazione alla rivista "Auf der Höhe"[13], fondata da Sacher-Masoch e stampata a Lipsia tra l'ottobre 1881 e il settembre 1885. Vignoli mandò alla rivista l'articolo *Die Aesthetik in der Evolutionstheorie*, pubblicato nel febbraio 1882, che a detta di Sacher-Masoch aveva suscitato "un immense retentissement: presu'en Amerique ou les journaux en out parlè et en out donnè des extracts"[14].

Non è invece facile valutare l'esatta influenza che Vignoli esercitò sul fondatore dell'iconologia Aby Warburg. Certo è che questa vicinanza ha contribuito alla riscoperta contemporanea della sua opera, in particolare di *Mito e scienza*, recentemente rieditato in lingua inglese[15].

Il confronto di Warburg con l'opera di Vignoli è testimoniato dall'esemplare in tedesco del volume, chiosato dallo studioso e conservato al Warburg Institute di Londra, insieme ad alcuni appunti risalenti al 1890, in cui Warburg commentava le teorie dell'italiano sul meccanismo della personificazione alla base del mito[16]. Senza voler esagerare l'apporto di Vignoli al pensiero warburghiano, *Mito e scienza* rientrò, insieme a lavori come *L'espressione delle emozioni negli animali e nell'uomo* di Darwin, tra le letture evoluzionistiche in cui maturarono le prime riflessioni di Warburg. Secondo Ernst Gombrich, lo storico della cultura tedesco si sarebbe infatti avvicinato a quest'opera mentre seguiva le lezioni di mitologia di Usener (che abbiamo visto interessato al lavoro dell'italiano) all'Università di Bonn nel semestre invernale 1886/87[17].

Al di là di corrispondenze più o meno dirette (ancora tutte da approfondire), ad avvicinare i due pensatori erano i temi che stavano a cuore a entrambi. Ampliando la prospettiva di Vignoli, si aprivano interrogativi che, con accenti e finalità senza dubbio differenti, segnavano in profondità anche la riflessione warburghiana e quella di altri storici della cultura del periodo: il rapporto tra la pratica magica e il pensiero scientifico, tra il mito e la razionalità, il problema della sopravvivenza delle culture passate in quelle successive, della circolazione di tratti culturali nel tempo e nello spazio, dell'adattamento e della ricomparsa sotto nuove sembianze di tradizioni che si credevano estinte.

L'assonanza delle idee di Warburg con quelle di Vignoli emergeva in particolare nella sua conferenza *Il rituale del serpente*, tenuta a Kreuzlingen nella clinica dello psichiatra Ludwig Binswanger il 21 aprile 1923 per provare di essere guarito dalla malattia mentale che lo affliggeva da cinque anni. Nel rispolverare i ricordi del viaggio del 1895/96 tra gli indiani Pueblo del Nuovo Messico, Warburg riprendeva alcuni temi giovanili, tra cui, uno in particolare si avvicinava al pensiero di Vignoli: per il tedesco, infatti, la pratica magica e la scienza, sorta solo in un secondo momento, rispondevano, con strumenti diversi, ai medesimi bisogni di sopravvivenza. Prima dell'avvento del pensiero scientifico, l'uomo, spinto dalla paura, cercava di esorcizzare questi sentimenti con la magia, popolando il mondo di anime attive che poteva influenzare e dominare con rituali e danze. Questa concezione ricordava da vicino la spiegazione vignoliana del mito come primo, erroneo e imperfetto tentativo da parte dell'uomo di conoscere e padroneggiare il mondo esterno.

Con accenti vicini a quelli di Vignoli, Warburg scriveva che il "pensiero fantastico è – per quanto ciò possa sembrare strano – il primo stadio della

nostra spiegazione scientifico-genetica del mondo" (Warburg [1988] 1998, 31). Per questo la comprensione dell'universo sviluppata dagli indiani Pueblo "attraverso connessioni disorganiche non è poi così lontana dal darwinismo: infatti, mentre noi vediamo una legge di natura in quello che è un processo evolutivo autonomo, i pagani ricorrono a nessi arbitrari con il mondo animale. Ciò che determina la vita di questi cosiddetti primitivi è, se si vuole, un darwinismo mediato da una mitica affinità elettiva" (Warburg [1988] 1998, 31).

Alla fine del XIX secolo, i Pueblo offrirono a Warburg la possibilità di addentrarsi in questa mentalità simbolica delle origini, in cui la magia rivestiva un preciso ruolo utilitaristico. La danza mascherata con i serpenti non era un gioco, ma un serio e valido strumento a disposizione degli indiani nella lotta per l'esistenza. Il serpente sagittato, simbolo del fulmine, diventava allora un mediatore necessario per propiziare la pioggia in una regione arida come il Nuovo Messico. In questo senso la magia andava interpretata come un'espressione arcaica di realismo, perché era la siccità che insegnava all'uomo 'selvaggio' a fare incantesimi e a pregare. Se l'umanità 'primitiva' comprendeva il mondo attraverso il mito (la magia e la "causalità danzata" dei Pueblo), l'età tecnologica non aveva più bisogno del serpente per sopravvivere. Sia per Vignoli che per Warburg la spiegazione fornita dalle scienze era subentrata quindi alla causalità mitologica, eliminando lo sgomento e l'angoscia che l'uomo provava di fronte ai simboli magici che egli stesso aveva creato.

Nonostante le indubbie affinità teoriche, diverse furono le strade prese dai due pensatori. Se Vignoli rimase un convinto assertore delle possibilità salvifiche della scienza, l'unica in grado di rispondere agli interrogativi esistenziali e conoscitivi dell'uomo, questa conclusione non esaurì certamente il discorso antropologico e culturale intrapreso da Warburg. Al di là dell'interessante rapporto con l'iniziatore degli studi iconologici, come misero ben in evidenza già i contemporanei di Vignoli, *Mito e scienza* era in primo luogo un'indagine filosofica sulla capacità di conoscere dell'essere umano; uno studio che per essere compreso appieno deve essere collocato nel più ampio programma di ricerca sviluppato dal suo autore nel corso della seconda metà dell'Ottocento. Vignoli, come uomo del positivismo, sollevava temi di grande interesse che se da un lato intercettavano filoni di ricerca legati al passato, dall'altro aprivano le porte ai moderni sviluppi della psichiatria, della neurologia e dell'antropologia culturale, temi chiave di una *fin de siècle* venata di nevrosi e psicopatologie individuali e collettive.

## NOTE

1 Penso in primo luogo agli importanti contributi di Nicola Badaloni (1990; 1993), Girolamo De Liguori (1998; 2000) e Giovanni Landucci (1996; 2001). Più di recente, si vedano i lavori di Canadelli (2006; 2007; 2010b; 2010c), Magnano San Lio (2008) e Steardo (2010).

2 Per gli studi che collegano Vignoli a Pascoli, cfr. Bazzocchi (1993: 33-36; 66) e Marcolini (1997); a Gadda, cfr. Antonello (2004) (2005: 22-78); a Freud e Jung, Parsifal-Charles (1986: 489-490); a Warburg, tra i tanti, Didi-Huberman (2006: 381-397), Gombrich (2003), Papapetros (2011: 94-95), Villhauer (2002: 17-19); a Cattaneo, cfr. De Liguori (2000b); Lacaita et al. (2005, a cura di).

3 In una lettera non datata, scritta probabilmente tra il gennaio e il febbraio 1863, Cattaneo rimproverava Vignoli per lo stile "di sacrestia", "studiato per confondere le idee" (Cattaneo, 1956: 115). La minuta è conservata presso le Civiche Raccolte Storiche – Museo del Risorgimento di Milano (d'ora in poi CRSM), Carteggio di Carlo Cattaneo, b. 3, plico 30, doc. 170. Lo psicologo De Sarlo imputava la scarsa diffusione degli scritti di Vignoli proprio alla "mancanza di sobrietà nell'esposizione dei fenomeni osservati, nei riferimenti, nei confronti, nei rimandi". La lettura finiva così "per essere faticosissima e per esercitare un'azione financo repulsiva" (De Sarlo, 1915: 306). Anche l'"Archivio per l'antropologia e la etnologia" di Paolo Mantegazza non fu tenero con Vignoli, criticato per lo "stile poco chiaro" e il "linguaggio oscuro e incerto dell'antica metafisica" (Mantegazza, 1880: 144-145). Perfino nella presentazione della sua opera nel catalogo Hoepli, si accennava al suo stile "non sempre moderno, anzi antiquato" (XXV anni di vita editoriale, 1896: 382-383).

4 La ricomposizione del Fondo Vignoli ha assorbito a lungo la ricerca e ha richiesto una complessa ricostruzione delle vicende ereditarie, comprese anche grazie al testamento della moglie di Vignoli, Francesca Pedrali, datato 6 agosto 1917 (cfr. Tribunale di Milano, *Indice generale delle disposizioni di ultime volontà*, 1902-1924, notaio Pietro Bermond). I tre nuclei in possesso degli eredi sono stati riprodotti e sono andati a completare la documentazione donata negli anni Novanta del Novecento al Museo civico di storia naturale di Milano. È inoltre in corso il progetto di riunificazione digitale e pubblicazione on line dell'intero Fondo Vignoli sul sito dell'Aspi-Archivio storico della psicologia italiana, Università di Milano-Bicocca ([www.aspi.unimib.it](http://www.aspi.unimib.it)). Per maggiori informazioni sulle vicende dell'archivio, cfr. Canadelli (2010c) e Il fondo *Tito Vignoli*, nella sezione *Archivi* del sito stesso; sulla Biblioteca di Castel Campo, il cui elenco di consistenza con più di mille titoli è consultabile sul sito [www.milanocittadellescienze.it](http://www.milanocittadellescienze.it), cfr. Canadelli (2010a e 2011).

5 Giovanni Landucci ha giustamente sottolineato l'importanza storiografica dei carteggi di questi personaggi cosiddetti "minori", a cavallo tra primo e secondo Ottocento: essi "forniscono un quadro abbastanza veritiero di vicende personali ed universitarie (spesso inquiete e penose), dei viaggi e delle relazioni internazionali. [...] Sono importanti per la ricostruzione della storia degli studi linguistici e filologici, delle iniziative scientifiche ed editoriali, dell'intreccio tra cultura e politica, del rapporto tra ricerca specialistica e divulgazione nella seconda metà dell'Ottocento. Ma sono importanti anche per ricostruire quel clima di entusiasmi per lo studio, la ricerca, la didattica e l'organizzazione delle istituzioni culturali che caratterizzò la vigilia dell'unità e i primi decenni di vita dello Stato unitario. Infine, pur nelle trame di una vita privata spesso indagata con sguardo indiscreto, si può rinvenire più di qualche elemento che va a completare il già vasto orizzonte del fenomeno 'positivismo'" (1981: 230).

6 MSNM, *Fondo Vignoli*, b. 1, fasc. 3, Padova 16 ottobre 1879.

7 Cassirer, 1964: 31. Nel terzo volume, il filosofo tedesco ritornava sulla concezione biologica del mito elaborata da Vignoli, soffermandosi in particolare sulla tesi dell'origine animale della funzione mitica dell'uomo, cfr. Cassirer (1966: 100-102).

8 Cfr. Usener, 1881: 1065. Nel 1904 tornò nuovamente sulle teorie di Vignoli, di cui criticava l'interpretazione del mito come personificazione, cfr. Usener (1904: 25).

9 Mantegazza, 1880: 144-145. La recensione era apparsa nell'"Archivio per l'antropologia e la etnolo-

gia" ed era firmata solo "M.". Come per il libro del 1877, anche in questo caso si trattava probabilmente di Paolo Mantegazza, sebbene in una lettera a Vignoli, Giuseppe Sergi accennasse al collaboratore di Mantegazza, Paolo Riccardi, "il tale che faceva le riviste", il quale, scriveva, aveva parlato di "*Mito e Scienza senza leggerlo, e senza capirlo*" (MSNM, *Fondo Vignoli*, b. 2, fasc. 4, Bologna 13 gennaio 1882).

10 Garelli, 1908: 85. Ampi riferimenti a Mito e scienza si trovano in tutto il libro, in particolare alle pagine 81-95.

11 Cfr. MSNM, *Fondo Vignoli*, b. 1, fasc. 6, biglietto di Paul Siebeck a Vignoli, Freiburg febbraio 1898.

12 MSNM, *Fondo Vignoli*, b. 1, fasc. 6, lettera di Maury a Vignoli, Paris 8 ottobre 1879.

13 Nello scambio epistolare, intercorso tra il 1881 e il 1882, a proposito della rivista Sacher-Masoch scrisse a Vignoli che si trattava di un'"impresa così ben ricevuta dal pubblico, che ha trovato un successo straordinario, che ha avuto tutti gli applausi del mondo internazionale". Lo scrittore non trascurava d'informarlo sulle difficoltà sorte a causa del cambio di editore, pregandolo di voler comunque contribuire alla riuscita della rivista "nel nome delle belle lettere, della letteratura, degli interessi intellettuali" (MSNM, *Fondo Vignoli*, b. 1, fasc. 6, Leipzig 18 febbraio 1882). Vignoli rispose probabilmente in modo positivo, visto che il 1° marzo 1882 Sacher-Masoch lo ringraziò "di tutto cuore delle sue simpatiche parole che mi hanno confortato insieme colle molte prove che mi vennero date da tutti i lati".

14 MSNM, *Fondo Vignoli*, b. 1, fasc. 6, lettera di Sacher-Masoch a Vignoli, Leipzig 10 maggio 1882. Vista la buona accoglienza di questo lavoro, nella stessa lettera Sacher-Masoch gli chiedeva di contribuire alla rivista con un altro articolo.

15 Tra le ristampe più recenti, si vedano le edizioni della Dodo Press (2009), BiblioLife (2008), Echo Library (2007), Kessinger Publishing (2003). Si segnala che nel 2010 è uscita una ristampa dell'edizione italiana di Mito e scienza, cfr. Canadelli (2010b).

16 Cfr. Villhauer (2002: 17-19) e Papapetros (2011: 94-95). Questi due lavori si servono del materiale archivistico presente al Warburg Institute di Londra, utile per gettare nuova luce sull'effettivo impatto che Vignoli ebbe sullo storico dell'arte tedesco, al di là della molto citata conferenza del 1923, Il rituale del serpente. Papapetros, in particolare, riporta il brano di Mito e scienza dove Warburg sottolineò i termini "statische" e "dynamische Belebung", in riferimento all'animazione statica e dinamica operata dagli animali. Lo stesso passaggio fu trascritto da Warburg in una nota manoscritta. Interessanti anche i riferimenti di Villhauer al *Notizbuch* del 1890.

17 Gombrich (2003: 34). Fu proprio Gombrich, infatti, uno dei primi a sottolineare nella sua biografia di Warburg l'influenza esercitata da Vignoli. Su questo, oltre Villhauer e Papapetros, si vedano Agamben (1984); Canadelli (2010b); Dal Lago (1984); Didi-Huberman (2006: 381-397); Gombrich (1994); Sassi (1983); Zanetti (1985).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agamben 1984

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Aut-Aut" 199/200, 1984, 51-64.

Antonello 2004

P. Antonello, *Gadda e il darwinismo*, "The Edinburgh Journal of Gadda Studies" (IV), 2004, edizione on line.

Antonello 2005

P. Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze 2005.

Badaloni 1990

N. Badoloni, *Tito Vignoli tra evoluzionismo e neovichismo ottocentesco*, "Studi storici" XXXI, 2 (1990), 525-546.

Badaloni 1993

N. Badoloni, *Tito Vignoli tra evoluzionismo e vichismo*, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani" XXII-XXIII, 1993, 289-305.

Bazzocchi 1993

M.A. Bazzocchi, *Circe e il Fanciullino. Interpretazioni pascoliane*, Firenze 1993.

Canadelli 2006

E. Canadelli, *Tito Vignoli ed Ernst Haeckel. Dal carteggio di un direttore dimenticato*, "Atti della Società italiana di scienze naturali e del Museo civico di storia naturale di Milano" CXLVII, 2 (2006), 239-266.

Canadelli 2007

E. Canadelli, *Sull'animalità dell'uomo. L'antropologia di Tito Vignoli*, in Frigo, G. (a cura di), *Bios e Anthropolos. Filosofia, biologia e antropologia*, Milano 2007, 237-260.

Canadelli 2010a

E. Canadelli, *La biblioteca privata di Tito Vignoli. Letture di un antropologo evoluzionista*, "Storia in Lombardia" XXX, 3 (2010), 5-29.

Canadelli 2010b

E. Canadelli, *Mito e scienza: due fiumi*, in E. Canadelli e E. Steardo (a cura di), T. Vignoli, *Mito e scienza e Saggio di una dottrina razionale del progresso*, Pisa 2010, 11-2.

Canadelli 2010c

E. Canadelli, *Tito Vignoli, un filosofo alla direzione del Museo civico di storia naturale. Un percorso nella Milano di fine Ottocento*, "Natura" C, 1 (2010), 15-18.

Canadelli 2011

E. Canadelli, *La biblioteca di antropologia e biologia di Tito Vignoli*, con annesso *Elenco di consistenza della biblioteca presso Castel Campo*.

Cassirer [1923] 1964

E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 2 vv., Firenze 1964.

Cassirer [1923] 1966

E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 3 vv., 1, Firenze 1966.

Cattaneo 1956

C. Cattaneo, R. Caddeo (a cura di), in *Epistolario di Carlo Cattaneo*, 4 vv., Firenze 1956.

Dal Lago A. 1984

A. Dal Lago, *L'arcaico e il suo doppio. Aby Warburg e l'antropologia*, "Aut-Aut" 199/200, 1984, 67-91.

De Liguori 1988

G. De Liguori, *Tito Vignoli e la psicologia animale e comparata*, in Cimino, G. e Dazzi, N. (a cura di), *La psicologia in Italia*, 1v., Milano 1988, 177-204.

De Liguori 2000a

G. De Liguori, *Antropologia, psicologia comparata e scienze naturali in Tito Vignoli*, "Teorie & Modelli", 2 vv, 2000, 5-15.

De Liguori 2000b

G. De Liguori, *Introduzione*, in C. Cattaneo, *Psicologia delle menti associate*, Roma 2000, 7-36.

De Sarlo 1915

F. De Sarlo, *T. Vignoli, psicologo*, "Rivista di psicologia" (XI), 305-332.

Didi-Huberman [2002] 2006

G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006.

Garello 1908

L. Garello, *La morte di Pan. Psicologia morale del mito*, Roma-Torino-Milano 1908.

Gombrich 1994

E. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, "Belfagor", 6 (1994) 635-649.

Gombrich [1970] 2003

E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1970.

Lacaita 2005

C. Lacaita (a cura di), *"Il Politecnico" di Carlo Cattaneo. La vicenda editoriale, i collaboratori, gli indici*, Bellinzona 2005.

Landucci 1981

G. Landucci, *Sull'origine del linguaggio. Note e documenti*, "Critica storica" XVIII, 2 (1981), 223-263.

Landucci 1996

G. Landucci, *Vignoli Tito*, in P. Tort (a cura di), *Dictionnaire du Darwinisme et de l'Évolution*, 3 vv, Parigi 1996, 4466-4467.

Landucci 2001

G. Landucci, *La riflessione teorica dei darwinisti italiani tra Otto e Novecento*, in Minelli, A. e Casellato, S. (a cura di), *Giovanni Canestrini: Zoologist and Darwinist*, Venezia 2001, 233-261.

Magnano San Lio 2008

G. Magnano San Lio, *Evoluzione, intelligenza e storia in Tito Vignoli*, in Bentivegna, G. (a cura di), *Il positivismo italiano: una questione chiusa?*, Roma 2008, 485-512.



Mantegazza 1880

P. Mantegazza, *Un falso indirizzo dell'antropologia in Italia*, "Archivio per l'antropologia e la etnologia" XXXVI, 1880, 189-193.

Marcolini 1997

M. Marcolini, *Il peso della cultura scientifica di fine secolo nell'opera di Giovanni Pascoli*, "Filologia & Critica" XXII, 3 (1997), 358-422.

Mito e scienza, 1879

Mito e scienza [senza indicazione dell'autore], "Journal des Savants", novembre 1879, 724.

Myth and Science, 1882

Myth and Science [senza indicazione dell'autore], "Popular Science Monthly" (XXI), 1882, 270-271.

Papapetros 2001

S. Papapetros, *On the Biology of the Inorganic: Crystallography and Discourses of Latent Life in the Art and Architectural Historiography of the Early Twentieth Century*, in Botar, O. e Wünsche, I. (a cura di), *Biocentrism and Modernism*, Farnham 2001, 77-106.

Parsifal-Charles N. 1986

N. Parsifal-Charles, *The Dream. 4,000 Years of Theory and Practice. A Critical, Descriptive, and Encyclopedic Bibliography*, 2 vv, West Cornwall 1986.

Sassi 1983

M.M. Sassi, *Dalla scienza delle religioni di Usener ad Aby Warburg*, in *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, Pisa 1983, 65-91.

Steardo 2010

L. Steardo, *Evoluzionismo e filosofia della storia nel primo Vignoli. Il Saggio di una dottrina razionale del progresso (1863)*, in E. Canadelli e L. Steardo (a cura di), Vignoli, T., *Mito e scienza e Saggio di una dottrina razionale del progresso*, Pisa 2010, 323-340.

Usener 1881

H. Usener, *T. Vignoli, Mythos und Wissenschaft*, "Deutsche Literaturzeitung" II, 27 (1881), 1065-1067.

Usener H. 1904

H. Usener, *Mythologie*, "Archiv für Religionswissenschaft" VII, 1904, 6-32.

Vignoli 1881a

T. Vignoli, *Educazione moderna, Conferenza tenuta dal Prof. Tito Vignoli al Circolo Filologico di Milano il giorno 15 maggio 1881*, Stanislao Sommella Libraio-Editore, Napoli 1881.

Villhauer 2002

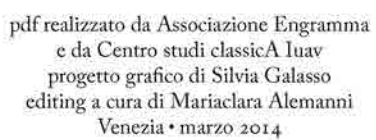
B. Villhauer, *Aby Warburgs Theorie der Kultur*, Berlino 2002.

Warburg [1988] 1998

A. Warburg, *Il rituale del serpente*, Milano 1998.

Zanetti 1985

G. Zanetti, *La fisiologia dell'Homo non sapiens: Aby Warburg, "Intersezioni" (V) 1*, 173-188.



[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

**115**

**aprile 2014**

ENGRAMMA • 115 • APRILE 2014  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-60-7

# Flower Power

a cura di Stefania Rimini, Antonella Sbrilli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-60-7

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,  
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,  
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt  
w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 Flower Power  
Editoriale di Engramma n. 115  
Stefania Rimini e Antonella Sbrilli
- 8 La distanza dalle viole. Galleria di violette nell'arte  
fra Ottocento e Novecento  
Giulia Perin
- 22 Violette per fanciulle in boccio. Da Giana Anguissola  
a Disney Channel  
Silvia Veroli
- 26 Tra il garofano e Il Quarto Stato. L'identità visiva  
del Partito Socialista Italiano nell'era craxiana  
Manuel Barrese
- 47 The Art of Gardening  
Clark Lawrence
- 60 Il poema dell'informe. *'I mal de' fiori* di Carmelo Bene  
Marco Sciotto
- 72 A Rose Path. Recensione della mostra Alma-Tadema  
e i pittori dell'800 inglese della Collezione Pérez Simón  
(Roma, Chiostro del Bramante)  
Alessandra Pedersoli
- 78 Diciamolo con i fiori (e con altri doni). Dal *Dialogo dei colori*  
di Lodovico Dolce  
a cura di Lisa Gasparotto





# Flower Power

Editoriale di Engramma n. 115

Stefania Rimini e Antonella Sbrilli

Oh miei garofani, rose, violette -  
dolce giardino dei piaceri svaniti,  
ti prego torna l'anno venturo.  
(Derek Jarman, *The Garden*)

“Se tutta la storia della terra fosse compressa in una sola ora, le piante a fiore esisterebbero da 90 secondi” si legge in un articolo di Michael Klesius, *The Big Bloom. How Flowering Plants Changed the World*, che ripercorre la storia dello sviluppo, sulla terra, delle piante da fiore. Pochi secondi che corrispondono a un centinaio di milioni di anni, quando accanto alle conifere (che producono i semi in coni aperti) apparvero le angiosperme (dalle due parole greche che indicano l'involucro e il seme), che i semi custodiscono all'interno dei frutti. Da quel momento, un processo di diversificazione e di co-evoluzione fra le specie ha prodotto varietà innumerevoli, che dal mondo botanico e agricolo si sono diffuse in ambito artistico e letterario, diventando figure, segni, indici di linguaggi simbolici e decorativi.

Creature sinestetiche per eccellenza, i fiori stimolano la vista, l'olfatto, il senso estetico, l'emozione. L'immagine del fiore è pervasiva e potente. Non a caso il titolo di questo numero – che inaugura un nuovo tema di ricerca di Engramma – è *Flower Power*, quasi uno slogan (e uno slogan fu, di fatto, negli anni Sessanta della contestazione studentesca e del contropotere: l'immaginario floreale nella rivoluzione estetica e culturale del '68 è uno dei temi della tavola e del saggio *Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008* in Engramma n. 68): un invito a riconsiderare la tenacia e l'ordine della natura.

Già Pasolini nel Glicine evocava la “religiosa caducità” del rampicante, il suo “profumo oscuro”, la “furia della natura, dolcissima”, e avrebbe continuato a comporre un ricco bouquet di opere ‘in forma di rosa’ (o di primule, narcisi...) fino allo straniante apologo *La sequenza del fiore di carta*, in cui un enorme papavero, talismano dell'innocente Ninetto, resiste alla nemesis divina perché emblema ormai di una naturalezza artificiale, spoglia di consapevolezza (sulla sequenza del fiore di carta, si veda, in Engramma n. 89,

il saggio di Marianna Gelussi, *Immagini come lucciole, secondo Didi-Huberman*). In scia con Pasolini, l'artista Derek Jarman nel suo diario intitolato *Modern Nature* distilla ricordi in forma di fiori, elenca piante, germogli, aneddoti, e sottolinea come "non poteva esserci miglior introduzione alla poesia" del libro *Beautiful Flowers and How to Grow Them* regalatogli dal padre a soli quattro anni. Ogni appunto ricama pensieri fioriti, genera bellezza, allarga i confini della malattia (Jarman scrive mentre l'Aids consuma il suo corpo) e così "il limite del giardino è l'orizzonte". Papaveri, ginestre, rose e rosmarino sono epifanie di luce, compagni di schianti e rinascite, ombre profumate di un tempo che sta per scadere; nonostante il dolore, la fatica del giardinaggio è l'unico rimedio, il solo conforto alla solitudine dei giorni. Descrivere il *potere dei fiori* significa allora tornare a fare i conti con l'"inesprimibile nulla" della nascita e della morte, ritrovare semi di bellezza, immergersi nel ciclo delle stagioni e, anche, riconoscere la loro presenza ininterrotta nella storia della cultura visiva, letteraria, sociale.

Il numero 115 di Engramma si apre con una galleria dedicata alla violetta e alla sua fortuna nell'arte fra Ottocento e Novecento: fiore romantico e liberty, la violetta si insinua nelle sperimentazioni dadaiste e surrealiste, oscillando fra simbologie antiche e allusioni concettuali, come mostra la selezione di opere proposta da Giulia Perin, *La distanza dalle viole*. La persistenza della violetta nell'immaginario contemporaneo offre l'occasione di un corsivo – Silvia Veroli, *Violette per fanciulle in boccio* – che prende spunto dall'universo Disney, sempre attento a rinverdire miti e figure del passato attraverso la loro risimbolizzazione dentro il cerchio pop dei teenagers, e dalla figura di Violetta, messa in relazione all'omonima protagonista dei racconti degli anni Sessanta, della scrittrice Giana Anguissola.

Il linguaggio dei fiori riesce a sconfinare dall'ambito propriamente artistico, innestandosi in pratiche e forme di espressione ideologica: il garofano, con le sue implicazioni politiche come simbolo del Partito socialista italiano, è l'oggetto del saggio di Manuel Barrese, *Tra il garofano e Il Quarto Stato. L'identità visiva del Partito Socialista Italiano nell'era craxiana*, che segue le motivazioni della scelta di questo fiore nel periodo della leadership di Bettino Craxi.

Per spiegare la metamorfosi provocata dall'arrivo dei fiori sul pianeta, i paleontologi prendono a prestito immagini che provengono dalla storia dei giardini: il giardino giapponese "verde, solenne, tranquillo" descrive la terra prima dell'arrivo delle angiosperme, e il giardino all'inglese, ricco di colori e varietà, gremito di insetti che trasportano il polline, descrive la terra dopo il loro arrivo. Proprio all'arte del giardinaggio è dedicato l'articolo di Clark

Lawrence, *The Art of Gardening* che affronta il tema armonizzando la teoria e la pratica, discutendo il pensiero storico su parchi e giardini e presentando esempi flagranti e in fieri di giardini attuali, con una domanda sottesa: qual è il loro valore economico e culturale?

La potenza dei fiori si manifesta anche nella voluttà dell'appassire, nella grazia maliziosa dei petali che cadono, per tornare alla terra. Il contributo di Marco Sciotto, *Il poema dell'informe* dedica una densa riflessione al poema *l'mal dei fiori* di Carmelo Bene – una sorta di inno all'estinzione, all'inorganico, in cui a rimanere impressa sulla carta è una pulsazione di significanti in balia di se stessi, immagine e voce di una forma perduta.

Non poteva mancare una menzione speciale alla rosa, archetipo di bellezza e candore, ma anche di regalità, lussuria e morte. Alessandra Pedersoli, *A Rose Path* propone una singolare galleria floreale che prende spunto dalla suggestiva mostra *Alma-Tadema e i pittori inglesi dell'Ottocento. Collezione Pérez Simón* (visitabile fino al 5 giugno 2014 a Roma presso il Chiostro del Bramante); a legare insieme stili e opere è proprio la forza della natura, il patto di rinascita che i fiori sanciscono sulla tela.

*Dulcis in fundo*, l'ultimo contributo di questo numero è un bocciolo prezioso, un piccolo miracolo di tecnologia e bellezza: l'edizione elettronica della sezione dedicata ai doni (soprattutto ma non solo floreali) del *Dialogo dei colori* di Lodovico Dolce, che restituisce al lettore il profumo di un trattato colto, poetico, appassionato, in cui parole e forme si inseguono dentro un tessitura preziosa, che affascina e sorprende. L'indice che dà il titolo all'edizione di questa antologia – *Diciamolo con i fiori (e con altri doni)*, a cura di Lisa Gasparotto – è un labirinto fiorito di segni, un giardino ludico di giochi di parole, di trappole odorose e di significati cifrati, che promette al lettore di trovare il dono che abbia il significato simbolico giusto per ogni occasione.

# La distanza dalle viole

Galleria di violette nell'arte fra Ottocento e Novecento

Giulia Perin

“Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en  
tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève,  
idée même et suave, l'absente de tous bouquets”.  
(Stephane Mallarmé)

Già immortalate dall'artista tedesco Albrecht Dürer in un acquerello di rara delicatezza stilistica della fine del XV secolo, le violette divengono protagoniste o comparse di una molteplicità di opere d'arte nei secoli successivi, ottenendo un'attenzione rilevante da parte del mondo artistico soprattutto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, fra simbolismo e surrealismo.

Questa Galleria propone un percorso fra alcune opere che rappresentano le violette – o alludono alla loro fragranza o al suono del loro nome – partendo dalla cerchia degli Impressionisti, attraverso il Liberty e la Belle époque, fino alle prime avanguardie. Tanti i legami e le corrispondenze – alcune assai note – di questo fiore con il mito, con la storia, con la poesia, con il teatro, con il costume e con la moda. Da Afrodite alle due mogli di Napoleone, dalla Traviata alla poetessa britannica Renée Vivien (1877-1909), una cui raccolta poetica postuma si intitola *Dans un coin des violettes*, le violette si trovano via via a esprimere bellezza, modestia, purezza, debolezza, pallore, eleganza, giovinezza.

Jack Goody (Goody 1993, 301, 318), tracciando una geografia e una storia dell'utilizzo dei fiori nelle diverse epoche, evidenzia la grande rilevanza del fiore nella cultura del Novecento, spesso sottovalutata dagli storici, e sottolinea “la multiforme espansione e democratizzazione” della loro presenza nella vita e nelle rappresentazioni artistiche. È nel passaggio fra Ottocento e Novecento, in particolare, che l'attributo della violetta si estende dai ritratti di protagoniste dell'alta società europea a figure femminili provenienti da tutte le classi sociali. L'analogia cromatica e poetica fra carnagione e petali violacei – stabilita fin dalle rime petrarchesche – diventa connotato della donna moderna.

Nel corso dell'Ottocento si afferma anche una nutrita pubblicistica sul tema dei fiori, in particolare in Francia dove la cultura floreale ha un'antica tradizione. Dal *Roman de la violette* (1227) di Gerbert de Montreuil che ha al centro la fedeltà della fanciulla e la sua rappresentazione simbolica, si passa al corpus di poesia floreale della *Guirlande de Julie* (1634) che si serve di *cliché* simbolici quali appunto la violetta a indicare la modestia, per arrivare alla formulazione di un vero e proprio *Langage des fleurs*, opera di Charlotte De Latour, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1819 da Audot. Il *Langage des fleurs* di M.me Charlotte De Latour, il cui cognome aristocratico è lo pseudonimo di Louise Cortambert, passa in rassegna le stagioni fornendo i nomi dei fiori corrispondenti a ogni mese, seguiti ciascuno da significati e aneddoti (De Latour [1819] 2008). Fiore invernale del periodo gennaio-febbraio, la violetta è associata – come nella *Guirlande de Julie* – alla modestia.

La violetta si ritrova, con sfumature di significato e di uso sociale, tanto nei quadri dei Preraffaelliti, quanto in quelli della cerchia impressionista, e va sottolineato in particolare l'apporto delle artiste Eva Gonzalès e Berthe Morisot. Quest'ultima non solo è pittrice di violette, ma anche soggetto di un celebre ritratto di Manet, che la immortalava con un bouquet di questo fiore e le invia – a suggello della loro relazione – un eloquente mazzolino di violette dipinte.

All'inizio del XX secolo è il Liberty europeo, in una *liaison* tra la dimensione figurativa ottocentesca e le sperimentazioni delle avanguardie, a ricorrere al piccolo fiore, che ben si presta alla dimensione decorativa delle arti applicate e all'appel dei prodotti di consumo: del 1906 è una confezione di sapone realizzata dall'artista ceco Alphonse Mucha per la ditta Armour&co, di Chicago.

Molto importante è la fusione tra la forza visiva e il gioco verbale: il nome *viola-violetta* innesca catene di associazioni verbali, visive, tattili e sonore. È legato a una confezione di profumo anche uno spiazzante lavoro del 1921 di Marcel Duchamp, *Belle Haleine-Eau de voilette*. L'opera è realizzata a partire da un flacone delle celebri fragranze della ditta Rigaud, al quale l'artista, con la collaborazione di Man Ray, sostituisce l'etichetta originale col titolo dell'opera stessa. Il nuovo termine *voilette* è una combinazione tra *violette* e *voile*, il fiore e il velo: il profumo non è più una tradizionale *eau de toilette* e neppure una *eau de violette*, ma una crasi che somma e moltiplica i significati e le sfumature sinestetiche dei termini di partenza. Oltre al titolo, l'etichetta ospita una fotografia in cui Duchamp veste panni femminili:

l'artista 'vela/nasconde' la sua identità, la sua parte maschile, e da questo enigma emerge la figura di una donna con la veletta sul capo, in francese, appunto, *voilette*. La viola, poi, è anche uno strumento musicale che nella sua forma richiama il corpo femminile. Questa somiglianza è stata colta da Man Ray nel suo *Violon d'Ingres* del 1924, fotografia della modella Kiki di spalle, sulla cui schiena sono disegnate le chiavi di violino: il corpo della donna è trasformato in corpo musicale, oggetto nelle mani maschili, 'passa-tempo' come richiama il titolo, ma soprattutto evocazione sensuale, sonora, olfattiva, tattile, erotica.

I percorsi surrealisti si intrecciano con questo fiore (e col suo nome) nel caso della giovane francese Violette Nozière, divenuta celebre alla cronaca del tempo per aver avvelenato il padre, accusandolo di averla violentata sin dall'infanzia. Gli aderenti al movimento surrealista identificano la giovane come emblema di ribellione e realizzano un *Hommage*, una raccolta di poesie dedicate all'inquietante Violette. È da sottolineare come in francese il termine *viol* (in latino *violo*, -as: violentare, molestare, violare) significhi stupro. Violette Nozière quindi è una giovane donna violata, una violetta privata del suo candore. Ma la fanciulla abbandona i deboli comportamenti propri delle donne che l'hanno preceduta, e facendo cadere il velo del silenzio posto a nascondere le violenze subite, sceglie di agire.

Violette Nozière ha forse perso la modestia del suo nome, preferendo ad essa un atto di reazione, e precorrendo in qualche modo i movimenti di emancipazione femminile di qualche decennio successivo, più o meno il periodo in cui Magritte in *La grande guerre* (1964) pone ancora sopra al volto di una figura femminile un mazzo di viole, citando una performance surrealista *The Phantom of Sex Appeal* realizzata a Trafalgar Square nel 1936 e segnalando la relazione tra il visibile e il nascosto (Sylvester 1993, 402). Trent'anni prima, nel 1934, Magritte è autore di un quadro dal titolo *Le Viol* in cui è rappresentato un busto di forma fallica a reggere un volto composto da organi genitali femminili. Il fatto che ne *La grande guerre* sul volto della figura ritratta non ci siano più parti di corpo di donna, ma un mazzo di violette, potrebbe legarsi, oltre che alla sottile relazione del fiore con la dimensione femminile, ad un tentativo di usare le *violette* come *voilette* per velare l'apparenza dell'essere, ancora una volta quindi le viole come velo.

Fiore della modestia e dell'umiltà, la violetta, i cui semi erano sparsi da Goethe durante i suoi viaggi per diffondere la bellezza nel mondo, sembra dunque esercitare un'attrazione su artisti epoche e contesti assai diversi. Fiore misterioso, che unisce un'apparenza delicata a un profumo intenso e



deciso, la violetta continua tuttora ad affascinare, come dimostra un'opera di Remy Zaugg del 1998-2000 che ne coglie una dimensione sinestetica concettuale: *Mais moi, l'image, j'écoute l'odeur de la violette*.

Dopo aver dato il suo nome alla servetta della commedia dell'arte e alla *Traviata*, Violetta è ora un'eroina della Disney, una giovane aspirante cantante, ancora stranamente vicina, per certi aspetti, ai valori romantici delle Violette che l'hanno preceduta, anche se sul limite dello spettacolo globale: su questo tema vedi in questo numero il pezzo di Silvia Veroli, *Violette per fanciulle in boccio. Da Giana Anguissola a Disney Channel*.

## Galleria

Nell'intrecciarsi dei rapporti tra Édouard Manet e Berthe Morisot, la viola, col suo fascino sinestetico, compare in maniera delicata ma fortemente simbolica. Negli anni della Terza Repubblica, in cui l'attenzione di Manet per le scene di vita contemporanee è sempre più forte, molte sono le donne dell'alta società che vengono ritratte dall'artista, e la Morisot, pittrice ella stessa e sua futura cognata, diviene una delle modelle predilette dal pittore. Del 1872 è il *Ritratto di Berthe Morisot con un mazzo di violette*, così ricordato da Paul Valéry:

“Non metto nulla, nella produzione di Manet, al di sopra di un certo ritratto di Berthe Morisot, datato al 1872. Sul fondo neutro e chiaro di una tenda grigia, questa figura è dipinta: un po' più piccola che in natura. Prima di tutto, il Nero, il nero assoluto, il nero di un cappello da lutto e del sottogola di questo piccolo cappello mescolati con ciocche di capelli castani dai riflessi rosa, il nero che non appartiene che a Manet, mi ha colpito. Ci si collega un fiocco largo e nero, che si riversa sull'orecchio destro, circonda e infagotta il collo; e la nera mantellina che copre le spalle, lascia apparire un po' di pelle chiara, nella rientranza di un collo di stoffa chiara. Questi spazi brillanti di nero intenso incorniciano e offrono un viso dai grandissimi occhi neri, con un'espressione distratta e come lontana. [...] Quel viso dagli occhi grandi, la cui vaga fissità dà un senso di distrazione profonda e offre in qualche modo, *una presenza d'assenza*” (Valéry 1932, 23-25).

Dal nero che regna nel dipinto e che colpisce la sensibilità di Paul Valéry, un nero che non è più quello di matrice spagnola delle opere precedenti, ma quasi l'emblema dell'eleganza parigina del periodo, emerge al centro del dipinto un cuore di colore brillante che, focalizzato dall'occhio dello spettatore, assume gradualmente la forma di ciò che rappresenta, un mazzo di violette. Dello stesso anno è un'altra opera di Édouard Manet legata alla Morisot (o meglio alla sua assenza), *Il mazzo di violette*: “Un giorno di cielo basso, di quelli che piacciono a Puvis, che lasciano agli intensi colori dei giardini il compito di accendere l'aria grigia, arriva a Berthe Morisot un piccolo quadro di Édouard Manet, 22x27 centimetri. [...] Al rumore della porta che si chiude Berthe taglia l'involucro: è *Il Mazzo di violette*. L'attraversa in un lampo il tono struggente dell'amatista, sono le sue violette dipinte. Poi osserva il quadro con attenzione: il mazzo incrocia il ventaglio di lacca rossa, e il viola deborda sopra la carta di una dedica a *Mlle Berthe Morisot É. Manet*” (Volpi 1998, 191).

Marisa Volpi ripercorre nel racconto *Ridere con Manet* il rapporto di Berthe Morisot con Édouard Manet, individuando nel piccolo dipinto, che accoglie i suoi oggetti personali, utilizzati durante le pose per i ritratti di cui è stata protagonista, una sorta di dono d'addio, un



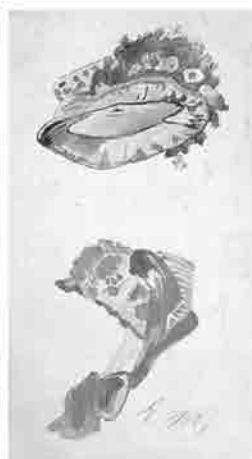
*Édouard Manet, La Femme au perroquet, 1866  
olio su tela, cm. 185,1x128,6  
Metropolitan Museum of Art, New York*



*Édouard Manet, Berthe Morisot au bouquet de violettes, 1872, olio su tela, cm. 55x40,5  
Musée d'Orsay, Parigi*



*Édouard Manet, Bouquet de violettes, 1872, olio su tela, cm. 22x27,  
collezione privata*



*Édouard Manet, Deux chapeaux, 1880, acquerello su carta, mm. 200x124, Musée des Beaux Arts de Dijon, Digione*



*Berthe Morisot, Portrait de Madame Morisot et de sa fille Madame Pontillon, 1869, olio su tela, cm. 101x82, National Gallery of Art, Washington*



*Eva Gonzalès, L'Indolence, 1871-1872, olio su tela, cm. 99,5x81, collezione privata*



*Eva Gonzalès, Le Réveil, 1876, olio su tela, cm. 82x100, Kunsthalle, Bremen*

addio al quale non può ribellarsi. Il piccolo olio, oggi in collezione privata, pur essendo un omaggio di estrema bellezza ed eleganza è “concepito con la crudeltà di un rebus che non ha bisogno di essere risolto” ed assume per la giovane pittrice il ruolo di un Hermes il cui messaggio avrebbe preferito non ricevere.

“Ci stufano questi italiani con le loro allegorie, con i loro personaggi della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando furioso*, con tutte quelle chiassose anticaglie. Con dei fiori o dei frutti, o anche solamente con delle nuvole, un pittore può dire tutto” (Vollard 1936, 122).

In linea con il pensiero che, riportato da Vollard, Manet esprime durante un suo soggiorno veneziano, il genere della natura morta riveste un ruolo cruciale all'interno della sua produzione, occupando circa un quinto della sua opera. La scelta di soggetti appartenenti a questa tipologia si lega, oltre che a ragioni economiche – per la grande richiesta di opere di questo tipo, a seguito della riscoperta di Chardin – a motivazioni più strettamente tecniche e stilistiche. I soggetti inanimati, infatti, permettendo il totale controllo della composizione all'artista, si prestano perfettamente alle operazioni intellettuali della sua pittura. Nel 1880, anno in cui realizza *Due Cappelli*, così come in quelli successivi, a causa di una grave malattia, l'artista risiede in diverse località di cura e riposo in cui trovare sollievo, ed è proprio in questo periodo che intensifica la sua produzione di nature morte.

“Quel periodo, quei luoghi sono teatro di un'attività inquieta e prolifica poiché, sentendosi braccato, aumenta in lui il desiderio di comunicare l'esperienza trasfigurante della sua pittura” (Volpi 2005, 97). Nell'opera del Museo di Digione, i due cappelli, ornati uno con violette artificiali su tessuto verde, e l'altro con rose, stagliandosi in maniera chiara e dettagliata su un fondo neutro, sembrano richiamare le illustrazioni delle riviste di moda dell'epoca.



*Eva Gonzalès, Portrait d'une femme en blanc, 1879, olio su tela, cm. 39,5x31,8, collezione privata*



*Eva Gonzalès, Le bouquet de violettes, ante 1884, olio su tela, cm. 33,5x29,1, collezione privata*



*Pierre-Auguste Renoir, Danse à Bougival, 1882, olio su tela, cm. 182x98, Museum of Fine Arts, Boston*



*Claude Monet, Portrait Camille au bouquet de violettes, 1876-1877, olio su tela, cm. 116x88, collezione privata*



*Dante Gabriel Rossetti, May Morris, 1872, pastello su carta, dimensioni ignote, dettaglio, collezione privata*

Come ha evidenziato T. Sacchi Lodispoto nella scheda sull'opera, nella mostra tenuta nel 1996 presso la Fondation Pierre Giannadda di Martigny si ipotizza che *Due Cappelli* fosse destinato alla rivista "L'Art de la mode" di Ernest Hoschedé, pubblicata per un breve periodo, a partire dal primo agosto 1880 (Sacchi Lodispoto 2005, 314).

Eva Gonzalès, una delle esponenti femminili del movimento impressionista nonché allieva e modella di Manet, realizza nel 1876 *Le Reveil*. Una fanciulla in bianco, sdraiata su un letto ricoperto anch'esso di lenzuola bianche, è colta nel momento del risveglio. In un'atmosfera di luce in cui regna l'assenza di toni forti, unica nota di colore è il mazzo di viole collocate su di un mobile accanto al letto. La posa morbida del corpo della giovane, così come lo sguardo languido e sognante che traspare dal suo volto, sembra suggerire il ricordo o il pensiero di un amore, alimentato dal profumo delle violette, simile a quello di cui parla Mallarmé in *Apparition*:

"La luna intristiva. Dei serafini in lacrime  
sognando, l'arco tra le dita, nella calma dei fiori  
vaporosi, traevano da viole moribonde  
dei bianchi singhiozzi, sorvolando sull'azzurro delle corolle.  
– Era il giorno benedetto del tuo primo bacio"



Serkis Diranian, *Elégante au bouquet de violettes*, olio su tela, cm. 47x37, collezione privata



Federico Zandomeneghi, *Violettes d'hiver*, 1879, olio su tela, cm. 139x62, collezione privata, Crema



*Federico Zandomenighi, Al caffè, 1884, olio su tela, cm. 65x55*  
 Museo Civico di Palazzo Te, Mantova



*Giovanni Boldini, La Marchesa Luisa Casati con un levriero, 1908, olio su tela, cm. 99,61x55,12, collezione privata*



*Camillo Innocenti, La Sultana, 1914 ca., olio su tela, cm. 158x162,*  
 GAM, Roma



*Enrico Lionne, Violette, 1913, olio su tela, cm. 115,5x78,5, GAM, Roma*



Interessato fin dalla giovinezza a Dante e alla corrente del Dolce stilnovo, Dante Gabriel Rossetti realizza nel 1872 un ritratto di May Morris, figlia di William Morris. La fanciulla, raffigurata in una posa di estatica contemplazione, tiene nella mano destra che avvicina al petto, delle violette. La viola è, nella tradizione iconografica cristiana, un fiore attribuito alla Vergine Maria, come la rosa e il giglio; dai Padri della Chiesa è inoltre simbolicamente associato al sangue, all'umiltà e ai confessori. In quest'opera sembra legarsi anche al significato attribuitole dal linguaggio floreale coevo, che la collega alla modestia. Ma la spiritualità emanata dal volto della modella sembra richiamare l'umiltà che, come evidenzia Giovanni Pozzi (Pozzi 1993, 222-223), nell'orto mariano di Adamo di Perseigne del XII secolo era rappresentata dalla viola:

“Vuoi vedere la Vergine germogliare nei fiori? Se perlusterai l'orto cintato con l'occhio d'una pura attenzione, vedrai e odorerei in esso biancheggiare il giglio immarcescibile della verginità, profumare la viola inviolabile dell'umiltà, la rosa dell'instinguibile carità”.

“Una volta, per un'intera stagione non portai altri fiori che violette, una specie di lutto estetico per un idillio che non voleva morire. Alla fine esso morì” (Wilde [1890] 1982, 102).

Nel *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, le viole vengono scelte da Lord Henry come simbolo formale della morte di una storia d'amore. La portata estetica raggiunta da questo fiore nella Belle Époque è profonda e resa manifesta da svariate creazioni artistiche. In un momento storico in cui la simbologia floreale assume un ruolo sempre più significativo, anche grazie alla stesura di testi sull'argomento come il *Langage des fleurs* di Charlotte De Latour, la viola, associata alla modestia, mantiene il ruolo di accessorio imprescindibile delle nobildonne dell'alta società, emblema dell'eleganza dell'epoca. Giovanni Boldini, ritrattista per antonomasia degli sfarzi della Ville Lumière, immortalò nel 1908 la Marchesa Luisa Casati in un lungo abito nero, con appoggiato sulla vita un bouquet di viole.

“Le diede un mazzo di violette doppie [...] ella non rispose. Ma portò alle nari il mazzo delle viole ed aspirò il profumo. Nell'atto, l'ampia manica del mantello scivolò lungo il braccio, oltre il gomito” (D'Annunzio [1889] 1965, 133).



Alphonse Mucha, Savon Mucha Violette, 1906, litografia a colori, cm. 31x18



Marcel Duchamp, Belle Halcine. Eau de violette, 1921, bottiglia, cm. 15,2; scatola, cm. 16,3x11,2, collezione privata



Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, 1924, stampa alla gelatina d'argento, ritoccata, cm. 31x24,7, Getty Museum, Los Angeles



Locandina del film, *Violette Nozière*, di Claude Chabrol, 1978



René Magritte, *Le Viol*, 1934, olio su tela, cm. 73x54, The Menil Collection, Houston



René Magritte, *La grande guerre*, 1964, olio su tela, cm. 81x60, collezione privata

Luisa Amman, giovane ereditiera, consorte del marchese Casati, nonché amante di Gabriele D'Annunzio, collezionista e mecenate d'artisti, decide di fare della sua stessa esistenza un'opera d'arte, così come Andrea Sperelli, protagonista del *Piacere* dannunziano.

Protagonista dell'opera di stampo divisionista di Enrico Lionne è una giovane donna dallo sguardo intenso, quasi magnetico, colta dal pittore in un momento di fissità. La freddezza della posa che comunque non nasconde del tutto la sensualità della figura si lega a un'imperscrutabilità dei pensieri. Nella modella di Violette sembra di ritrovare quelle rigidità subitanee di cui parla D'Annunzio nel *Piacere*:

“Come gli giunse alle nari il profumo delle viole, mormorò:

– non sono quelle di ieri sera.

– no – fece Elena, freddamente.

Nella sua mobilità, ondeggiante e carezzante come l'onda, c'era sempre la minaccia del gelo inaspettato. Ella era soggetta a rigidità subitanee” (D'Annunzio [1889] 1965, 137).

Nell'agosto del 1933, la diciottenne francese Violette Nozière viene arrestata con l'accusa di aver avvelenato entrambi i genitori. Dei due, muore solamente il padre che si rivela essere causa primaria del suo gesto. La giovane dichiara infatti, durante il processo, di aver subito fin dall'infanzia ripetute violenze sessuali da parte dell'uomo e di aver dunque cercato vendetta. Estremamente interessante risulta essere l'attenzione che il caso della Nozière ha sull'opinione pubblica, gran parte della quale si schiera contro la ragazza, accusata di condurre una vita lontana dalla morale comune. Viene invece innalzata a musa dai Surrealisti, che vedendo in lei l'esempio di una donna non più piegata dal predominio maschile della società, le dedicano un *Hommage*. La storia di Violette Nozière troverà negli anni successivi nuovi narratori, desiderosi di ricordare la sua vicenda: del 1978 è sia il film *Violette Nozière* di Claude Chabrol, sia la canzone degli Area *Hommage à Violette Nozière*.

## ENGLISH ABSTRACT

Between the end of 18th and the beginning of 19th Century, according to a new attention to the flower's symbolism and an increase of publications about this subject, the presence of violets recurs in a lot of artistic productions, from Manet's *Bouquet de violettes* (1872) to Lionne's *Violette* (1913). Associated with modesty in De Latour's *Le langage des fleurs* (1819), bouquets of violets become accessory of young girls of different social class. Impressionists, Pre-Raphaelites, Symbolists choose this small flower, giving it particular shades of meaning, always in a strong relation with female figure. Symbol of the Belle Époque's noble lady, going through Liberty's decorative style of the early 20th century, the violet reappears with its name, color, image or even ghost, in avant-garde's experimentations, e.g. in Surrealism's survey area, offering – with its synesthetic charm – new interesting associations, in a continuous exchange between presence and absence, fiction and reality, nature and language.

## BIBLIOGRAFIA

D'Annunzio [1889] 1965

G. D'Annunzio, *Il Piacere*, a cura di G. Ferrata, Milano 1965.

De Latour [1819] 2008

C. De Latour, *Le langage des fleurs*, 1819, tr.it. a cura di G. Garufi, Firenze 2008.

Goody 1993

J. Goody, *The Culture of Flowers*, 1993, tr.it. a cura di M.C. Costamagna, Torino 1993.

Pozzi 1993

G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993.

Volpi 2005

M. Volpi, *Manet et manébit in Manet*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 8 ottobre 2005 – 5 febbraio 2006) a cura di M. T. Benedetti, Milano 2005, 97-103.

Sacchi Lodispoto 2005

T. Sacchi Lodispoto, *Due Cappelli in Manet*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 8 ottobre 2005 – 5 febbraio 2006) a cura di M. T. Benedetti, Milano 2005, scheda 124, 314.

Sylvester 1993

D. Sylvester, *René Magritte: catalogue raisonné III*, Milano 1993.

Valéry 1932

P. Valéry, *Triomphe de Manet*, Paris 1932.

Vollard 1936

A. Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris 1936.

Volpi 1998

M. Volpi, *Ridere con Manet*, in *Fatali Stelle*, Milano 1998.

Wilde [1890] 1982

O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1890, tr.it. a cura di R. Calzini, Milano 1982.

# Violette per fanciulle in boccio

Da Giana Anguissola a Disney Channel

Silvia Veroli

La prima è stata forse la 'traviata' Violetta Valery, magari le adolescenti coltivate e dal temperamento drammatico degli anni Cinquanta dell'Ottocento si immedesimavano in lei, chissà. Certo il nome che battezzò anche l'ora più languida di Thomas Stearns Eliot (*"Nell'ora violetta, quando gli occhi e la schiena / Si levano dallo scrittoio, quando il motore umano attende / come un tassì che pulsa nell'attesa"*) si porta bene tra gli idoli delle giovanissime. Oggi c'è una sola Violetta, marchio logotipo ovviamente color glicine o lilla mucca svizzera di cioccolato, a fregiare il merchandising di un successo targato Disney: è la quattordicenne, almeno a inizio serie, eroina dell'omonima telenovela argentina che spopola nei Paesi Latini (Italia in testa) e Israele tra le bambine dai 6 ai 14 anni. Che fa Violetta? Canta, balla e si innamora, risponde ai nuovi sogni delle ragazzette in boccio degli anni Dieci del 2000, dove i reality musicali hanno ereditato i batticuore e i sogni di Fame; ma



Giana Anguissola, *Violetta la timida*, edizione Mursia

su Violetta Castillo torniamo dopo. Perché prima di lei – e dopo quella di Verdi – un'altra Violetta, dal temperamento molto coerente col suo nome (timidissima) ha fatto sognare non migliaia ma un buon numero di ragazzette: è la protagonista di due libri degli anni Sessanta che, sorte rare nell'editoria italiana, continuano a essere ristampati: *Violetta la timida* (1963) e *Le vacanze di Violetta*. Li ha scritti Giana Anguissola (1906-1966), giornalista e romanziera, redattrice pioniera del "Corriere dei Piccoli", l'inserto ragazzi del "Corriere della Sera", sogno di rime edificanti e personaggi memorabili dal 1908 al 1995 nato, non tutti sanno, dal progetto di una donna: la primogenita di Cesare Lombroso, Paola.

Questa Violetta (Mansueti – per giunta – il suo cognome) degli anni Sessanta è una ragazzina demodé anche nel secolo scorso, le sue trecce sono oggetto di diletteggio per le compagne più *à la page* (oggi c'è Ludmilla a dar del filo da torcere a Violetta Disney, allora nella Milano bene c'era la finta spavalda Calligaris). L'eroina della Anguissola, aspirante giornalista inconfessa, trova riscatto nella scrittura, nel "componimento" per l'esattezza (come capita a un'altra eroina della letteratura per ragazze, oltre a Jo March, Judy Abbott del *Papà Gambalunga* – 1912 – di Jean Webster); l'autoironia, la franchezza dei temi di Violetta colpiscono la giornalista del "Corriere dei Piccoli", la misteriosa Signora A. (che è poi l'Anguissola stessa) che, d'accordo con la Preside le affida un diario a puntate per il suo settimanale, compito che le riesce di svolgere sempre piuttosto bene. L'aspetto più com-



Copertina del diario Violetta Disney

plicato della faccenda è che la mentore le impone, oltre alla tenuta della rubrica, la più gravosa consegna della lotta alla timidezza assegnandole a tal fine prove e cimenti relazionali che le valgono un punteggio in una pagella creata ad hoc, con esiti molto comici.

I mondi delle Violette non potrebbero apparire più lontani: Buenos Aires e Milano; una scuola media in cui si porta il grembiule e lo Studio 21; il diario a puntate di una super timida e il palcoscenico di un'esagitata. Ecco, chi è cresciuto con l'ultimo scorcio di "Corriere dei Piccoli" e non con Disney Channel è automaticamente ostile alla Violetta 2014 e butta via di soppiatto nell'indifferenziato l'album con le figurine di cui le proprie figlie in età pre-scuola elementare (pardon: primaria) vengono omaggiate. Mettendo da parte il pregiudizio, scavalcando temerari il gap generazionale (e sorvolando sull'impietoso confronto tra le delicate illustrazioni a gessetti delle edizioni Mursia e il segno grafico sempliciotto e assai anni Ottanta del magico mondo della Violetta odierna), si scopre che le due qualcosa in comune ce l'hanno (oltre al nome e al Diario si intende: ma quello della Castillo è solo una trovata di mercato avulsa dalla serie). Intanto sono entrambe alle soglie dell'adolescenza e hanno un sogno creativo: per l'una è scrivere, per l'altra cantare. In effetti la madre della Violetta II, madre morta oltretutto e dunque autorevolissima, anche lei calcava le scene: la figliola poco avrebbe potuto con una simile eredità. Entrambe hanno un nucleo sociale fatto di rivalità e litigate con le amiche, e forse la Milano anni Sessanta non era meno perigliosa della capitale Argentina del 2014, anzi. Tutte e due si misurano con le proprie debolezze, in un percorso di formazione che fa di entrambe le vicende, in qualche modo, dei *Bildungsroman*. C'è una figura maschile che veglia sull'una e l'altra giovinetta: il padre belloccio della Castillo (German, fratello non a caso, dato che padre e figlia sembrano coetanei) e il buffo nonno della Mansueti dal nome antico, e ancora non tornato di moda, di Oreste; come se non bastasse *deus ex machina* e *tutor* in entrambe le storie è una donna. Per la cantante c'è Angie (sua zia in incognito), per la giovane giornalista nientemeno che Giana Anguissola (autrice del libro, in un caos quasi pirandelliano). L'amore negli anni 2000 è più libero ed esibito, ma anche cinquanta anni fa era il piatto forte dai tredici ai diciotto e ovviamente anche Violetta Mansueti s'innamora e si fida, con un comprimario timidissimo e grassoccio a inizio libro, sicuro e snello dopo la cura. Non così distanti le Violette, forse e se s'incontrassero potrebbero anche andare d'accordo: di solito chi ama scrivere non ama la ribalta e viceversa. Ci sono grandi coppie di amiche artistiche, così assortite, dentro e fuori fiction: la giovane Simone de Beauvoir e Zazà (nell'autobiografia *Memorie di una ragazza per bene*) ad esempio o Emily Starr e Ilse



Burnley in *Emily della Luna nuova*, romanzo dell'autrice di *Anna dai capelli rossi* Lucy Montgomery (1874-1942).

In fondo Violetta la timida è valsa il Premio Bancarellino alla Anguissola, Violetta l'altra numerosi dischi di platino, candidatura al Kids' Choice Awards Argentina, un milione di fan su Facebook, ... molti quattrini ai produttori. Sono diversi gli scenari e i canali di fruizione, ma forse le ragazzine non lo sono – non lo sarebbero, *mutatis mutandis* – poi tanto. Una differenza grande e durissima però c'è; l'età Violetta (delle lettrici-consumatrici) arriva prima, troppo.

#### ENGLISH ABSTRACT

Before the global success of Violetta Castillo, produced by Disney, another Violetta had had an important role in the imaginary of Italian young girls in the Sixties: the heroin of a series of books by writer and journalist Giana Anguissola, editor of "Corriere dei Piccoli". Beyond differences in style and context, the two Violette are both characters of Bildungsroman, where the name and the colour – violet – are connected with teenage years.

# Tra il garofano e Il Quarto Stato

L'identità visiva del Partito Socialista Italiano nell'era craxiana

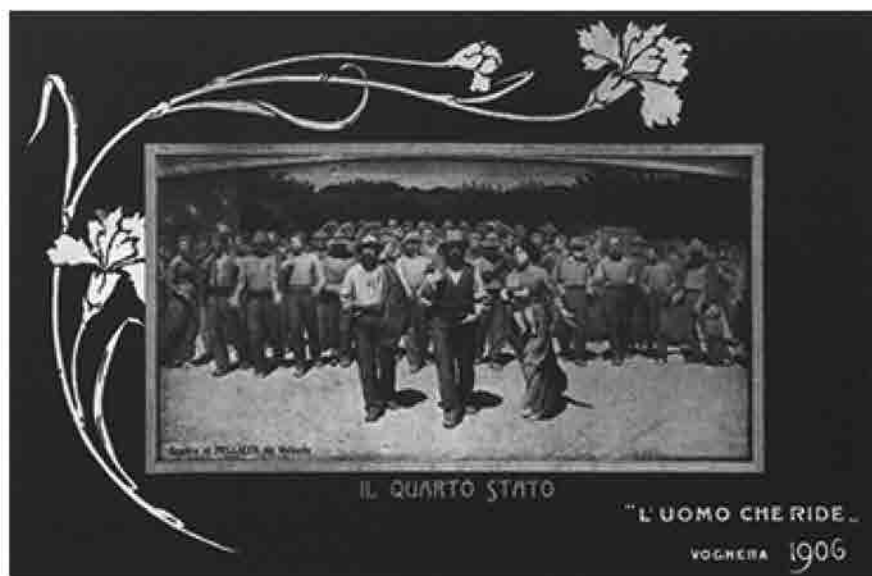
Manuel Barrese

Nel tumultuoso panorama della Prima Repubblica, il Partito Socialista Italiano (PSI) si distinse, rispetto a tutte le altre forze parlamentari, per una grande attenzione alla propria immagine e per l'uso, contemporaneamente spregiudicato e moderno, di simboli e figure che, decontestualizzate e caricate di nuovi significati, contribuirono a forgiare una vera e propria politica visiva destinata a rimanere impressa nell'opinione pubblica. Attraverso la guida di Bettino Craxi, divenuto segretario nel 1976, il PSI cominciò infatti a rivendicare un posto di rilievo all'interno della sinistra italiana andando a sperimentare inedite modalità di auto-rappresentazione.

Gli anni dell'ascesa di Craxi e della progressiva crescita d'importanza del PSI (Colarizi, Gervasoni 2005) coincisero con la divulgazione delle teorie sul 'post-moderno', sia in campo filosofico (Lyotard [1979] 1981) che artistico-architettonico (Jencks 1977), teorie che, occorre ricordare, trovarono in Italia un fertile campo di dibattito (Vattimo, Rovatti 1983, Aldegheri, Sabini 1983). 'L'afflato visuale' del PSI può essere correlato con uno dei più eloquenti sintomi dello *Zeitgeist* post-moderno ovvero la contestazione, con relativo superamento, di forme e sistemi espressivi tipici dell'avanguardia, quindi decostruttivisti e anti-classici, in favore di una rinata attenzione all'immagine, intesa in senso ampio. Gli anni Ottanta, come è stato di recente sottolineato, "inaugurano la fenomenica di un nuovo apparato del potere che fa dell'immagine [...] il suo motore centrifugo" (Chicchi 2013, 33). Da questo punto di vista lo stesso PSI, nella riconfigurazione craxiana, può considerarsi un degno prodotto del post-modernismo non solo per il suo impulso iconico ma anche per la revisione delle basi ideologiche su cui si era strutturato il partito sino a quel momento. Nel 1978 infatti, con lo scritto *Il Vangelo socialista*, Craxi tentò di ridefinire ed attenuare l'incidenza dell'eredità marxista-leninista nella prospettiva di un socialismo riformato e spinto alla decisiva rivalutazione della figura di Proudhon (Craxi 1978). Il nuovo leader del PSI, secondo alcuni, stava operando un attentato ai numi tutelari della sinistra e con un'immagine allusiva all'autorità oltraggiata di Marx, Eugenio Scalfari poté titolare un suo articolo: *Craxi ha tagliato la barba al profeta* (Scalfari 1978).

Le scelte riformiste di cui Craxi si fece sostenitore ebbero ripercussioni profonde anche nel campo delle immagini e della comunicazione; il partito, proprio in concomitanza dell'elezione di Craxi a segretario, attuò un rimescolamento dei propri codici figurativi, azione questa che manifestava una certa insofferenza verso le consuetudini ereditate. Per accrescere il consenso, la strategia adottata dal PSI si rifaceva ad un modello propagandistico di derivazione americana basato sul coordinamento capillare delle immagini e del materiale grafico (Eletti 1983). Si ricorse allora alla creazione di un universo visivo che potesse essere d'impatto e totale, che cioè potesse essere esteso sia alla piccola scala, quindi manifesti, tessere, opuscoli, sia al gigantismo dei congressi.

Non è un caso che il PSI, dopo decenni di politica condotta in maniera decisamente incolore, investisse molte risorse nella comunicazione ottenendo a sua volta un forte riscontro mediatico. Il rinnovamento dell'immagine si strutturò essenzialmente su due versanti: da una parte grande rilievo ebbero i faraonici congressi socialisti, i primi in Italia ad essere organizzati alla maniera americana con largo impiego di apparati scenici pensati appositamente per innescare l'emotività del pubblico, dall'altra si rivelò cruciale l'azione di modernizzazione dei simboli e delle icone distintive del PSI che, nel concreto, portò alla fortunata adozione del garofano rosso.



*Cartolina con Il Quarto Stato e il garofano, strenna della rivista "L'uomo che ride", 1906*

Se Craxi, in qualità di segretario e di leader, si interessò in prima persona alle questioni di propaganda riservandosi il privilegio di esprimere l'ultima parola (Molaioli 2009, 116), fu grazie all'apporto di Filippo Panseca, demiurgo delle effimere, e spesso criticate, scenografie delle *conventions* socialiste, e del grafico Ettore Vitale, artefice della messa a punto del nuovo simbolo del garofano nonché del suo codice di applicazione, che gli ideali craxiani poterono trovare una convincente visualizzazione.

Intuita l'importanza degli apparati di comunicazione, e, non in ultimo, riformata secondo le nuove esigenze la sezione propaganda della direzione del PSI, alla metà degli anni Settanta il partito si interrogò sul lascito iconico del socialismo spingendo per il *restyling* dei suoi simboli e soprattutto per l'instaurazione di un nuovo sistema di immagini persuasivo ma allo stesso tempo rispettoso della tradizione. Si trattò infatti di un rinnovamento non da poco che tuttavia si configurò nel solco del percorso, storico e iconografico, tracciato dal partito da inizio secolo fino a quel momento.

In questa prospettiva, gli emblemi che più degli altri, e *ab origine*, influirono sull'identità del PSI sono stati il garofano rosso, fiore che secondo la tradizione popolare "allietava sovente la finestra della giovane operaia" (Buffoni Zappa 1895, 561) ed era associato alla festa dei lavoratori del 1° maggio (Einaudi 1997, 268), e *Il Quarto Stato*, dipinto che impegnò Pellizza da Volpedo dal 1898 al 1901. Entrambi infatti, per ragioni sia simboliche che estetiche, seppero sintetizzare le fondamenta ideologiche del partito tanto da venire utilizzati spesso in maniera congiunta. Già nel 1906, ad esempio,

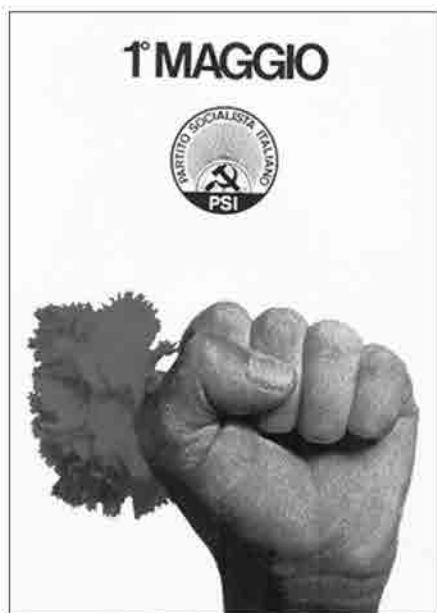


*Deputati socialisti della città di Bologna e provincia, cartolina, 1906; VII Congresso Socialista Italiano, cartolina, 1902; Augusto Majani, "Avanti della Domenica", Copertina, 6 gennaio 1905.*

le due figurazioni furono sintomaticamente integrate l'una con l'altra nella strenna della rivista socialista diretta da Ernesto Majocchi *L'Uomo che ride* (Scotti 1998, 13, Onofri 2009, 9-10).

Il ricorso al garofano, negli anni di Craxi esibito con insistenza e assunto come una presenza totalizzante, non fu però scontato e ancora di più non fu immediato. Come emerge dalla riflessione contenuta nell'almanacco *Le immagini del Socialismo*, edito nel 1984, la direzione del PSI preferì ricollegarsi idealmente alla stagione turatiana d'inizio Novecento allontanandosi tanto dai radicalismi sovietici quanto dagli estremismi del terrorismo rosso contemporaneo. Venne avviata quindi un'azione di risemantizzazione di quei simboli già presenti nella tradizione iconografica socialista ma non sfruttati nella maniera adeguata che culminò proprio nel rilancio su grande scala del garofano.

Rispetto ai primi anni di vita del partito in cui il fiore era evocato in forme *liberty* e in suggestivi linearismi di matrice Jugend, dal primo dopoguerra in poi il suo uso si interruppe bruscamente. In un momento di forte tensione sociale segnato da rimostranze di operai e contadini (il 'biennio rosso' del 1919-1920), il partito cominciò ad avvicinarsi a un'estetica riconducibile alla categoria del 'realismo', orientata cioè alla rappresentazione oggettiva di temi e figure della realtà proletaria. Negli stessi anni il PSI era poi scosso



1° Maggio, manifesto 1973,  
grafica Ettore Vitale

al suo interno da diverse correnti che, oltre a comprometterne la coesione (Mattera 2010, 71-99), rendevano assai più problematica l'identità del partito. Con l'incalzare delle posizioni filosovietiche, durante il Congresso di Livorno del 1921, si consumò infine la scissione che portò alla nascita del Partito Comunista. Quest'ultimo, grazie all'impegno speso in favore della causa rivoluzionaria, alla decisiva azione antifascista e, non in ultimo, forte del dialogo diretto con Mosca, influenzerà con i suoi dettami tanto ideologici quanto estetici le scelte comunicative e d'immagine del PSI fino al secondo dopoguerra.



*Renato Guttuso, I funerali di Togliatti, acrilici e collage di carta stampata e incollata su pannelli di compensato, 1972, Bologna, MAMbo, Museo d'Arte Moderna. Particolare del garofano e del feretro di Togliatti.*



*Evoluzione del simbolo del PSI: 1971, 1978 e 1987*

Nei primi anni Venti quindi, divenuto ormai obsoleto il repertorio tardo simbolista fatto di allegorie e decorativismi, il garofano socialista scomparve a vantaggio dell'apparizione sempre più invasiva della falce e martello (Einaudi 1997, 265-266); solo molti anni più tardi esso verrà eloquentemente riscoperto proprio nel momento di transizione in cui il PSI passava dalla direzione di Francesco De Martino a quella di Bettino Craxi (1976). Se paragonato alla falce e martello, al sole nascente e al libro aperto, segni di un orientamento che poteva apparire troppo prossimo al PCI, il garofano si imponeva come un'immagine gentile, riconciliata ad un'idea di impegno politico che trascendeva ogni estremismo. Le ragioni che hanno portato a questa sottile rivoluzione sono efficacemente illustrate da Craxi in un breve spot televisivo girato per la campagna elettorale del 1987:

Il garofano è un grande antico simbolo del mondo del lavoro italiano e internazionale. Il suo significato e il suo messaggio è fede nel progresso, fede nella libertà e speranza nell'avvenire. Forse è bene che se lo mettano in tanti.



*Hans Holbein il Giovane, Ritratto di Simon George di Cornovaglia, olio su tavola, 1535-1540 ca., Francoforte, Städtisches Kunstinstitut*



Oltre a segnare la continuità con il passato pre-rivoluzionario, il garofano venne quindi lanciato come figurazione capace di dare autonomia visiva al PSI, alla metà degli anni Settanta impegnato a liberarsi dall'ingombrante giogo del Partito Comunista. L'indipendenza dal PCI e dal suo repertorio simbolico fu però graduale e richiese cautela. È indicativo infatti che la prima attestazione 'moderna' del garofano, risalente al 1973, un anno prima della cosiddetta rivoluzione dei garofani in Portogallo, fosse apparsa in un contesto ancora massicciamente permeato dal mito della lotta di classe. Nello specifico si trattava del manifesto realizzato per la celebrazione del 1° Maggio in cui il garofano compariva stretto all'interno di un pugno chiuso. La sintassi visiva dell'immagine, curata nella parte grafica da Ettore Vitale (Quintavalle 2001), esprimeva una certa timidezza nel presentare un simbolo desueto, ignorato per decenni, e che inevitabilmente necessitava di essere accompagnato da una chiara espressione di militanza a sinistra; Guttuso del resto aveva conferito una connotazione quasi sacrale al gesto del pugno alzato ne *I funerali di Togliatti*, monumentale opera del 1972 in cui era inoltre possibile cogliere l'enfatica presenza di alcuni garofani sul feretro del leader comunista e accanto all'effigie di Lenin.

Non bisogna dimenticare inoltre che i socialisti francesi di François Mitterrand avevano adottato, nel 1971, il simbolo della rosa nel pugno, scelta sicuramente non passata inosservata ai coordinatori dell'immagine del PSI e soprattutto del Partito Radicale Italiano che dal 1976 si appropriò della stessa immagine (Maestri 2012, 112).

Dal manifesto del 1973 di Ettore Vitale, responsabile della rigenerazione dell'immagine del PSI e nel 1984 vincitore del Compasso d'Oro per i numerosi lavori grafici commissionati dal partito, il garofano cominciò così ad affiancare i simboli tradizionali i quali, lentamente, divennero sempre più



*Garofani di stoffa e spille con il simbolo del garofano, primi anni Ottanta*

secondari. Nel 1978, durante il 41° Congresso Socialista di Torino, lo stemma del PSI palesava il sopravvento del garofano rispetto ai canonici falce, martello e libro, relegati in posizione inferiore. Gli attributi classici dell'ortodossia marxista-leninista si avviavano dunque all'inevitabile declino che nel 1984 culminò con l'esclusiva identificazione del PSI con il garofano.

Tuttavia, circa la scelta e l'accettazione del nuovo simbolo influirono forse inconsciamente anche questioni puramente estetiche, o meglio, legate alla piacevolezza visiva. Elemento romantico per eccellenza, spesso equiparato



Sopra: Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, olio su tela, 1901, Milano, Museo del Novecento.  
Sotto: Fiducia nell'Italia che cambia, *tessera del PSI*, 1987.

alla rosa, il garofano vantava molteplici riferimenti letterari che di conseguenza potevano rivelarsi particolarmente adatti a blandire gli elettori (si pensi al romanzo di Vittorini *Il garofano rosso* in cui veniva raccontata l'iniziazione sentimentale e politica di un giovane). Il garofano era stato inoltre un attributo iconografico molto frequente nella storia dell'arte rinascimentale, utilizzato non solo in dipinti devozionali per le chiare allusioni cristologiche ma citato anche in ritratti o cicli di affreschi per simboleggiare l'amore e il vincolo affettivo.

Neutralizzati i combattivi simboli di derivazione comunista, il riferimento floreale riuscì ad essere imposto progressivamente come un emblema accattivante, ambigualmente a-politico, insediandosi nel vocabolario iconico degli italiani mediante una strategia di saturazione visiva. Stilizzato ed estetizzato secondo le moderne logiche di mercato, ben presto il garofano divenne *brand* e *pattern* per il *merchandising* ufficiale del partito che, tramite il marchio Buongiorno Primavera, produsse oggetti di ogni specie e collezioni di abiti (alcuni disegnati da noti stilisti simpatizzanti del PSI); un simbolo politico diventava in questo modo una sorta di logo diffusissimo e come tale esercitava una sottile, e occulta, persuasione.

Oltre all'invasione del garofano in contesti non necessariamente politici anche altri simboli storici del socialismo godono di rinnovata fortuna. Un caso interessante è costituito da *Il Quarto Stato* (Scotti 1986, 409-412) il dipinto di Pellizza da Volpedo che, forte della sua pregnanza iconografica, godette di una fortuna visiva capace di travalicare le arti figurative (si pensi al film di Bertolucci *Novecento*) e che venne associato, con discontinuità da inizio secolo fino agli anni Ottanta, alle campagne politiche socialiste. La fisionomia del celebre dipinto si sovrappose più volte a quella del partito diventando, anche durante la 'reggenza' Craxi, una sorta di *avatar*. Nella mostra *L'Immagine del Socialismo*, organizzata nel 1982 al Palazzo delle Esposizioni di Roma per il 90° della fondazione del PSI, il capolavoro di Pellizza assunse comprensibilmente un ruolo di primo piano, aspetto questo sottolineato da Renato Barilli che nel catalogo individuava una "perfetta coincidenza tra la genesi del dipinto e la nascita del partito" (Barilli 1982, 20). La grammatica interna dell'opera si prestava infatti a comunicare un ideale di progresso e di ottimismo tanto che, nel 1987, le tessere del PSI furono ideate con l'immagine del *Quarto Stato* 'modernizzata' *ad hoc* secondo i caratteri dei nuovi elettori socialisti. Se alla metà degli anni Ottanta il PSI trovava simpatie soprattutto nel mondo degli imprenditori, della media borghesia e dei cosiddetti ceti emergenti ecco dunque il proletariato immaginato da Pellizza trasformarsi in un corteo compatto di professionisti, *yuppies* rampanti, donne in carriera in *tailleur* e pochi, indistinti, operai.



Fig. 1: Gabriele Galantara, manifesto campagna abbonamento "Avanti", 1900



Fig. 2: Campagna Avanti, manifesto, 1972



Fig. 3: 1° Maggio, manifesto, 1975. Grafica Ettore Vitale



Fig. 4: 8 Marzo, manifesto, 1979. Grafica Ettore Vitale



Fig. 5: Riempiamo di garofani rossi l'altra metà del cielo, manifesto, 1979. Grafica Ettore Vitale



Fig. 6: PSI. Cresce l'Italia, manifesto elezioni politiche, 1987



Fig. 7: Gabriele Galantara, tessera Partito Socialista Italiano, 1905



Fig. 8: Aroldo Bonzagni, Primo Maggio, illustrazione, *Avanti della Domenica*, 1912



Fig. 9: Il rinnovamento socialista per il rinnovamento dell'Italia, manifesto del 42° Congresso di Palermo, 1981. Grafica Ettore Vitale.



Fig. 10: Nani Tedeschi, cartolina con Garibaldi e il garofano, 1981



Fig. 11: 25 Aprile. Rinnovare lo Stato governare il cambiamento, manifesto 1982. Grafica Ettore Vitale

A conferma della duratura attrazione del PSI verso l'immagine di Pellizza da Volpedo, risulta eloquente che nel 1989, durante il Congresso di Milano, una copia a grandezza naturale de *Il Quarto Stato* fosse stata inserita nei locali dell'ex Ansaldo di via Borgognone per l'occasione 'ristrutturati' sotto la supervisione di Filippo Panseca. La giunta presieduta dal sindaco di Milano Paolo Pillitteri, esponente del PSI lombardo e vicinissimo alla famiglia Craxi, secondo le cronache non acconsentì ad esporre il dipinto originale, allora conservato alla Galleria d'Arte Moderna, probabilmente per evitare facili polemiche circa l'uso 'personale' di un'opera proveniente da una collezione civica (Fini 1989, 17-18) (Oldrini 1989). La copia visibile al congresso socialista poteva tuttavia considerarsi esclusiva perché dipinta dai titolari della galleria milanese Nuova Arte (Marcello Cassinari Vettòr e Maria Angelillo), specializzati in falsi d'autore, e soprattutto perché realizzata con acribia filologica direttamente sui cartoni originali di Pellizza, eccezionalmente messi a disposizione dagli eredi.

Il garofano e *Il Quarto Stato* hanno caratterizzato quindi due fasi cruciali della storia del Partito Socialista Italiano: gli inizi eroici e l'apogeo politico dell'era craxiana che tuttavia preludeva a un inevitabile declino. Percepiti in un primo tempo come contrassegni visivi non coerenti con la tradizione socialista, degni di un leader che aveva osato mettere in discussione gli intoccabili dogmi marxisti-leninisti e propri di un partito che si era speso, dagli anni Settanta fino al fatale 1994, per una discutibile, ma efficace, rigenerazione estetica, in realtà i due simboli facevano parte del patrimonio iconografico delle origini del PSI e per questa ragione era necessario riscoprirli.

Ringrazio, per l'aiuto e i preziosi suggerimenti, Sergio Bertelli, Monica Centanni, Rolf Petri e Antonella Sbrilli.



## Galleria iconografica

Il garofano e Il Quarto Stato sono stati i riferimenti visivi che per la loro connessione simbolica con il mondo del proletariato hanno accompagnato, in maniera incisiva ma discontinua, la parabola politica del Partito Socialista Italiano. Il riferimento al garofano e al lavoro nelle fabbriche è presente sin dalla tessera del partito del 1905 disegnata da Gabriele Galantara con chiare suggestioni liberty [fig. 7]; il fiore e la falce e martello compaiono di nuovo insieme nell'illustrazione di Aroldo Bonzagni del 1912 tesa a rappresentare idealmente il riscatto dell'operaio [fig. 8]. Nel corso degli anni, le due immagini sono state in parte modificate (il manifesto per la campagna abbonamento dell'Avanti [fig. 11]) e utilizzate ad hoc per campagne specifiche (la figura femminile del Quarto Stato impiegata nel manifesto contro l'abolizione della legge sull'aborto [fig. 8]). Con la leadership di Bettino Craxi il garofano e Il Quarto Stato non solo tornano integralmente, e a pieno titolo, nell'universo iconico del PSI ma funzionano come incarnazioni del partito stesso e dei suoi elettori (il grande garofano acquerellato disegnato da Ettore Vitale nel 1982 [fig. 11] e il manifesto per le elezioni del 1987 [fig. 6]). Infine, soprattutto il simbolo del garofano negli anni Ottanta va a legarsi visivamente con temi come l'italianità, il made in Italy, il Risorgimento, sfruttatissimi da Craxi e dalla pubblicistica vicina al PSI [fig. 9 e fig. 10].



[1] Gabriele Galantara, manifesto campagna abbonamento "Avanti", 1900



[2] Campagna Avanti, manifesto, 1972



[3] 1° Maggio, manifesto, 1975. Grafica Ettore Vitale



[4] 8 Marzo, manifesto, 1979. Grafica Ettore Vitale



[5] Riempiamo di garofani rossi l'altra metà del cielo, manifesto, 1979. Grafica Ettore Vitale



[6] PSI. Cresce l'Italia, manifesto elezioni politiche, 1987



[7] Gabriele Galantara, tessera Partito Socialista Italiano, 1905



[8] Aroldo Bonzagni, Primo Maggio, illustrazione, "Avanti della Domenica", 1912



[9] Il rinnovamento socialista per il rinnovamento dell'Italia, manifesto del 42° Congresso di Palermo, 1981. Grafica Ettore Vitale.



[10] Nani Tedeschi, cartolina con Garibaldi e il garofano, 1981.



[11] 25 Aprile. Rinnovare lo Stato governare il cambiamento, manifesto 1982. Grafica Ettore Vitale.

## ENGLISH ABSTRACT

With the rise of Bettino Craxi, in the mid-seventies the Italian Socialist Party (PSI) initiated a new visual and political form of communication aiming to revitalize its own symbols, especially those not associated with Communism. Thus, the red carnation, a flower traditionally connected with early twentieth-century Socialism, and *Il Quarto Stato*, famous painting by Pellizza da Volpedo, became the icons of the Socialist Party's political campaigns until the beginning of the nineties.

## BIBLIOGRAFIA

Aldegheri, Sabini 1983

C. Aldegheri, M. Sabini (a cura di), *Immagini del Post-moderno. Il dibattito sulla società post-industriale e l'architettura*, Venezia 1983.

Barilli 1982

R. Barilli, *Arte e socialismo in L'immagine del socialismo nell'arte, nelle bandiere, nei simboli*, catalogo della mostra a c. della Fondazione Brodolini, ideata da R. Barilli, G. Granati, M. Scaparro, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, giugno-luglio 1982), Venezia, 1982.

Buffoni Zappa 1895

C. Buffoni Zappa, *Il garofano. Fiori estivi*, "La Vita Italiana", vol. III, fasc. XVI, 1895.

Chicchi 2013

F. Chicchi, *Si può negare un'immagine? Regime dell'immaginario e godimento del discorso capitalista*, "Alfabeta2", n. 33, novembre-dicembre 2013.

Colarizi, Gervasoni 2005

S. Colarizi, M. Gervasoni, *La cruna dell'ago. Craxi, il partito socialista e la crisi della Repubblica*, Roma-Bari 2005.

Craxi 1978

B. Craxi, *Il Vangelo socialista*, "L'Espresso", 27 agosto 1978.

Einaudi 1997

L. Einaudi, *La simbologia dei partiti politici dal 1919 al 1994*, in "Mezzosecolo. Materiali di ricerca storica", 11, Annali 1994-1996, 1997.

Eletti 1983

V. Eletti, *La grafica politica. Ettore Vitale*, in "Zoom", novembre 1983.

Fini 1989

M. Fini, *Dagli di tacco*, "Epoca" 14 maggio 1989.

Jencks 1977

C. Jencks, *The language of post-modern architecture*, London 1977.

Le immagini del Socialismo 1984

*Le immagini del socialismo. Comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni Ottanta*, Milano 1984.



Lyotard [1979] 1981

J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna* [La condition postmoderne, Paris 1979], trad. it. Milano 1981.

Maestri 2012

G. Maestri, *I simboli della discordia. Normativa e decisioni sui contrassegni dei partiti*, Milano 2012.

Mattera 2010

P. Mattera, *Storia del PSI 1892-1994*, Roma 2010.

Molaioli 2009

Testimonianza di A. Molaioli in S. Rolando (a cura di), *Una voce poco fa. Politica, comunicazione e media nella vicenda del Partito Socialista Italiano dal 1976 al 1994*, Venezia 2009.

Oldrini 1989

G. Oldrini, *Craxi chiede il "Quarto stato"*, "L'Unità", 21 aprile 1989.

Onofri 2009

M. Onofri, *Il suicidio del Socialismo. Inchiesta su Pellizza da Volpedo*, Roma 2009.

Quintavalle 2001

A. C. Quintavalle, *Ettore Vitale visual designer*, Milano 2001.

Scalfari 1978

E. Scalfari, *Craxi ha tagliato la barba al profeta*, "La Repubblica", 24 agosto 1978.

Scotti 1986

Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano 1986.

Scotti 1998

Scotti, *Il Quarto Stato di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Milano 1998.

Vattimo, Rovatti 1983

G. Vattimo, P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano 1983.

# The Art of Gardening

Clark Lawrence

As an American gardener living in Italy, I have decided to contribute to *Engramma* with an English essay concerning the garden *as* art rather than the garden *in* art, concentrating mostly on contemporary Italian gardens and American parks, and a couple famous English gardens of the early 20th century. The value of gardens, both economical and cultural, is another topic that interests me greatly, so the latter part of this essay will deal with that difficult question: what is a garden worth?

On Thursday the 5th of September 2013 in a frescoed rococo room of Mantua's Palazzo Ducale known as the Sala dei Fiumi, there was a meeting and book presentation with the art historian and garden expert Guido Giubbini, and his wife Maria Laura Beretta. The talk was part of Mantua's Festivalletteratura, and was moderated by the director of *Gardenia*, Emanuela Rosa-Clot. The books being presented were two large tomes entitled



*Bramafam, Paolo Pejrone's home and garden, Revello (Cuneo), February 2014. Photograph: Clark Lawrence*

*Storie di Giardini* (Garden Stories) that have the ambitious task of, as their jacket covers state, “describing and re-examining the history and art of gardens of the world”. Well, almost. They cover Giubbini’s world of gardens, which, in fairness, is much larger than mine or most people’s, but oddly totally excludes China and Japan, Australia, North and South America, and countless gardens many historians and experts would say must be a part of any ‘world history’ book of the art of gardens. The book’s detractors will immediately tell why there are such omissions: Giubbini has done nothing more than simply bind together his magazine articles about gardens he has visited from the past 15 years or so in book form, but for those who didn’t know him since he started writing about gardens, it is a great way to make up for lost time, as he is, without a doubt, one of Italy’s most important garden historians. For any Italian students or gardening and landscape professionals interested in the art and history of gardening, I am sure his *Storie di Giardini* will one day be considered a seminal work.

The first volume of *Storie di Giardini* includes gardens of Antiquity and Islam as well as European gardens of the 16th and 17th century. The second volume is subtitled *1800-1950: l’età d’oro del giardino borghese. Dal dopoguerra a oggi*. About 700 pages in all, well balanced between half text and half images. A note to readers of *Engramma* who aren’t familiar with the snobbery of some garden writers: if you publish something about gardens — not only a visual, but a three-dimensional, physical art form — with too many words and few or no images, you may be taken for a ‘garden philosopher’ (not a good thing) who is only writing for yourself and your cronies. No one will benefit by you ignoring the fact that gardens are about every sense — sight, sound, smell, touch and taste — and by excluding images and philosophising for pages, you do nothing to help spark an interest in your readers. On the other hand, if you publish big glossy books of flower or garden images with a few poetic words under them, you run the risk of being snubbed as a creator of ‘garden porn’ and pumping out nothing more than pretty coffee table books for the masses. It is difficult, when publishing anything about the art of gardens, to strike a balance between being too academic (and self-centered) and being too visual (and shallow). For my tastes, at least, Guido Giubbini has done very well: both the eyes and the mind are stimulated on every page.

Guido and Maria Laura, together with a small group of passionate gardeners, botanists, landscape architects, and garden historians, produce Italy’s finest gardening magazine, *Rosanova*. If you have not heard of it, you are not alone. You will not find it in any kiosk, and they do not advertise anywhere, nor do

they allow anyone to advertise in their journal, with one intelligent exception: the horticultural exhibitions that they attend, where they put up a little folding table and poster and hope to find new subscribers. Their internet presence is as quiet as their 'stand' at the garden fairs — reserved, to say the least. I appreciate the seriousness of *Rosanova* and admire them for their tenacity to keep their journal clean and far from the ugliness of advertisements, but their shyness and specialness borders on being anachronistic and self-defeating. They seem almost indifferent to taking full advantage of free advertising on the internet, where they might have a chance to find new and younger readers.

Despite the attractive glossy cover and colour illustrations throughout, *Rosanova* is best defined as an illustrated quarterly periodical, since 'magazine' (at least in English) brings to mind countless pages of advertising surrounding gossip and photos of models or movie stars — the kind of trash one might find in a dentist's waiting room or throw in the bin as you leave a train. Not so with *Rosanova*, also because an annual subscription will cost you 40 euro for four copies, and back issues cost even more. But back to our conference in Mantua. After the conversation on the stage ended, it was time for the audience to participate and, if they wanted to, ask questions. I only remember one question. A woman stood up, took the microphone, and asked Giubbini:

You have only spoken about Piet Oudolf and foreign gardens and gardeners during this entire presentation. If you couldn't mention Italy's most famous landscape architect and garden designer, Paolo Pejrone, who would you say is a leading gardener in Italy today — someone who others can look to for advice and inspiration?

Both she and Giubbini were mispronouncing this Dutch gardener's name, a small detail I found odd since Giubbini holds this famous garden designer and plantsman in such high esteem that he dedicates 18 pages of his second volume to Oudolf and the "Dutch Wave". By the way, I am fully aware that 'plantsman' is now an annoying, hackneyed term in English, used for anyone who has ever touched a plant, but Oudolf truly does know plants, has worked with them and run a nursery for years before designing gardens, and fully deserves the title. For the record: Piet is simply pronounced like the abbreviated form of Peter in English, "Pete", and his surname is OUT minus the "t", plus "dolf".

The answer: Giubbini just sat there silent for a few seconds and said "An Italian?" and then didn't give an answer... some people in the public started to laugh as he smiled, shrugged his shoulders, shook his head and said:

"Sorry. I don't mean to be excessively negative or polemic, but nobody comes to mind. I fear you will have to look abroad for ideas and inspiration".

Giubbini might have meant to be provocative, or maybe he was trying to end the conference with some giggles, but I didn't laugh. Of course I didn't expect to hear my name brought up as an exemplary innovative gardener and artist, and I was at least encouraged to hear my friend Paolo Pejrone mentioned as the 'too obvious' master that everyone already knows, but I was shocked that an historian and gardener like Giubbini could not think of even one young (or old) gardener who is doing something — anything — innovative and inspiring in the whole country. Not even the young Sardinian garden designer and landscape architect Maurizio Usai, who has contributed several times to *Rosanova*, came to mind. But Giubbini did explain *why* he couldn't think of anyone, and I found his criticism interesting and partly true:

Of course there are many passionate and competent gardeners in Italy, but the more I visit them and get to know them personally, the more I see these people as isolated in their own passions and botanical worlds, ignoring what came before them, and too often not considering the landscape around them. There are many Italians with impressive collections of plants, but their gardens (if one could call them gardens — I am not sure I would) do not work as a unified whole, they are more like zoos or garden centers, and I would not consider these collectors artists, nor their collections art.

While reading Cecilia Mazzetti di Pietralata's fascinating book on the historical gardens of Rome, *Giardini Storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, I was reminded of just how much collecting has been the heart of gardening for centuries. Habits are hard to break. In historic Italian gardens it wasn't only a competition to see who could collect the most varieties of plants. There were sculptures to consider, fountains, frescoes, and wild birds and beasts in cages. 'Hoarding' might be a more appropriate term, as I can't believe (nor do all of the antique garden plans testify) that it was always done artistically or with 'buon gusto'. While visiting Carl Linnaeus's garden in Uppsala, I asked our guide to the museum and garden a question she was almost ashamed to answer: what are those two big white birdhouses on poles in the middle of the garden? Monkey Houses. They were chained there, and could only climb up and down the metal poles, and hide in their houses four meters above the garden. Plant and animal hoarding was all the rage in other countries, as well.

Giubbini might have been exaggerating for dramatic effect (he likes to get your attention and hold it), but if he was even partially serious and correct in his observation, this 'blind eye' that Italian gardeners turn to the

surrounding landscape, and their ignorance (or intentional disregard) for an area's local history, its flora and fauna, is tragic. Doomsday for the Italian Garden. Why? Because that would mean that Italians are ignoring the fundamental, most important principles for any aspiring garden designer or landscape architect. These modern 'golden garden rules' are few, and far from new. They are time-tested, and have been passed down for over a century, beginning with gardeners like William Robinson (author of *The Wild Garden*, published in English in 1870 and, tellingly, published in Italian over 120 years later, by Franco Muzzio Editore in 1991)

It is difficult today to pick up an English language 'how to create a great garden' book without finding the same advice in the introduction, the same exact philosophical approach. The words change slightly, but the idea is always the same: before doing anything, just look around you. Try to learn from nature and understand the elements and the land that you are in. Hold back your own will and design ideas for just a moment, and consider the lay of the land, the climate, the local architecture and building materials, the distant and recent past. Then design and act accordingly. Also think about the near and distant future for what you are creating. This means the care



Maria Gabriella Buccioli giving a garden tour at Casoncello, May 2011. Photo: Clark Lawrence



and maintenance of the garden, yes, but also means permanence of plants and materials. What will that tree look like in 100 years? And a relatively new idea, very fashionable and much spoken about in other countries, and often totally ignored in Italy: do the earth a favor, and tread lightly.

Easier said than done, to be sure, as landscapers and garden designers are not paid for (or even allowed to) 'hold back' and reflect for very long. Gardeners working on their own piece of land at home can take their sweet time thinking about what to do and how to do it, but clients want quick results, mature trees, 'instant' gardens. Designers (who are often far from knowledgeable 'plantsmen' like Oudolf) are expected to automatically know what is best for any place, and also how to incorporate their trademark style and plants that will thrive with the wishes and tastes of those commissioning the work.

As I sat there silently in the conference, I wanted to argue with Giubbini (not a good idea). I wanted to defend Italians as gardeners and artists. I was wishing I could come up with at least one exception; an Italian garden or gardener who one might consider a real artist. And then an Italian garden came to mind: the Reinhardt Garden, near Cortona, but alas, it no longer exists, and the creators, Thomas Reinhardt and his wife Martina Kofoth, are both foreign. I went to meet Thomas and Martina in February of last year, and sure enough the garden was no longer open to the public or even maintained. They were unsponsored and unsatisfied with how things were going politically (both locally and nationally), and were probably also affected by Italy's economic crisis, as they were hoping to sell the home they have built there, but couldn't find any buyers. The Reinhardts were no longer fully 'there' as gardeners of their land at Tuoro sul Trasimeno, but not moved out yet, either. Unfortunately, their reasons for abandoning the garden were not only political or economic. A few years ago, Thomas began suffering from an essential tremor and can no longer work in the garden enough to keep it as he wanted it. He is a perfectionist, and his very high maintenance garden came at a very high cost. It was manicured and kept pristine by a team of gardeners, and looked almost unnaturally perfect (but to my eyes fantastic!) when it was open to the public, as you can see on their website.

So, leaving his own outdoor creation behind him, Thomas went indoors, and back to his abstract art: big, bright, bizarre paper collages which might have some kind of cosmic significance — or not. Their tiny bright organic forms are glued to large sheets of paper, and sometimes look a bit like someone dropped a 1000 piece puzzle of random, pure coloured shapes,



and shifted them around until they were all flat and made some kind of pattern on the table.

Thomas sees his indoor art as somehow related to the gardening, and I personally am not able to see any correlation whatsoever between the two, but there is no doubt that their garden was very special, especially for Italy, and truly a plant lover's paradise. The Venetian garden historian Ida Tonini describes it like this in an on-line article for the Mediterranean Garden Society:

It is above all a work of art. Thomas Reinhardt, the grandson of the great theatre director Max Reinhardt, created this garden with the help of his young and beautiful wife, Martina, to flourish over one long season. Every year in March, the garden is planned and composed in collaboration with nature as if the land was an immense canvas over which colours were to be spread and combined. The vegetation reaches its greatest development and balance in the summer. Nature itself then dissolves the composition, like a Buddhist mandala, gently, with the arrival of early autumnal frosts.

Unfortunately we are too late to enjoy the magic and excitement of the Reinhardt Garden, based largely — at least in their tropical-looking area — on bold, ambitious plantings of annuals. This past November I learned of an Italian garden that I have never visited, but from what I have heard from friends and then seen and read in the internet and in a book mentioned below, I would consider it to be a work of art, and this time, *ha!* created by an



*Piet Oudolf's Garden, Hummelo, the Netherlands, August 2012. Photo Clark Lawrence*

Italian. The garden at Villa Bricherasio, in Saluzzo, Cuneo is very alive, but stable and settled, also because it is much older than the Reinhardt Garden and is grounded with maturing trees and perennials. Here the gardener, Domenico Montecvecchi, has spent nearly all of his life creating one of the most interesting botanical gardens in Italy. If you are like me and not so fond of the aseptic appearance and lack of personal touches of certain botanical gardens, do not fear. No one could consider this Eden a zoo or plant museum. This garden is enchanting and exciting, the result of many years of one man collecting, researching, and cultivating, but there is more. The garden is full of his energy and love of plants. Villa Bricherasio is relatively unknown outside gardening circles or its geographical area, and — not helping — the villa and garden do not have an official website. Nevertheless, just the cover photo for the Facebook page (with only 49 “likes” as I write this) shows a small image of the brilliant man who created it all and a larger image of what a lush paradise awaits its visitors. More photos (by garden designer Rosanna Castrini) may be seen here [facebook.com/photo](https://www.facebook.com/photo).

Some of the best illustrated gardening books and articles in Italian have one thing in common: Photographs by Dario Fusaro. *Un Giardino Coraggioso*, with Fusaro's images and a text by garden designer Sandra Migliavacca is one of the finest new Italian ‘coffee table’ books about a garden published in recent years. If you are a plant lover, just pick it up and start flipping through the pages. Yes, it is plant porn, but with an intelligent, inspiring, personal text. There is no way you will be left unmoved.



The gardener and writer Maria Gabriella Buccioli has, since 1980, been creating a naturalistic garden in Scascoli, near Loiano, in the Appenines to the south of Bologna. The garden is just a hectare of mostly wooded hillside, including a bit of 20th century ruins; the foundation walls and bits of floor of her aunt's house, that was bombed in the Second World War. Her garden is like an enchanted, wild woodland, roses grow up through trees, digitalis thrive and bloom in mid summer in the light shade, thousands of cyclamen carpet the woods in September. Buccioli's garden is a shining example of what can happen when nature is not manipulated or forced to behave as we desire, but touched and coaxed by an artist. Where there are clearings and the sun shines brighter, there is a wealth of flowering bushes and shrubs, aromatic herbs, a happy, 'messy', flower-filled vegetable garden, a meadow full of wildflowers carefully inserted into the tapestry of native grasses and spontaneous plants of Emilia-Romagna, botanical specimens from around the world, all collected and cared for over more than three decades.

I feel fortunate to have met Gabriella Buccioli several years ago, and to have learned from her gentle approach to gardening. Now 73, she has dedicated about half of her life to her garden. She is an incredibly energetic and enthusiastic woman, who looks ahead. A few years ago she began thinking about the garden she had made and its future. How could the property be



*Lawrence in the Hortus Horrei, Corte Eremo, Mantua September 2013. Photograph Myrice Tansini*

maintained and preserved for future generations? The idea of a foundation was proposed, worked toward, and realised in December of 2011. One essential part of a foundation — a prerequisite, actually — is the existence of a private patrimony that someone decides to share with the public.

Un fondazione è un ente privato senza finalità di lucro, che ha a disposizione un patrimonio da destinare a determinati scopi: religiosi, culturali, educativi, scientifici o altri, costituita da uno o più fondatori.

But, in the case of Casoncello, are a couple little old houses and a hectare of jungly 'wild' garden enough of a patrimony to protect?

To do all of the legal paperwork necessary for the foundation, a commercial value of the Gardens of Casoncello needed to be put into writing. A professor from Bologna and specialist in agriculture, who who knew the garden and gardener well, found an easy answer, and declared that the Gardens of Casoncello were technically only worth their weight in wood. His appraisal stated rather dryly that the property would be worth more if it were covered with a slow-growing cash crop, like oaks, chestnuts, or walnut trees.

A second opinion and appraisal was immediately looked for and fortunately obtained. It included a 30 page report with detailed plant list, photographs, plans, and a study determining the value the garden has already added to the community and its potential for growth — for school groups, university research, tourism, recreation. The second estimate was 250,000 euro higher than the first. These two vastly different estimates prove how difficult it is to attribute a commercial value to a garden. Is every garden unique and somehow priceless? Or are our beloved little patches of green worthless?

Whatever their value, they all inevitably cost plenty to create and maintain, and in one case I can think of, while the garden is costing millions of dollars to make and to keep up, it is making even more. Property values of the buildings near this new garden are soaring. One of the most celebrated urban gardens of recent years is the Highline in New York City. From one hectare of wild garden in the rolling hills above Bologna to 1.45 miles of abandoned train tracks in the Big Apple, the numbers change. Thousands of euro become millions of dollars, and millions of people get involved. Straight from their website is this description:

The High Line is a public park built on an historic freight rail line elevated above the streets on Manhattan's West Side. It is owned by the City of New

York, and maintained and operated by Friends of the High Line. Founded in 1999 by community residents, Friends of the High Line fought for the High Line's preservation and transformation at a time when the historic structure was under the threat of demolition.

The idea was brilliant, but not new. The Highline wasn't the first urban park to be made out of an abandoned elevated train line — that was the Promenade Plantée of Paris. But in typical American fashion, the New Yorkers wanted to do it better, and then the city of Chicago wanted to do it bigger (2,7 miles) and soon they will inaugurate their 53.7 million dollar Bloomingdale Trail and Park. They are excited and proud, as the two-minute video shows.

But back to New York: what you will not find without digging around in the High Line website is the name of the man behind the plants. Who chose what should be planted where? Oudolf is mentioned in the small print on the last line of a page entitled "Planting". Gardeners (even famous ones like Oudolf) probably don't mind being hidden in the small print. They are quite used to it.

A painting is often better known and recognised by its creator's name, than by its title. What matters most is who made it. More people could guess that *Les Femmes d'Alger* is 'a Picasso' than know its French title. Watch the video to learn, in less than two minutes, that those famous ladies of cubism are not from Avignon, France (as I had always imagined until today), but rather five prostitutes from Barcelona.

A Garden, on the contrary, is known by its place name more often than by the name of who made it, no matter how well respected or important their creator may be. Sissinghurst may be an exception, because Vita Sackville-West was already well known as a writer, but most gardens (the best gardens, I would add) are more about place than person. It is as if the gardener and garden have become one. If you want to be remembered by name as an artist, try your hand at painting, but don't become a gardener.

The garden at Hidcote Manor was started over twenty years before Sissinghurst, and is one of England's most famous gardens, so first let's learn how to say it, because, as with so many place names in England, it is pronounced nothing like how one might imagine or guess. Think the past tense of "nascondere" (hid) and add the present tense of "tagliare" (cut) and you'll do well enough to be understood during your visit to the Cotswolds.

Who designed it? Who knows? Who cares! The National Trust link below will tell you if you are interested, but my point is "Isn't it incredible?" A man can dedicate over four decades (1907-1948) to creating a garden and a serious study of plants, truly create a work of art that is "often described as the most beautiful garden in England... a jewel in England's horticultural history", "One of the world's most influential gardens" yet still die (and rest) in relative obscurity! His name, a name I remember for personal reasons, is so much less important than the green, living legacy that he left behind.

Clark Lawrence is the founding president of the cultural association *Reading Retreats in Rural Italy*, located in Corte Eremo, Curtatone, Mantua ([www.corteeremo.com](http://www.corteeremo.com)). Over the past 20 years in Italy, he has become, by passion, chance, and circumstance, a gardener. He has written twice for the English gardening quarterly, *Hortus* edited by David Wheeler ([www.hortus.co.uk](http://www.hortus.co.uk)).

His garden at the Castle of Galeazza appeared in the magazine *Giardinantico* in February 2009 ([www.casantica.net](http://www.casantica.net)) and in the April 2011 issue (Number 24) of *Rosanova* ([www.rosanova.net](http://www.rosanova.net)) as well as in an episode of "Fuga dalla Città" on Leonardo TV.

The earthquakes of Emilia Romagna in May of 2012 destroyed the Castle of Galeazza and much of its gardens, and forced Lawrence to move out. The garden's blog is ([www.galeazza-garden.tumblr.com](http://www.galeazza-garden.tumblr.com)).

Over the summer, with the help of foreign and Italian friends, he took his 6,000 books, 200 paintings, pianos, almost 1,000 plants and seven small goats to a new rural location, and is starting a new project and garden at Corte Eremo. The new garden blog is [www.hortush-orrei.tumblr.com](http://www.hortush-orrei.tumblr.com). The story of the death of the Galeazza Garden and its rebirth was covered in an article by Arch. Paolo Pejrone, *La Stampa* 24 August, 2012.

## Books

Guido Giubbini, *Storie di Giardini*, Adarte SRL, Torino 2012

Cecilia Mazzetti di Pietralata (a cura di), *Giardini Storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, Gangemi Editore, Roma 2009

William Robinson, *Il Giardino Naturale* [*The Wild Garden*, London 1870], trad. it. Marta Suatoni, Franco Muzzio Editore, Padova 1991

Sandra Migliavacca e Dario Fusaro, *Un Giardino Coraggioso*, Cremonabooks, Parma 2011

Maria Gabriella Buccioli, *I Giardini Venuti dal Vento. Come ho costruito il mio giardino "secondo natura"*, Edizioni Pendragon, Bologna 2003

Anna Pavord, *Hidcote Manor Garden*, National Trust, Great Britain 1993

Graham Pearson and Anna Pavord, *Hidcote*, Anova Books, United Kingdom 2013

## WEBSITES AND LINKS

[rosanova.net](http://rosanova.net)

[compagniadeltgiardinaggio.it](http://compagniadeltgiardinaggio.it)

[oudolf.com](http://oudolf.com)

[lapietrarossa.it](http://lapietrarossa.it)

[giardinoreinhardt.com](http://giardinoreinhardt.com)

[facebook.com/GiardinoBotanicoVillaBricherasio](https://facebook.com/GiardinoBotanicoVillaBricherasio)

[dariofusaro.it](http://dariofusaro.it)

[giardinideltcasoncello.net/giardino](http://giardinideltcasoncello.net/giardino)

[architetturaecosostenibile.it/architettura/nel-mondo/recupero-sostenibile-ferrovie-promenade-plantee-high-line](http://architetturaecosostenibile.it/architettura/nel-mondo/recupero-sostenibile-ferrovie-promenade-plantee-high-line)

[thehighline.org](http://thehighline.org)

[huffingtonpost.com/2013/08/27/bloomingdale-trail-ground](http://huffingtonpost.com/2013/08/27/bloomingdale-trail-ground)

[bloomingdaletrail.org](http://bloomingdaletrail.org)



# Il poema dell'informe

*l'mal de' fiori* di Carmelo Bene

Marco Sciotto

E il gesto inquietante del marchese di Sade  
rinchiuso con i pazzi, che si faceva portare  
le rose più belle per sfogliarne i petali sullo  
scolo di una fogna, non avrebbe, in queste  
condizioni, una gravità angosciosa?  
(Georges Bataille, *Il linguaggio dei fiori*)

Dal male di Baudelaire sbocciavano verso l'alto fiori in forma di versi, in Carmelo Bene i versi sono, piuttosto, l'istante – articolato per centinaia di pagine – dello sfiorire, del precipitare dall'acme del fiorito, del perfettamente realizzato, verso il basso del proprio annullamento, della propria derealizzazione che annulli ogni forma. *I Fiori del Male* come secrezioni organiche; *l'mal de' fiori* come escrezione inorganica. Tuttavia, si badi bene, non si tratta di una fase cronologicamente collocabile come conclusione della precedente: ad animare e a dar voce al poema di Bene non è alcun soggetto che desideri o perlustri o prefiguri il proprio decadere o il proprio finire. Non è l'idea della morte comunemente intesa, come conclusione e opposizione dialettica alla vita, né quella dello sfiorire e dell'avvizzire come contrappunto dialettico e temporale all'esser sbocciato e fiorito. L'inorganico non è, qui, conseguenza diacronica dell'organico. A essere in gioco è, piuttosto, il ritorno e la riammissione nel linguaggio – poetico, nel caso specifico – di quello che Maurice Blanchot aveva definito come il “gran rifiutato”: se il linguaggio, la scrittura e in genere la creazione di opere sono sempre servite all'edificazione del regno della certezza, della coerenza, del sapere, si tratta sempre, per Blanchot, di un'edificazione che cela una sconfitta, un rimosso, poiché la costituzione della verità delle forme, delle nozioni e della nominazione si instaura sull'esautoramento della morte e del nulla, condizioni della vita, sull'espulsione di quella “universale corruzione che è la legge di ciò che è” (Blanchot 1977, 45).

Scrive, infatti, Blanchot che “tutto il nostro linguaggio è organizzato [...] per rivelare, in ciò che è, non la parte peritura, ma quella che sussiste sempre e

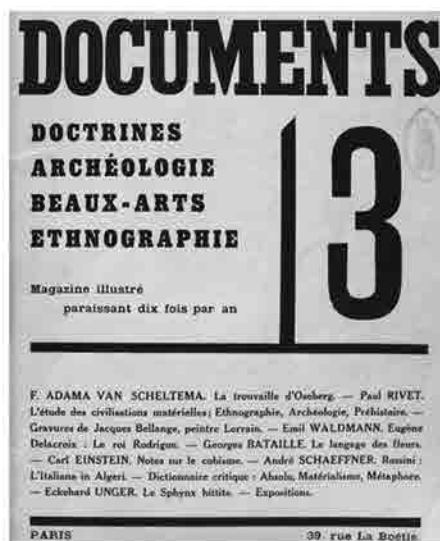
si forma in questo perire: il senso, l'idea, l'universale" (Blanchot 1977, 46). Il linguaggio, però, si trova soggetto, malgrado e in forza di quel "gran rifiuto", all'irruzione di ciò che ha rimosso ed escluso: si tratta dell'ineludibile occorrenza della riaffermazione dell'impossibile attraverso spazi aperti nello stesso territorio nel quale è avvenuta quella rimozione e quella esclusione. Questo, però, senza che l'impossibile rientri nel possibile, ma facendo sì che l'oscuro si scopra senza cessare di essere oscuro, come invece avviene comunemente nel dominio linguistico. Non si tratta dunque di una nominazione dell'impossibile – contraddizione in termini e cosa difficilmente realizzabile senza un'assimilazione e una conversione del negativo in positivo – quanto di ciò che, con un'efficacissima espressione, Blanchot definisce "*nominare* il possibile, rispondere all'*impossibile*" (Blanchot 1977, 75). Sono le due "esperienze della parola" da lui identificate a doversi muovere insieme, per quanto inconciliabili possano essere, per far sì che quella risposta all'impossibile passi attraverso la *nominazione* del possibile: la prima (parola di potere e di opposizione, che potremmo definire 'della rappresentazione') che tende a uniformare e a includere continuamente il disuguale, la seconda (definibile come esperienza "dell'irrappresentabile") che invece si autoesclude da tale verità uniforme e che, come un parlare privo di potere, sfugge a ogni possibilità di negare e affermare e non dice che l'infinita distanza dall'Altro. Questa doppia esperienza della parola è quella che si spalanca nello spazio letterario grazie a certo linguaggio poetico, permettendo una parola della *differenza* come poteva essere quella di Eraclito, di Nietzsche o di Kafka, per citare solo tre dei nomi cui fa riferimento Blanchot. Ecco dunque la morte o l'ottenimento dell'inorganico al quale facevamo riferimento: non una fase B, successiva e insieme ancella di una fase A che l'ha preceduta e generata, bensì la costante annunciazione, nella medesima fase, dell'inscindibilità tra organico e inorganico, tra vita e morte, tra possibile e impossibile, nell'esperienza umana.

Questa possibilità di una zona – nel linguaggio e non – che abbia in sé al contempo l'"altro da sé" nella sua inafferrabilità è ciò che verrà ampiamente perlustrata da Jacques Derrida lungo tutta la sua opera e specialmente ne *La scrittura e la differenza* ed è anche ciò che Georges Bataille definirà come *negativo*, da mantenere come tale e da non assimilare mai a un positivo, o come informe, con la valenza operativa – per il suo 'compito' e la sua capacità di svelare l'impossibile che si cela dietro ogni possibile – che egli attribuisce a questo termine. È nel *Dizionario critico* inventato negli anni '30 da Bataille per la rivista Documents, che alla voce *Informe* si legge appunto:

Un dizionario comincerebbe dal momento in cui non desse più il senso ma i compiti delle parole. Così informe non è soltanto un aggettivo con tale sen-

so ma un termine che serve a declassare, esigendo in generale che ogni cosa abbia la sua forma. Ciò che designa non ha diritti suoi in nessun senso e si fa schiacciare dappertutto come un ragno o un verme di terra. Bisognerebbe effettivamente, perché gli uomini accademici fossero contenti, che l'universo prendesse forma. La filosofia intera non ha altro scopo; si tratta di dare una redingote a ciò che è, una redingote matematica. Per contro, affermare che l'universo non rassomiglia a niente e non è che informe equivale a dire che l'universo è qualcosa come un ragno o uno sputo (Bataille 1974, 165).

L'*informe* come operazione, dunque; non come un tema tra gli alti ma, al contrario, come ciò che è capace di agire costantemente da elemento declassante, in grado di scrostare e scorticare ogni tema e ogni forma, ogni simbolo e ogni allegoria, ogni sistema, ogni ordine e ogni rappresentazione e di mostrarne al contempo ciò che, mai ordinabile e riconducibile a una stabilità e a un'unità, vi si cela dietro. In gioco, nell'idea batailleana del *negativo* e dell'*informe*, è una concezione inedita del materialismo e della materia, capace di tener conto della vera natura dell'esperienza – al di là della riduttiva e sminuente logica dell'identità che domina il mondo presunto stabile e normato della rappresentazione – caratterizzata dall'idea della *differenza* come di ciò che possa rendere conto della sua pluralità infinita e irriducibile e dell'intraducibile mondo informale e sub-rappresentativo che si trova realmente dietro la presunta fissità delle forme e delle rappresentazioni.



Copertina di "Documents" n.3 nel quale appare Il Linguaggio Dei Fiori di Bataille e l'immagine del centro del fiore tratta dallo stesso saggio.

Il materialismo cui giunge Bataille, e che nutre tutto il suo percorso, è estraneo, dunque, a gran parte dei materialismi: la materia cui esso fa riferimento equivale all'*informe* per come lo troviamo trattato nel *Dizionario critico*, ossia come ciò che è 'assolutamente altro', che sfugge a ogni gerarchizzazione e a ogni rappresentazione, che si trova al di là della forma, che è capace di operare uno slittamento e uno spiazzamento desublimatori, tali – come parafraseranno Krauss e Bois decenni dopo ne *L'informe. Istruzioni per l'uso* – da "svelare le 'gambe' sotto le gonne di qualsiasi allegoria" (Bois-Krauss 2003, p. 6), ossia di qualsiasi "redingote matematica" applicata all'irrappresentabile in modo da poterlo rappresentare e fermare in una forma o in un codice.

Le immagini e i simboli di queste "redingote matematiche", individuati da Bataille come emblemi di tutte le altre, di quelle rappresentazioni che pretenderebbero di immobilizzare ciò che è non-identità e intraducibilità, sono molteplici: dall'architettura, all'ordine apparente dei mattatoi, a quello che egli definisce come il "cavallo accademico", passando perfino per la simbolizzazione affidata all'aspetto dei fiori. A quest'ultima, in particolare, è dedicato un intero saggio contenuto in *Documents* e intitolato proprio *Il linguaggio dei fiori*: all'universale attribuzione a essi di una bellezza ideale che rappresenta al contempo l'*ideale* umano, Bataille contrappone qui – attraverso la sua idea di materialismo e di *informe* – il vero volto che si cela dietro quell'*ideale* e dietro quella bellezza, un volto tutt'altro che bello, che non si presta alla rappresentazione della metafora e dell'allegoria, ma che piuttosto le sbaraglia entrambe:

D'altra parte, i più bei fiori sono deturpati al centro dalla macchia villosa degli organi sessuali. È così che l'interno di una rosa non corrisponde per niente alla sua bellezza esteriore, e se si strappano fino all'ultimo i petali della corolla, non rimane più che un ciuffo di aspetto misero. [...] Ma più ancora che dalla lordura degli organi, il fiore è tradito dalla fragilità della sua corolla: così, lungi dal rispondere alle esigenze delle idee umane, esso è il segno del loro fallimento (Bataille 1974, 52, 55).

Dunque le idee umane, fondate, come si diceva con Blanchot, nella stabilità della loro forma sulla necessaria esclusione di ciò che è perituro e che quindi corre verso l'inorganico, sarebbero svelate nella loro inconsistenza e nel loro "fallimento" dallo sgretolarsi della 'bella forma' del fiore in favore di un annunziarsi dell'*informe* che vi sta costantemente celato dietro. Continua Bataille:

Dopo un periodo molto breve di splendore, la meravigliosa corolla marcisce impudicamente al sole, divenendo per la pianta una vergogna obbrobriosa. Raggiunto il fetore del letame, benché avesse dato l'impressione di sfuggir-

vi in uno slancio di purezza angelica e lirica, il fiore sembra bruscamente tornare alla sua sozzura primitiva: il più ideale è rapidamente ridotto a un brandello di letamaio aereo. Perché i fiori non invecchiano onestamente come le foglie, che non perdono niente della loro bellezza, perfino dopo che sono morte; i fiori appassiscono come delle smorfiose invecchiate e troppo incipriate e muoiono ridicolmente sugli steli che sembravano portarli alle stelle (Bataille 1974, 55).

Il movimento di elevazione e rimozione che conduce dal basso verso l'alto e che vorrebbe trovare un simbolo nello sbocciare e nel germogliare dei fiori è invertito dall'azione declassante dell'*informe* ed è, di conseguenza, spiazzato e mostrato come illusorio dal movimento contrario, che conduce verso un "basso più basso" che non sia semplicemente l'opposto dialettico dell'alto ma una sua costante alterazione:

E per distruggere l'impressione favorevole ci vorrebbe la visione fantastica e impossibile delle radici che brulicano, sotto la superficie del suolo, stomachevoli e nude come vermicai (Bataille 1974, 56).

Le radici, "contropartita perfetta delle parti visibili della pianta", appaiono appunto come "stomachevoli" – poiché, rivelando in maniera immediata il legame con la morte, intrinseco in ogni elemento vivente, generano la reazione difensiva del disgusto – e, soprattutto, "nude", ossia irriducibilmente spogliate da ogni possibile attribuzione, non soggette alla possibilità della 'vestizione' di qualsivoglia forma idealizzata che imbrigli il suo essere mero caos della materia, ossia di qualsivoglia astrazione, con la conseguente "derisione inquietante di tutto ciò che è ancora, grazie a miserabili elusioni, *elevato*, nobile, sacro" (Bataille 1974, 58). La *differenza* reclama così i propri diritti e il proprio manifestarsi come esperienza selvaggia, come pluralità brulicante e perennemente sfuggente che spezza l'unità e l'identità di ciò che aveva preteso di porsi come l'esperienza reale e la reale immagine di ciò che "è".

Ecco, dunque, il "male" attribuibile, allo stesso modo, ai "fiori" del titolo del poema di Carmelo Bene pubblicato nel 2000, male che insieme li 'affligge' e che da essi è 'propagato': l'incessante movimento che declassa ogni forma e ogni rappresentazione tirandole giù verso il fondo 'assolutamente altro' e sempre inattingibile. Lo stesso Bataille sottolineava, sempre ne *Il linguaggio dei fiori*, che "quello che è *male* è necessariamente rappresentato, nell'ordine dei movimenti, da un movimento dall'alto verso il basso" (Bataille 1974, ). Ed ecco, anche, il ribaltamento che il titolo impone a quello del poema di Baudelaire: non è più il sorgere di qualcosa dal negativo, metaforizzato dal generarsi dei fiori – corrispondente dunque a una sorta di riappropriazione

e conversione in un positivo – a essere in gioco, ma, al contrario, l'erosione di ogni forma e di ogni *positivo* fino all'emersione inevitabile del *negativo* nella sua impossibilità e ingestibilità.

Si tratta – dovrebbe ormai essere chiaro – di un “male” che non è controparte dialettica del “bene”, che non ha alcuna accezione etica, così come il *negativo* cui è associato non è controparte dialettica del *positivo* comunemente ed eticamente inteso. È, potremmo dire, un male “al di là del bene e del male”. Ricorrendo ancora a Bataille e al modo in cui egli articola questa concezione del termine ne *La letteratura e il male*, possiamo dire che si tratta del “male” come l'immediato svanire e dissiparsi di ciò che è stato costituito come utile, vantaggioso, necessario e costituente per l'essere umano nella sua idealità e nella sua costituzione sociale; come l'istantaneo ripiombare nell'inconsapevolezza infantile dell'uomo adulto e inevitabilmente inserito nella propria società; come lo sprofondare dell'organico, sbocciato, fiorito e costituitosi come affermazione vitale, nell'inorganico e nel dissolvimento accostabile a quello della morte o degli stati mistici.

Questa sfida di un “male” come mero squarcio – al di là della contrapposizione dialettica di ogni etica – attraverso il quale possa emergere tutto ciò che fin qui abbiamo detto *informe, impossibile, negativo, irrappresentabile, incomunicabile* e che abbiamo ricondotto all'idea di *divergenza*, sfida della quale Bataille – come Blanchot – individua nelle possibilità fornite dalla letteratura il campo d'azione privilegiato, è quella che Carmelo Bene accoglie fin dall'inizio della propria carriera, conducendola sui territori più disparati, dal teatro al cinema alla riflessione sulla musica e sulla fonica, passando anche, appunto, per la letteratura, alla quale torna – proprio a fine carriera – con questo poema. *Il mal de' fiori*, per dirla con Piergiorgio Giacchè, come “atteso completamento della sua opera omnia”, capace di



Fotogrammi da *Hermitage* (1968)



affrontare nel modo più estremo “molte delle ‘operazioni’ dell’arte e contro l’arte già compiute e rivendicate da Bene” (Giacchè 2007, 187). Operazioni, appunto, così come nella descrizione batailleana dell’*informe*: non è un contenuto, un tema, un messaggio o un’idea a costituire *‘l mal de’ fiori*, ma l’operazione di squartamento, di dissoluzione e di annientamento di ognuno di quegli elementi, della loro necessaria unità e identità, il tutto in un’atmosfera non tanto da macelleria, ma piuttosto impregnata del distacco e della freddezza di una camera per dissezione di cadaveri. Così come l’operazione che, ne *Il linguaggio dei fiori*, permetteva a Bataille, dopo aver sezionato pazientemente la corolla, di mostrare il nucleo osceno e non simbolizzabile celato da essa e dall’idealità del linguaggio a essa attribuibile, allo stesso modo quest’idea del “male” dissipante agisce ne *‘l mal de’ fiori* come operazione che, pagina per pagina come petalo per petalo, giunge a far seccare e declinare ogni possibile idea stabile di un autore del poema, di un “Io” narrante o poetante, di un “Tu” destinatario e ricevente, di un linguaggio e di un codice, di un significato, di una comunicazione attuabile.

Innanzitutto, appunto, l’autore: la sua figura e ogni sua possibile coscienza avvizziscono di fronte a un rapporto diretto delle parole con l’Altro indicibile e *informe* che non passa per la mediazione di una dicibilità da parte di un poeta ma che – come nell’*Ulisse* di James Joyce, caposaldo dei riferimenti dell’intera carriera di Carmelo Bene – pare imprimere sul foglio una vocalità liberata dall’ordine e dalla ricognizione agite dalla volontà di chi scrive. La figura dello scrittore, del poeta, dell’autore o del trovatore è la prima a subire questo “male” dell’abbassamento, del declassamento fino all’abrasione e all’affiorare della sua implausibilità. Il linguaggio e la voce che lo manifesta sfuggono e si prendono gioco di qualsivoglia soggetto, non ponendosi come suo mezzo e come suo oggetto, quanto imponendosi come suono e come significante che spezza il regime del significato e di ciò che esso vorrebbe condurre con sé come messaggio o come elemento definito e definibile da comunicare:

Voce mia tua chissà chiamare questo  
 Mia tua chissà la voce che chiamare  
 ventilato è suonar che ne discorre  
 in che pensar diciamo e siamo detti  
 vani smarriti soffi rauchi versi  
 prescritti da un voler che non si sa  
 disvoluto e alla mano intima incisi  
 segni qui divertiti disattesi  
 sensi descritti testi  
 d’altri che morti fiati  
 dimentichi ‘n mia tua chissà la voce



[...]

Lasciar si scriver sin interferir po' sì  
 no mai però nel mentre se vol scriv  
 De per tutt sumo artefici de un resto chi  
 non è questo no è ver? ch'intendi – quand? adess  
 Manuscrivere propria el toeu de ti desenvuelto

[...]

Scrittor se ciama insci ón bon diavol matt  
 convint de podè scriv el so pensà On tell che g'à  
 de l'omm parlant quand è sicur de vess lù a parlà  
 senza el menom sospett de stà mai 'n del discors  
 de vess lù parlaa insci quand el cred  
 d' scriv so ch' el voeur 'n stà lù scritt

(Bene 2000, 37, 3, 4)

E l'annullamento della volontà che intacca e fa appassire definitivamente la figura del poeta agisce nelle medesime modalità sulle forme che – in prosa o in poesia – sono probabilmente sempre state le più dure a morire e a deflagrare, ossia la presenza di un 'Io', di un 'Tu' e di una relazione o comunicazione tra essi, maggiormente se questa comunicazione e questa relazione assume i caratteri del rapporto d'amore o comunque della correlazione affettiva e sentimentale. L'azione corrosiva de *'l mal de' fiori* agisce qui in modo più che mai incontrastabile ed estremo: i tre elementi di questa possibile comunicazione più o meno sentimentale sono abbassati al livello di mere inorganicità, di cose tra le cose, nella glacialità e nella tregua definitiva del *porno* e dell'*osceno* – termini da considerare qui, come in tutto Bene, nel loro significato etimologico – che si impongono scalzando definitivamente *Eros* e la scena della sua illusoria rappresentazione. Le tribolazioni del sentimento che hanno attraversato le pagine della letteratura dai suoi albori fino a oggi, le sue lusinghe e i suoi inganni, il perpetuarsi incessante della specie come un morbo perennemente pullulante e autoriproduttesi che in esso trova il vero mezzo di propagazione, gli abbagli che portano a illudersi di una reale relazione tra due 'Io' e tra due coscienze – dando così per scontata la possibilità di una definizione stabile, ordinata e sistematica dell'idea stessa di 'Io' e di coscienza – in breve ogni forma che *Eros* crea e produce, tutto questo, che nel poema beniano è definito come l'affanno dell'"amor facchino", è spogliato, fatto slittare e sfiorire fino al raggiungimento e alla rivelazione dell'inorganico definitivamente pacificato che vi si cela realmente dietro. Inorganico che, come s'è detto, fa il paio con l'inafferrabilità dell'*informe* batailleano, come ciò che fa detonare ogni unità e ogni ordine del sé, della volontà, della coscienza e di tutte le rappresentazioni da essi create: l'intero poema è attraversato e disperso dall'incongruità impal-

pabile del *porno* come dell'impossibile rapporto tra due – o, meglio, infinite – cose inanimate che si rivolgono l'un l'altra senza la possibilità di cogliere il benché minimo desiderio o sentimento o nostalgia di una mancanza, se non del *mancato* definitivo e senza origine, quella che è ripetutamente definita come “nostalgia delle cose che non furono mai” e che sfaldano una volta per tutte la scena del relazionarsi, sprofondando nell'*osceno* dell'annullamento di ogni forma e, conseguentemente, di ogni modalità di relazione:

Pietra marmorea fredda senz'amore  
 ch'è naturato in recipiente cava  
 umana marcescente dei morenti  
 corpi d'organi colma  
 — franta logora carne venturale  
 da sessuato erotico lo spasmo  
 disseminato in favola storpiata  
 d'uno illusa tra i resti che son tanti –  
 fin che n'è svuota esanime  
 in non sapersi estinta  
 [...]

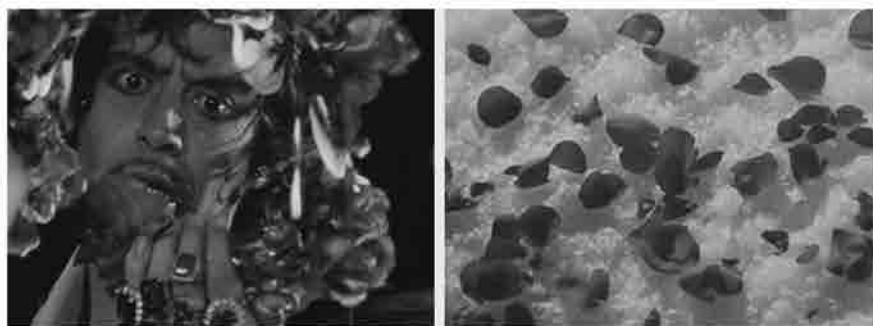
Questo ch'è tuo non essere mai stata  
 nommai avvenir  
 altro dal mal de' fiori se non sono  
 he prossimi al fiorir chiama e si muore  
 idea di te che mi sorride questa  
 voce la mia non più se la disdice  
 questo tu sei lavoce che ti chiama

Tu che non sei che non sarai mai stata  
 il mal de' fiori presso allo sfiorir  
 dolora in me nel vano ch'è l'attesa  
 del non mai più tornare  
 Te che mi fingo in che non so chiamare  
 Folle tua la mia voce  
 sono te che non sei Sono non è  
 dei morti Non è d'anima  
 in sogno l'immortale  
 [...]

Noi non ci apparteniamo È il mal de' fiori  
 Tutto sfiorisce in questo andar ch'è star  
 inavvenir  
 Nel sogno che non sai che ti sognare  
 tutto è passato senza incominciare  
 'me in quest'andar ch'è stato  
 [...]

Che ragazza e ragazza! sperso arredo 'n dettagli  
 in apparir disparso dentro vano  
 che d'intimo discreto in m'hai scordata  
 L'hanno portata via l'hanno portata  
 'me il tutto ch'è mai stato e poi finì  
 (Bene 2000, pp. 117, 47, 37, 153)

Il male dei fiori, quello che abbiamo visto agire impietosamente sulla loro bella forma, sulla loro bella apparenza, sfogliandoli uno per uno della loro figura ordinata e stabile che permette la simbolizzazione di un linguaggio, per mostrare infine la precarietà e l'inefficienza di ogni linguaggio che si risolve nell'irrappresentabile è, dunque, ciò che l'*informe* realizza come propria operazione entropica: il linguaggio, il codice e la significazione sono ciò che salta definitivamente nel poema di Carmelo Bene. Nessuno più parla ne *'I mal de' fiori* e dunque nessuno dispone e utilizza un linguaggio e un significato da trasmettere: a rimanere impresso sulla carta è la pulsazione di significanti in balia di se stessi, l'orma del fiore lasciato a essiccare tra le pagine di un libro, che non è più quel fiore ma il suo spettro senza significato, l'intollerabile accostamento dei petali di rosa – simbolo tra i più abusati e carichi – con lo scolo di una fogna – ciò che, 'più basso del basso', non è suscettibile di alcuna astrazione o metafora – nel gesto del Marchese di Sade rinchiuso in manicomio o nell'analogo gesto compiuto da Bene nella sua versione filmica della *Salomè* di Oscar Wilde, laddove Erode sfoglia i petali di una rosa nel gelo irriducibile di una distesa di neve, dopo aver dato fuoco alla propria corona di fiori ed esclamato: «Come sono rossi questi petali! Sembrano macchie di sangue sparse sulla tovaglia. Ma non bisogna cercare simboli dappertutto. La vita diventerebbe impossibile». A dominare, attraversato e scontato il male di ogni fiore, resta l'eco di tutti i linguaggi, i codici, i significati come cose organiche ridotti all'annichilimento dell'inorganico, quel 'si' impersonale che, come scriveva Blanchot,



Fotogrammi da *Salomè* (1972)

permette di “restare in contatto con l'area assoluta, là dove la cosa ridiventa immagine, dove l'immagine, da allusione ad una figura, diventa allusione a ciò che è senza figura e, da forma disegnata sull'assenza, diventa l'informe presenza di questa assenza, l'apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c'è più mondo, quando non c'è ancora mondo” (Blanchot 1967, 19).

## ENGLISH ABSTRACT

*I mal de' fiori* (Evil of Flowers) is the title of the poem published by Carmelo Bene in 2000, just two years before his death. In the title and in the poem, Bene seems to use the image of flowers just like George Bataille did in his article “The language of flowers”, published in the magazine “Documents”: all the qualities usually ascribed to them, images of humanity's noble idealization which invest its representation of language and reality, are shown as mere illusory constructions that hide the real tumultuous, plural, teeming and irrepresentable face of experience. The evil which affects Bene's (and Bataille's) flowers is this de-subliming power, capable to show the inseparable compresence of life and death, possible and impossible, representable and irrepresentable, hidden by presumed identity, stability and unity of everything, proposed especially by language. Bene's poem presents this corrosive operation through language and through poetry, which destroys any possibility of stable author, message, signification or interpretation, involving of necessity concepts like Derrida's idea of *différance* or Bataille's idea of *formless*. Borrowing the words that Maurice Blanchot had written many years before Bene's poem, we can say that *I mal de' fiori* is the literary space in which we can “nominate possible, answering the impossible”.

## BIBLIOGRAFIA

Bataille [1957] 1969

G. Bataille, *L'Erotismo* [*L'Erotisme* 1957], tr. it. Milano 1969

Bataille 1970

G. Bataille, *Documents* (1970), tr. it. di S. Finzi, Dedalo, Bari, 1974

Bene 2000

C. Bene, *I mal de' fiori*, Bompiani, Milano 2000

Blanchot (1995) 1967

M. Blanchot, *Lo Spazio Letterario* (1955), tr. it. di G. Zanobetti, Einaudi, Torino 1967

Blanchot (1969) 1977

M. Blanchot, *L'Infinito Intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»* (1969), tr. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino 1977

Derrida (1967) 1971

J. Derrida, *La Scrittura e la Differenza* (1967), tr. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1971

Giacchè (1997) 2007

P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* (1997), Bompiani, Milano 2007

Kolnai (1929) 2004

A. Kolnai, *On Disgust* (1929), tr. ing. di E. Kolnai e B. Smith, Open Court, Chicago 2004

Krauss, Bois 2003

R. Krauss, Y. Bois, *L'Informe. Istruzioni per l'uso* (1997), tr. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2003

Perniola 1994

M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994

Perniola 1997

M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997

## A Rose Path

Recensione della mostra Alma-Tadema e i pittori dell'800 inglese  
della Collezione Pérez Simón (Roma, Chiostro del Bramante)

Alessandra Pedersoli

*It's hard to stay mad when there's so much beauty in the world.*  
È difficile restare arrabbiati quando c'è tanta bellezza nel mondo.

La frase tratta dal monologo finale di Lester Burnham in *American Beauty*, film del 2009 interpretato da Kevin Spacey e diretto da Sam Mendez, conclude il percorso espositivo della mostra dedicata ad Alma-Tadema e ai pittori dell'Ottocento inglese nella suggestiva cornice del Chiostro del Bramante a Roma. La bellezza evocata da Lester Burnham, mentre la cinepresa indugia sul gioco aereo di un sacchetto di plastica mosso dal vento in una ricca ma desolata periferia residenziale, è anche la bellezza femminile della giovane protagonista Angela Hayes, interpretata da Mena Suvari, che nel momento topico dell'intreccio drammatico seduce il protagonista con una epifanica pioggia di petali di rosa. La celebre sequenza sulle note del brano di Thomas Newman *Arose*, già in più occasioni parodiata, richiama l'accezione seduttiva (e per qualche verso anticipa quella mortifera) della rosa stessa.

L'opera che conclude l'allestimento curato da Véronique Gerard-Powell (prodotta da Dart in collaborazione con il Musée Jacquemart-André e il Museo Thyssen Bornemisza), scenograficamente collocata in una stanza dalle pareti scure tra effluvi di essenze floreali, è la grande tela di Lawrence Alma-Tadema *Le rose di Eliogabalo*. Il dipinto, di grandi dimensioni (131,8 × 213,4 cm), ebbe una lunga gestazione e fu più volte ritoccato; fu esposto per la prima volta nel 1888 alla Royal Academy di Londra e raffigura un episodio della vita dell'imperatore Eliogabalo. Il giovane cesare, salito al potere a 14 anni ma già morto a 19, era solito presenziare a banchetti sfrenati e lascivi di ogni tipo; nella composizione si trova sdraiato al centro, accanto ai membri più rilevanti della famiglia imperiale: la nonna Giulia Mesa, il Generale Publio Valerio Comazone, la terza moglie Annia Faustina, altre due figure femminili e infine la madre, Giulia Soemia, ritratta nella medesima posizione del figlio. Tutti assistono divertiti alla scena che si svolge in primo piano, dove un gruppo di commensali viene travolto e ucciso da una cascata di petali di rosa.

L'episodio era noto ad Alma-Tadema, così come la figura di Eliogabalo, soprattutto grazie al romanzo di Joris-Karl Huysmans *À rebours*, edito nel 1884 e subito tradotto in inglese col titolo di *Against Nature* (in italiano apparve come *Contro corrente* e in altre varianti *A ritroso*), che divenne molto celebre presso la cerchia dei decadenti: il protagonista – Jean Floressas des Esseintes – ultimo rampollo di una ricca famiglia, decide di isolarsi dal mondo e vivere solo con i suoi pensieri e la sua raccolta di *mirabilia*. Nell'introduzione Eliogabalo è definito “peccatore e degenerato” e, contrapposto ad Antonino il Pio, è il massimo esempio della Roma decadente. Ma Alma-Tadema conosceva bene anche il testo della *Historia Augusta* dedicato alla vita di Eliogabalo, di cui possedeva una traduzione tedesca della metà dell'Ottocento, in un passo della quale viene descritto proprio il banchetto fatale: “Oppressit in tricliniis versatilibus parasitos suos violis et floribus, sic ut animam aliqui efflaverint, cum erepere ad summum non possent” (“Sommerse in triclini mobili i suoi convitati con viole e fiori, in maniera tale che alcuni di loro morirono soffocati perché non riuscivano a liberarsene” – *Hist. Aug. Eliogabalus*, 21.5). Nel dipinto, come ricorda Véronique Gerard-Powell nella scheda del catalogo dedicato alla mostra, il nodo è proprio il contrasto tra “bellezza apparente e crudeltà reale” della scena: la grande massa rosea di petali carnosì inganna e quasi cela il dramma che si sta consumando, così come la pioggia di petali che avvolge Lester Burnham in *American Beauty*.



Lawrence Alma-Tadema, *Le rose di Eliogabalo*, 1888, olio su tela, Collezione Pérez Simon.



Nel dipinto Alma-Tadema forse indulge anche sul significato simbolico di alcuni fiori: al banchetto imperiale tutti gli invitati portano corone di specie diverse ad eccezione dell'imperatore, mentre le rose bianche, simbolo di purezza, sono non a caso l'attributo di Annia Faustina, l'unica che appare incredula e quasi sconvolta dalla cascata di rose. Più evidente è l'elemento dionisiaco che il pittore dichiara includendo in secondo piano una baccante danzante con aulos e un gruppo scultoreo con Dioniso ubriaco nella *pathosformel* dell'abbandono, col braccio piegato all'indietro e appoggiato alla testa. Si tratta di una citazione del Gruppo colossale di Dioniso e satiro in marmo, scultura che Alma-Tadema ben conosceva e che ora è conservata a Roma, Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps (fino al 1997 si trovava nella sede di Palazzo Massimo). Datata tra il 180 e il 190 d.C., l'opera è di grandi dimensioni (circa 270 cm di altezza) e fu rinvenuta attorno al 1594 presso il Quirinale in corrispondenza delle Quattro Fontane.

*Le rose di Eliogabalo* è sicuramente il dipinto più coinvolgente dei cinquant'anni della Collezione di Juan Antonio Pérez Simón in mostra a Roma: una sintesi estrema di bellezza e crudeltà in cui la doppia valenza amore/morte incarnata dalla rosa è esplicitata dalla cura con cui l'artista indulge nel tratteggiare ciascun petalo. La cascata di petali è qui 'bellissima morte' e la



Lawrence Alma-Tadema, *Le rose di Eliogabalo*, 1888, olio su tela, Collezione Pérez Simón, particolare con Dioniso ebbro; Gruppo colossale di Dioniso e satiro, 180-190 d.C., marmo, Roma, Palazzo Altemps.

grande tela rappresenta l'apice di un percorso che intreccia due tra i temi più cari al decadentismo e all'*Aesthetic Movement*: l'amore e la morte, appunto. Il *fil rouge* che si snoda nelle piccole sale del chiostro è efficacemente rappresentato da un percorso di petali che introducono di volta in volta altre specie floreali.

Tutte le opere appartengono al collezionista sudamericano Pérez Simón e raffigurano temi tratti dalla mitologia classica, dalla tradizione medievale e dai drammi shakespeariani; soggetti cari alla ricca borghesia inglese di fine Ottocento, principale acquirente dei lavori di Alma-Tadema come di Edward Burne-Jones, ma anche di Dante Gabriel Rossetti e della cerchia preraffaellita. Al centro di ogni dipinto è sempre una donna e in quasi ogni dipinto compare un fiore: le donne sono Ninfe, muse, modelle, amanti, mogli, ma anche streghe, maghe, eroine positive tanto quanto eroine negative. Le specie floreali introdotte dai petali di rosa contraddistinguono ogni singola stanza: i fiori scelti, rigorosamente citati con il termine botanico, erano celebrati anche dai poeti di età vittoriana e dettano il clima emotivo dei dipinti.

La *Digitale purpurea* evoca l'amore nella sua crudeltà: nelle opere sono protagonisti interni eleganti in cui la presenza di fiori e petali accompagna ansiose figure femminili in attesa dell'amato, come in *Messaggio d'amore* e *Vano corteggiamento* di Alma-Tadema; l'elleboro (*Helleborus Niger*) era impiegato dagli erboristi come ingrediente per la preparazione di farmaci non sempre utili a restituire la sanità della mente come nel *Filtro d'amore* di John William Waterhouse. L'asfodelo (*Asphodelus famosus*) è il fiore del lutto: Alma-Tadema in *Agrippina con le ceneri di Germanico* del 1866 ritrae tutto il dolore della madre che non riesce a separarsi dall'urna contenente le ceneri del figlio. L'aquilegia (*Aquilegia vulgaris*) accompagna la bellezza femminile, che è soprattutto bellezza e armonia dei volti come in *La regina Esther* di Edwin Long o *Antigone* di Frederic Leighton, ma soprattutto nel pastello su carta di Dante Gabriel Rossetti della serie *Venus Verticordia* del 1867-1868 (quella più nota in olio su tela del Russell-Cotes Art Gallery di Burnemouth è datata tra il 1863 e il 1868), dove l'artista ha ritratto la modella Alexa Wilding e non la moglie Elizabeth Siddal, prima musa morta suicida qualche anno prima e celebre per essersi ammalata dopo aver posato per l'*Ofelia* di Millais, e nemmeno l'amante e modella prediletta Jane Burden, moglie del pittore William Morris.

La peonia (*Peonia Lactiflora*) introduce con la sua opulenza a temi più classici come all'acquerello di Edward Burne-Jones Pigmaliione. *I desideri del*

cuore, che l'artista realizzò nel 1871 per il progetto, mai compiuto, di illustrare le poesie di William Morris. Nel disegno con al centro lo scultore in posa malinconica colpiscono nel fondo le ninfe all'antica in ventilate vesti, che incedono con i capelli annodati a ghirlande di fiori; è però l'oleandro (*Nerium Oleander*) che, contraddistinguendo soggetti a tema marino, offre tripudi di Ninfe, vesti e svolazzi come in *Fanciulle greche raccolgono ciottoli sulla riva del mare* o nello studio per *Fanciulle greche che giocano a palla* di Frederic Leighton; o *Conchiglie* di Albert Joseph Moore. Il tema marino si intreccia con il clima malinconico nella tavola di Alma-Tadema I suoi occhi sono con i suoi pensieri e sono lontano, il cui titolo è tratto da un verso da *Pellegrinaggio del giovane Aroldo* di Byron, ma soprattutto con la tavoletta di piccole dimensioni (16 x 38 cm) *Una domanda*, dove, in un'ambientazione all'antica caratterizzata da un'elegante sobrietà, una giovane cerca di resistere alle richieste del suo pretendente. Il giglio (*Lilium*) è infine testimone delle promesse d'amore: *Canto di primavera* di John William Waterhouse, *Mai al mondo fu piano e senza ostacoli il sentiero dei grandi amori* di Talbot Hughes e *Paradiso terrestre* di Alma-Tadema.

Il caprifoglio (*Lonifera Japonica*) introduce agli amori e ad atmosfere gotiche: *La corona dell'amore* di John Everett Millais del 1875 dove l'artista prende le distanze dalla sua fase preraffaellita e si ispira ai pittori seicenteschi, su tutti Rubens, o l'*Esedra* di Alma-Tadema, in cui emerge l'interesse dell'artista per la vita ai tempi dell'antica Roma, indulgendo in particolari nel tentativo di ricreare una Pompei quotidiana, nell'accezione dell'Antico come di una realtà sognata. Una commistione ben più stretta tra classicismo e atmosfere gotiche si riconosce nella grande tavola di John Melhuish Strudwick *I giorni passano*, dove i volti 'tipicamente' preraffaelliti e le ventilate vesti delle fanciulle si muovono davanti a un'esedra in marmo con



Lawrence Alma-Tadema, *Una domanda*, 1877, olio su tavola, Collezione Pérez Simón.

figure all'antica in *grisaille*, e il corteo di ninfe rappresenta i giorni passati e futuri: ciò che emerge è l'incapacità di vivere il presente perché schiacciati nella continua proiezione di ciò che è stato e ciò che sarà.

*La suonatrice di saz* di William Clarke Wontner rimanda a un altro dei temi cari agli artisti dell'Ottocento inglese: l'esotismo. Il ricco arredo prelude già all'opulenza dell'ultima sala e il profumo di rosa (a lungo andare fastidioso) rammenta il binomio amore/morte introdotto da una citazione di Walt Whitman: "Bouquet di rose da per tutto oh morte, e io a volte ti ricordo", tratta dalla poesia *Quando i lillà fiorivano l'ultima volta davanti alla casa* (*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*), composta dal poeta in memoria di Abramo Lincoln. Rosa testimone di morte quindi, ma soprattutto d'amore; oltre Eliogabalo sopravvive una raffinata bellezza, per cui è davvero "difficile restare arrabbiati quando c'è tanta bellezza nel mondo".

#### ENGLISH ABSTRACT

*The Roses of Heliogabalus* (1888), the famous painting by the Anglo-Dutch artist Lawrence Alma-Tadema, is the focus of an exhibition open in Rome, Chiostro del Bramante up to June 2014, showing artworks from the Pérez Simón Collection. The painting represents a legendary topos of Heliogabalus' life, with plenty of roses and other flowers literally burying people during a banquet. A symbol of love and beauty, at the same time the rose refers to death. The review presents and discusses a series of paintings and novels (and the movie *American Beauty*, too), where many kinds of flowers are connected with a lot of different meanings, through classical sources and modern wave.

# Diciamolo con i fiori (e con altri doni)

Dal *Dialogo dei colori* di Lodovico Dolce

a cura di Lisa Gasparotto

## Nota al testo

Il *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori* di M. Lodovico Dolce, edito a Venezia nel 1565, si presenta come una trattazione letteraria su un argomento tecnico e concettuale di un autore “il cui studio è di lettere e non di pittura”. Poligrafo e traduttore, letterato e accademico, il Dolce si era tuttavia occupato di pittura nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Venezia, 1557). E d'altro canto quello dei colori è argomento ampiamente frequentato nella trattatistica cinquecentesca: tra gli altri si ricordano almeno il *De coloribus libellus* di Antonio Telesio (Venezia, 1528), e il *Del significato de' colori* di Fulvio Pellegrino Morato (Venezia, 1535), a cui il Dolce, come sostiene Paola Barocchi, ha senz'altro attinto per il suo *Dialogo* che è “quasi una selva di varie lezioni”, in cui due personaggi, Mario e

Cornelio, dialogano della “bassa e vil materia [...] col testimonio de' scrittori antichi”. Ma Platone e Aristotele introducono soltanto a questioni cromatiche, a sottolineare la nota classificazione tra i due colori estremi e i tre mediani, mentre assai più diffusi risultano i riferimenti al significato dei colori che si trovano nei trattati di Telesio e del Morato menzionati, così come numerose sono le citazioni sulla terminologia cromatica attinte da Petrarca, Bembo, Ariosto, Omero, Virgilio, Cicerone, Terenzio, Ovidio e da un “terzetto fatto al costume berne-sco” dello stesso Dolce. Dei suoi recenti predecessori, Leonardo, Vasari, Raffaello e Tiziano, si



scorge invece solo una timida traccia. Il dialogo ha senz'altro il pregio di mettere in rilievo la bellezza e l'essenzialità del tema dei colori che si intreccia con l'argomento botanico, tanto che, al suo interno, è di fatto incorporato "un altro trattatello intorno alla proprietà delle Gemme", un compendio, scrive l'autore nell'introduzione dedicata *Ai lettori*, in cui si trovano "cose di diporto e profitto grandissimo".

Riproduciamo qui l'introduzione (*Ai lettori*) e un segmento del testo (per la precisione le pp. 4-6; 38-85) della *princeps* del *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori di M. Lodovico Dolce, in Venetia appresso Gio. Battista, Marchio Sessa et fratelli*, 1565. L'intervento sul testo è stato assai discreto: ci si è preoccupati di rispettare le peculiarità linguistiche che potessero tradire il sostrato linguistico veneziano (ad esempio qualche scempia al posto di qualche doppia e qualche sonora al posto della sorda), anche se, va detto, il Dolce, grammatico e correttore tipografico, osserva in linea di massima la norma bembesca e adotta un'ortografia assai regolare. In sostanza, i criteri con cui sono stati risolti i più importanti problemi testuali ed editoriali sono i seguenti:

- è stata rinnovata l'interpunzione secondo l'uso moderno;
- con opportuni "a capo" si è pausata l'eccessiva continuità in modo tale che la cesura grafica corrispondesse a una articolazione del contenuto;
- della grafia antica si è rispettato tutto ciò che, pur contrastando con l'uso moderno, riflettesse una realtà fonetica o avesse un movente culturale. In alcuni casi si è evitata la normalizzazione della grafia, specie nei casi in cui certi lessemi rivestono valore di documento anche linguistico. Per queste ragioni si è inoltre rispettata la divisione antica delle parole, quando non induceva all'equivoco nella lettura, come può accadere per certe congiunzioni subordinanti; a questo proposito e per evitare confusione al lettore, si è distinto costantemente il *perché* causale dal *per che* dichiarativo e il *senza che* congiunzionale dall'avverbiale *senzaché* (con il significato di 'inoltre', 'per giunta'), il *ne* pronominale o con funzione copulativa dal *né* congiunzionale. Quanto alle iniziali maiuscole, che popolano numerose le stampe cinquecentesche, sono mantenute laddove hanno lo scopo di porre in rilievo parole e concetti;
- al modo di accentare antico si è sostituito il moderno (*perché*, *però*, *perciò*, *percioché*, ecc...). Nei casi in cui figurava, è stato aggiunto l'apostrofo, con distacco degli elementi eventualmente agglutinati (articoli, nomi, *ac sim*).

Sono state eliminate la grafia etimologizzante e non corrispondente all'effettiva pronuncia (come *impossibile*). Il trigramma *-ngn* (come in *bisongnio*) è stato sostituito con la *-n* palatale (*gn*); la *u* e la *v* sono state sempre distinte; la *ſ* è stata sostituita con *et*; la *t* del nesso *tj* seguito da vocale è stato variato in *z*, in ossequio alla pronuncia;

– è stata mantenuta e rispettata l'oscillazione tra scempia e geminata, sia nel caso di allotropia (*dubiol/dubbio*, *imagine/immagine*, *ac sim*), sia in presenza o meno di raddoppiamento sintattico (*contrafare/contraffare*);

– l'intervento invece sulla sostanza del testo si è limitato alla correzione di evidenti refusi tipografici;

– l'intertestualità è stata conservata immutata, come rispondente alla filologia del Cinquecento e ai testi allora vulgati presso il Dolce.

Infine, la *Tavola de' colori*, che il Dolce inserisce alla fine del suo *Dialogo*, è diventata qui un lemmario suddiviso in cinque sezioni concettuali: *Fiori*, *frutti*, *piante*, *erbe aromatiche*, *essenze*; *Animali*; *Immagini di divinità*, *personaggi mitologici e storici*, *allegorie*; *Libri*, *autori*, *opere*; *Miscellanea* (*oggetti*, *utensili*, *abiti*, *strumenti musicali*, *pietre preziose*). Si è così voluta ricreare una sorta di moderna *Tavola de' colori* con collegamenti ipertestuali che rimandano ai luoghi del testo in cui compaiono i singoli lemmi; tra parentesi tonde e in corsivo si è trascritta la forma utilizzata dall'autore solo nei casi in cui si discosta da quella lemmatizzata che si legge nei dizionari. Questo *Indice* ha la funzione, ludica più che linguistico-filologica, di consentire al lettore di trovare, per ogni occasione, il dono che abbia il giusto significato simbolico.





pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Giacomo Cecchetto  
Venezia • aprile 2014

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**  
anno **2014**  
numeri **113-115**

Raccolta della rivista di  
**engramma** del Centro studi  
**classicA | luav**, laboratorio di  
ricerche costituito da studiosi di  
diversa formazione e da giovani  
ricercatori, coordinato da  
Monica Centanni. Al centro  
delle ricerche della rivista è la  
tradizione classica nella cultura  
occidentale: persistenze,  
riprese, nuove interpretazioni di  
forme, temi e motivi dell'arte,  
dell'architettura e della  
letteratura antica, nell'età  
medievale, rinascimentale,  
moderna e contemporanea.